



מחול בישראל
1986



בת דור
להקת המחול

ספרות

זמן
בישראל

1986

isradance

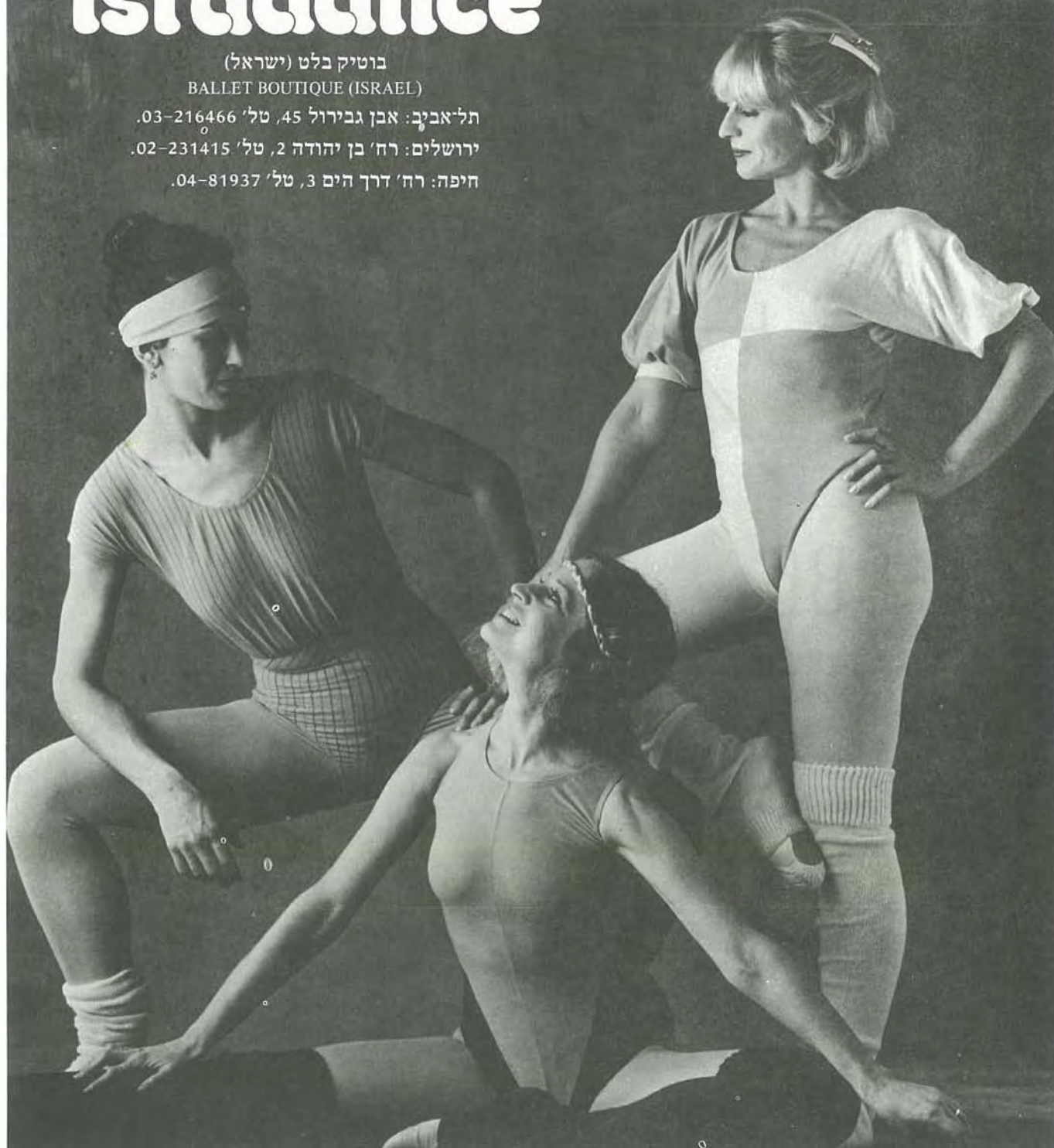
בוטיק בלט (ישראל)

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.



4	דבר המערכת
5	ריקודי החסידים בהילולת ר' שמעון בר-יוחאי בלג' בעומר במירון – מאת צבי פרידהבר
8	בעיות הסוף – מאת ירון מרגולין
13	בנימין צמח – מחושך לאור – מאת נעימה פריבוטס
19	פגישות עם אמני ה"בוטור", רשמי מסע ביפאן – מאת רחל בילסקיכהן
22	אמהות הבאלט היהודיות של פוקין – מאת אן וילסון-ואנג
27	ממיכאלאנג'לו ועד מרתה גראהם – מאת גיורא מנור
30	רגעים על הבמה – מאת מיכה נס
31	פער בין המחול הבימתי לגירסתו הטלוויזיונית – מאת ד"ר ציונה פלד
33	להקות ובכורות

המערכת: גיורא מנור, גילה טולידאנו

ירצא לאור על-ידי האגודה למחול בישראל (משמרהעמק 19236, טל' 04-893493) ואגודת ידידי הספריה למחול (תל-אביב, רח' ביאליק 26, טל' 03-658106).

נדפס בדפוס "אלף אלף" בע"מ, רמת-גן, רחוב אהליאב 3, טל' 03-7514940, 7514931.

סדר עברי: "עט ואות", תל-אביב, רחוב אלכסנדר ינאי 14, טל' 03-459019.

סדר אנגלי: "אותרון", תל-אביב, רחוב אוליפנט 10, טל' 03-623936.

על העטיפה: רפרודוקציות מכתבייד עתיקים; רקדנים ולוליינים רוקדים בשמחת בית-השואבה, באיור ממרכזאירופה מהמאה ה-18; איור מכתב-היד הנמצא בספריה הלאומית בפאריס מספרו של גוליאלמו אבראו דה פסארו על אמנות המחול מהמאה ה-15.

השנתון למחול נתמך על-ידי קרן תל-אביב לספרות ואמנות ע"ש יהושע רבינוביץ'.

מסורת המחול היהודי עמדה במרכז של שנת 1986. חלק ניכר מהחומר בשנתון זה – האחד־עשר – לקוח מהדברים שנאמרו בכינוס על מסורת המחול היהודי, שנערך בניו־יורק בחודש ספטמבר, בתמיכת הקרן לתרבות יהודית בארה"ב, בהנהלתו של דוד עדן. בכינוס השתתפו אמנים וחוקרים מארצות רבות, ביניהן ארה"ב, ישראל, איטליה ופולין.

כמובן, דווקא את החלק החשוב ביותר של ההתכנסות איראפשר להביא בצורת ספר, כי היו אלה מופעים (כגון של "ענבל" ושרה לויתנאי, של מרגלית עובד, זאבה כהן ואמני מחול אחרים) או הדגמות חיות של ותיקי המחול, כגון פליקס פיביך או דבורה ברטונוב, והקרנות סרטים וסרטי וידאו ודיונים קבוצתיים וסדנאות.

יש לקוות, שהכינוס בניו־יורק ישמש תמריץ ליתר אינטנסיביות במחקר תולדות המחול היהודי ומסורתו.

המדור למחול של המועצה הציבורית לתרבות ואמנות, בשיתוף עם הספריה למחול, עוסק בתיעוד המחול בישראל על כל צורותיו. כל מי שתחת ידו חומר – בדפוס, בתצלומים או כל צורה אחרת – בנושאים אלה, מתבקש להתקשר עם הספריה למחול, על־מנת להסדיר את העברתו או העתקתו, כדי להבטיח את שימורו במפעל התיעוד. הספריה גם מכינה קטלוג ביבליוגראפי של כל החומר שראה אור בכתבי־עת בנושאי המחול בארץ.

בשנה הבאה – 1987 – ימלאו עשר שנים למותה של גרטרוד קראוס, ואנו מקווים להקדיש לה ולאמנותה את החוברת הבאה של "מחול בישראל".

העורכים

ריקודי החסידים בהילולת ר' שמעון בר-יוחאי בלג' בעומר במירון

מאת צבי פרידבר

1. מעמד ההדלקה על גג הקבר בליל ההדלקה.
2. ההילולה בחצר רחבת הקבר באותו ערב.
3. ההילולה באותה חצר למחרת ערב ההדלקה.
4. טקס ה"חאלקה", הוא טקס גזיות שערם הראשון של הילדים.

לכל אחד מן המעמדים האלה ריקודיו הייחודיים. כך, למשל, במעמד ההדלקה אנו עדים לריקודיהם של החסידים סביב עמוד ההדלקה. ריקודים המלווים בשירי ההילולה, שירים שאת רובם קיבלו החסידים מקודמיהם, יהודי המזרח. ריקודי מעגל אלה סביב עמוד ההדלקה אין להם ייחוד ריקודי כלשהו. כאן נכנס לפעולה "המנצח על המחולות והזמרה", הרוקד בתוך מעגל החסידים ולעיתים פורץ פנימה בין מעגל הרוקדים לבין עמוד ההדלקה הבורח, מלהיב את הרוקדים בשירת פיוטי בר-יוחאי השונים המיועדים למעמד זה, שכולם מסוג "שירת המענה". לעיתים יתפרץ לתוך מעגל הרוקדים חסיד זה או אחר, יטול לידי באופן ספונטאני את תפקיד "המנצח על ההילולה", ובריקודיו ובשירתו ילהיב את קהל החסידים, הנענים לו. האקסטזה הריקודית במעמד זה – קשה לתארה. רק מי שחזה במעמד זה שעה ארוכה ביותר יוכל להבין לאיזו מדרגת התלהבות יכולים להגיע החסידים בריקודיהם במעמד זה, הנמשך שעות רבות.

נעבור עתה למעמד השני של ליל ההדלקה, להילולה שבחצר רחבת הקבר. הריקודים בראשיתם הם ריקודיהמעגל ההמוניים, כשכל חבורת חסידים מרקדת במעגל משלה וניתן להבחין בין סוגי ריקודיהמעגל השונים בצעדות, בצורת האחיזה של הרוקדים איש את רעהו וצורות ההתקדמות השונות במעגל עצמו.¹ ריקודים אלה מלווים בשירת הרוקדים עצמם, שמלבד שירי ההילולה משולבים בהם שיריהם מכל ימות השנה.

בשלב מסויים ייכנסו לפעולה בחצר ה"כליזמרים" המסורתיים של ההילולה. אלה יתמקדו בפינתם הקבועה ויחד עמם יתחילו הריקודים, שניתן לכנותם "ריקודי ההופעה", שהם גם מעין "ריקודי הזמנה", כשהקהל מזמין אצל ה"כליזמרים" ניגונו של ריקוד זה או אחר, ובד בבד עם השמעתה של המנגינה המבוקשת, יכניסו לתוך מעגל הרוקדים את הרקדן או זוג הרקדנים המוכר להם כמצטיינים בביצוע הריקוד המבוקש. קהל הנוכחים מכיר היטב את רקדניו ואת הריקודים הייחודיים, עליהם הם אמונים. הנה נדחף למעגל יהודי, שזקן אפור יורד לו על-פי מידותיו, לבוש מעיל אפור ומקל

ריקודיהם של החסידים בהילולת ר' שמעון בר-יוחאי במירון, עד כמה שהדבר יראה תמוה, הם מסורת צעירה יחסית ויש להעריכה לכל היותר כבת מאה שנה. לפניכן, קבוצות החוגגים הדומיננטיים בהילולה זו היו דווקא היהודים המסתערים, כלומר: היהודים יושבי הארץ מקדם ואחיהם מהארצות השכנות, שסיגלו לעצמם את שפת יושבי הארץ הערכיים ומנהגיהם, והיהודים הספרדים ויתר היהודים יוצאי עדות המזרח. כבר בראש דברי ברצוני לציין, כי השפעתן של מסורות יהודי המזרח על ההווי הריקודי והשירתי של החסידים במעמד זה לא היתה מבוטלת כלל וכלל, אך גם לא השפיעו על ייחודם של ריקודי החסידים עצמם, כי אם הוסיפו עליהם פן מזרחי מיוחד, כפי שנראה בהמשך.

עניין לנו בסקירת ריקודיהם של החסידים במעמד זה דווקא, שהוא בעל חשיבות רבה לחקר המחול בחסידות. העניין הייחודי הוא בכך, שלאירוע זה הגישה היא חופשית, יחסית, דבר המאפשר ראיתם מקרוב של הריקודים באופן בלתי-אמצעי וכתנאים אופטימליים, המאפשרים אף את צילומם, הסרטתם והקלטתם, דבר שאינו מתאפשר בדרך-כלל באירועים אחרים שבחיי החסידים, אלא לעיתים רחוקות ביותר. נוסף לכך, באירוע זה ניתן לראות כמעט את כל סוגי הריקודים הנחוגים אצל החסידים, מבוצעים על-ידי מיטב הרקדנים, המתכנסים להילולה ובווריאנטים רבים ביותר.

גם ההפרדה בין המינים – מלבד במידה מסויימת במעמד ההדלקה – אינה קיימת באירוע שלפנינו באופן מוחלט, דבר המאפשר גם לנשים לראות ריקודים אלה בחופשיות יתרה, דבר שלא ניתן להעלותו על הדעת באירועים אחרים שבחיי החסידים בחצרותיהם.

לפני שניגש לתיאורם של הריקודים עצמם, נייחס מספר משפטים לתיאור מבנה האירוע עצמו, מאחר שהריקודים צמודים לאותן התרחשויות בהילולה.

את ההילולה ניתן לחלק לשני אירועים מרכזיים. הראשון: ערב ההדלקה, שהמעמד המרכזי בו הוא טקס ההדלקה, הנערך על גג הקבר, סביב עמוד ההדלקה. השני: החגיגות שלמחרת היום בחצר רחבת הקבר, שהמעמד המרכזי בו הוא טקס ה"חאלקה".

את שני האירועים האלה ניתן לחלק לאירועי-משנה, שלכל אחד מהם ריקודיו הייחודיים:

בדור. זקן זה הוא המומחה לריקוד אחת מצורות ה"שטוק טאנץ" (2) מיד נוצרת סביבו חומה חיה של אברכים הסוגרת עליו במעגל לפי מידותיו של הריקוד, או ליתר דיוק, לפי היקף תנועותיו של המקל המונף בידו של הזקן בשעת ריקודו. הזקן פונה, כמעט בקול מצווה, אל אברמ'ל ה"כליזמר" בקריאה "א דוינה!", היינו, הוא מבקש שתנוגן לו מנגינת "דוינה" (שהיא מנגינה רומנטית צוענית). מיד נשמעים צליליה של זו בקול יבכה חסידית. הזקן הרקדן שח לארץ, עושה במקלו תנועות לסמן מחדש את גודל המעגל הנדרש לו, כדי שלא יפגע בעומדים סביבו, ומתחיל הריקוד: הזקן כורע על ברכיו, כל גופו נטוי לו קדימה, הוא מסובב את המקל במהירות רבה בעיגול לפניו ובשמיניות לצידי גופו ומעל לראשו, תנועותיו הולכות וגוברות ונמשכות זמן ניכר, תוך כדי הרטטת כל גופו. אט אט הוא מתרומם מכריעתו, וכל זאת מבלי שתפסק, ולו גם לרגע, תנועותיו של המקל המתנופף סביב גופו בקצב המנגינה ההולך וגובר. הזקן ממשיך אט אט להתרומם עד שהוא גומר את ריקודו בהגיעו למצב של עמידה.

ריקוד ה"שטוקטאנץ" זכה לוואריאנטים רבים של ביצוע, שעיקרם ריקוד אקרובטי, בו שם הרקדן את המקל על מצחו וריקד עמו בצורה זו תוך כדי הטיות גוף שונות, שבסופן יורד הרקדן עד לשכיבת פרקדן וחוזר למצב עמידה. כל זאת, מבלי שהמקל יפול מעל מצחו. ריקוד זה נרקד גם בזוגות.

מקוצר היריעה לא נוכל לעמוד על כל האופנים השונים בהם ריקוד זה מבוצע. (3) בצורה דומה לריקוד ה"שטוקטאנץ" האקרובטי נרקד אף ריקוד ה"פלעשלטאנץ" (ריקוד הבקבוק). גם לריקוד זה, כקודמו, ואריאנטים שונים, והוא מבוצע על ידי רקדן יחיד או על-ידי זוג של רקדנים. את המקל הניצב על ראשי המרקדים מחליף בקבוק מלא יי"ש. (4)

אחד הריקודים היפים ביותר שניתן לראות במירון הוא ללא ספק ריקוד "תחיית המתים", או בלשון העם: "תחיית המתים טאנץ". ריקוד זה מבוצע על-ידי זוג רקדנים, והריקוד כולו הוא סיפור כוריאוגרפי בשלוש תמונות.

תמונה ראשונה: שני חברים רוקדים בצוותא, כשהם מלווים את ריקודם בלגימה מבקבוק משקה. תוך כדי ריקוד, עובר הבקבוק מהאחד לשני, בתנועות המביעות חברות. עד שלפתע מסרב אחד הרוקדים להחזיר את הבקבוק לחברו. מתחילה קטטה, שראשיתה בנסיון הנואש של האחד להחזיר לעצמו את הבקבוק ללגימה נוספת, כשהשני מתחמק ממנו, תוך כדי התגרות בהטיות גוף ובהעברת הבקבוק בצורה מגרה מתחת לאף חברו. בסופו של דבר, אחד מכה את רעהו וזה נופל ארצה פרקדן, "מת".

תמונה שנייה: המכה, הרואה מה עולל לחברו, מנסה בכל הדרכים "להחיותו". הוא גוחן עליו בתנועות של מעין הנשמה מלאכותית, מנער את אבריו, מעביר את בקבוק היי"ש לפני אפו, כמתחנן שייקח אותו ממנו. כל זה נעשה בתנועה בלתי-יפוסקת של ריקוד, המביעה חרדה, יאוש וחרטה על

שנעשה. לבסוף מראה "המת" סימני חיים. רטט עובר בגופו ואט אט הוא קם על רגליו.

תמונה שלישית: זו תמונת ה"הפי אנד". החבר המכה מושיט לחברו ש"קם לתחייה" את הבקבוק ולשמחת הריקוד הפורצת בתמונה המסיימת אין שיעור.

ריקוד זה, על שלושת חלקיו, מלווה בשלושה ניגונים שונים. חלקו הראשון מבוצע לפי מנגינת "דוינה", שהיא למעשה גם מנגינת ריקוד ה"ברוגז טאנץ" (5) חלקו השני של הריקוד מבוצע אף הוא על מנגינת "דוינה", אבל עצובה ומיבכת; בעוד שבחלק השלישי מתחלפת המנגינה למנגינת "דוינה" עליזה ביותר.

זירת הריקודים פתוחה לכל רקדן. לא אחת אנו עדים במעמד זה לכך, שחסיד זה או אחר יתפרץ למרכז המעגל ויראה את כוחו בריקוד. הריקודים מסוג זה הם רבים, וכולם ריקודים אימפרוביזציוניים, כמו ריקודי ה"שטוקטאנץ", ה"פלעשלטאנץ" ודומיהם. המתפרצים למעגל הרוקדים הם, בדרך-כלל, בחורי ישיבה צעירים, אך יש גם חסידים מבוגרים הנכנסים למרכז המעגל כדי להראות שעוד כוחם במוותניהם.

מעמד ריקודי קצר ביותר, אך מרשים במיוחד, נערך עם סיום "תפילת הותיקין" בהשכמת הבוקר. בגמר תפילה זו, עוד המתפללים עטופים בטליתותיהם ובתפילין, הם יוצאים בריקודים במעגלים קטנים על גג בנין הקבר. הריקודים במעמד זה הם אותם ריקודי המעגל שתוארו במעמד ההדלקה.

לאחר הפסקה קצרה מתאספים החסידים שוב בחצר, לטקס ה"חאלקה". מסכת הריקודים במעמד זה היא כמעט חזרה מושלמת של מסכת הריקודים שבילל אמש, אך בהבדל אחד: במרכז השמחה הפעוטות המובאים לתספורת הראשונה. הם רוכבים על כתפי אבותיהם, היוצאים איתם בריקודים בתוך מעגלי החוגגים הסובבים אותם, הרוקדים ללא הפסק סביב הילדים ואבותיהם, ואף פינת ה"כליזמרים", על "ריקודי ההופעה", ממשיכה את פעולתה.

למסכת הריקודים הארוכה והמסועפת שהועלתה בזה יש להוסיף את ריקודיהם של החסידים, שהשפעת המקום היתה עליהם. כך אנו יכולים לראות ריקודים הקרואים בפיהם "א דבקה" ו"הורה", ריקודים שהשפעה מזרחית ניכרת בהם. בשנים האחרונות קנו לעצמם שביתה בין יתר הניגונים החסידיים והמזרחיים המושמעים בהילולה זו מנגינות פרי יצירתם של מלחינים ישראליים, שהחסידים אימצו לעצמם.

לקראת הרצאתי זו עליתי השנה, בלג' בעומר, פעם נוספת למירון, וההפתעה היתה רבה. נוף הרקדנים אותם סקרתי במשך כשתי עשרות שנים היה כלא היה. יחד עימם נעלם מנוף מעצבי ההילולה גם ה"כליזמר" הזקן, ר' אברמ'ל סגל. את מקומם תפס דור חדש של רקדנים ו"כליזמרים", דור הממשיך אמנם בכל אותה מסורת ריקודית, אך בכל זאת הכנים שינוי בהווי הריקודי בהילולה, אם לא בצורתם של

הערות

1. ראה בנידון את מאמרי: Chassidic Dances at the Festivities of Rabbi Shimon Bar Yochai in: Fred Berk (ed) The Chasidic Dance, N.Y. 1975, pp. 25–26
2. על ר' חיים אטיק, הוא אותו זקן רקדן ה"שטוקטאנץ" המפורסם, ועל רקדנים וריקודים הקשורים למירון ראה במאמרו של ח' פיקרש, צוואתו של ר' יונה, "הצופה", 13.5.1971; ובספרי המחול בעם ישראל, פרק ו', עמ' 128–129
3. ראה הערה 1, שם, בעמ' 28
4. שם, עמ' 28–29; על ואריאנט נוסף של ריקוד הבקבוק, הנערך בדרך-כלל רק בעת משתה החתונה, בו הרקדן ירקוד כשעל ראשו פירמידת בקבוקים בת שלוש קומות, המותקנת על מגש מיוחד, ראה במאמרי: Israel Dramatization in Chassidic Dances, in: Dance 1983, p. 6
5. על ריקודי "הברוגז והשלום", ראה מאמרי: ריקודי ה"ברוגז" וה"שלום", המחול היהודי, מאסף 3, חיפה 1972, עמ' 31–37

הריקודים אזי במהותם. דור הרקדנים הצעיר יחסית הכנים בריקודים אלה, שהם מטבעם ריקודים אימפרוביזציוניים, יתר אקסטטיות ויתר אקרובטיות ואף צורות ריקוד חדשות. בולטים במיוחד ריקודים חברתיים, כלומר קבוצתיים. כדוגמה לריקוד מסוג חדש זה ניתן להצביע על הריקוד הנרקד על-פי מנגינת הפסוק "הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים גם יחד", המבטא, פשוטו כמשמעו, את תוכן מילות השיר, כדלקמן: קבוצת הרקדנים מתישבת במעגל, כשרגליהם מושטות לפניהם למרכז המעגל. תוך כדי שירה הם מחליפים ביניהם ברכות-שלום בנתינת ידיים ותנועות גוף, כפי שיברך אדם את רעהו. כן הם עושים תנועות ברגליהם המושטות לפניהם בניענועים שונים ובהרמתן. אחר-כך הם קמים וממשיכים את ריקודם במעגל רגיל והדבר חוזר מספר פעמים. הבחנת, שהריקוד האמור נרקד בוואריאנט נוסף, כאשר אחד מן היושבים במעגל קם ממקומו ומרקד סביב חבריו היושבים בריקוד אימפרוביזציוני. לפתע יתישב שנית במעגל, והחסיד שליחו התישב יקום ממקומו ויצא בריקוד סביב מעגל היושבים. גם צורת ריקוד זו חוזרת מספר רב של פעמים, ובסופו של הריקוד יקומו כל היושבים במעגל ויסיימוהו בריקוד יחדיו.

שינויים והוספות ריקודיות אלה הם תולדה שהזמן גרמה, ויחייבו סקירה נוספת מעת לעת, מאחר שאנו עוסקים בריקודים מסורתיים מצד אחד, אך מהצד השני בריקודים אימפרוביזציוניים.

בברכה,



"צוותא" תל-אביב
אבן גבירול 30

בעיות הסוף

מאת ירון מרגולין

יצירת האמנות אינה דבר "טבעי" ואינה יונקת דבר מן הטבע, והיא ביטוי לתהליך ההתמרדות וההתקוממות של המין האנושי מול אכזריות הטבע. תהליך, המגיע לשיא תפארתו דווקא בפרק הסופי (של היצירה) וברגעי הסיום ממש. תפארת הסוף האמנותי.

ככל שהסיום טוב יותר, כך נפלאה יותר היצירה כולה. "הסוף" חשוב בעיני האמן ורוב השקעת האנרגיה של הגדולים שביניהם ניכרת דווקא בסיומים שיצרו, עד כי נדמה לפעמים שכל מהלך היצירה נוצר כדי להגיע לסוף המושלם.

שעה שבטבע סופו של כל דבר נפלא הוא הרס היש, תהליך המגיע לשיא ביטוי אכזריותו במוות או באלימותו של כוח חיצוני חזק מול יש חלש יותר, לא כן באמנות. ההשראה מן ההתבוננות בטבע הביאה ליצירת האלוהות. כי רק "טוב מושלם ואין סופי" בטבע יכול להיות כוח עליון (שופט) המאיים על הכל.

האמן ניצב מול התבוננות מתבטלת מעין זו, ומתקומם. מאכזריותו הרודנית של הטבע אין ללמדו דבר, ולא נותר לו, לאמן, אלא ליצור משהו אחר, משהו שבעיניו, כביכול, טוב יותר. משהו, שיש בו סוף מבחירה.

ביצירה האמנותית, הסיום הוא חלק ממהותה ולא ההרס שלה על-ידי יוצרה. לכן, אולי יותר מכל שלבי היצירה, דווקא הסיום, הגימור והליטוש הסופי הוא שיא התרוממות הרוח.

שלב הסיום חשוב לא רק לתפארת נפש האדם היוצר, אלא גם לצופה. הזכרון האנושי מושפע דווקא מטרואמות ואלה בכוהן להשכיח חוויות טובות ומעשירות. בה בשעה, כוחה של האמנות לחקוק בזכרוננו חוויות מסעירות ומרגשות של יופי, ויש בזה משום איזון חשוב.

לכן, על הכוריאוגרף, מצד אחד, לאפשר לקהל לינוק חוויות יופי, ובו בזמן לאפשר לו להיפרד מהן, ולעבור בצורה הרמונית אל העולם היומיומי, שבו שולטים כוחות הטבע. (אולי צריך כבר להמציא אלוהים חדשים.) מעבר זה הוא סיום היצירה.

אבל בכל יצירה יש לא רק סיום אחד, גנראלי, אלא אין סוף סיומים משניים. בכל רגע בו נמצא הרקדן על הבמה ובכל תנועה ותנועה שלו יש התחלה, שיא וסיום.

על היצירה הכוריאוגרפית להיראות כאילו "יצאה מן השרוול", כחטיבה אחת, הבנויה היטב מתחילתה ועד סופה, כנסיעה רכה ובטוחה במכונית מהודרת.

ביצועו של רקדן טוב ומאומן היטב נראה כדבר המובן מאליו, כפשוט בתכלית, כאפשרי ביותר, ויחד עם זאת כנפלא ביותר ומפתיע.

על היצירה להיראות ברזומנית כדבר המובן מאליו, "הכרחי", אך גם להפתיע – ועל אחת כמה וכמה הסיום.

כדי להגיע לפשטות מובנת מאליו, ליופי נשגב זה של המובן מאליו שיש בו מן ההפתעה, נדרשת עבודה קשה ועדינה כאחד. מיומנות כשל רקדן מצויין; שליטה בטכניקת האימון ומלאכת ההופעה גם יחד.

מלאכת הכוריאוגרפיה העדינה עוסקת בשיווי המשקל שבין מבנה תנועתי ברור לבין נפש האמן, המנסה לפרוץ את ההתחייבות המבנית.

זו מלאכה, שכולה מאבק בין התרבות והמסורת מצד אחד לבין החדש, האחר מצד שני; בין האינטלקט והאינטואיציה; בין המוסכם, הברור והמוכר לבין האיש המתפרץ קדימה, האינדיווידואלי והמרגיז; לבין הידע, ההבנה וההשכלה לבין חוסר הידע, דלות הנסיון והחיפוש; בין המוסיקליות שבתנועה לבין היעדר מוסיקליות; בין היפה, החלק והזורם לבין הגס והמחוספס.

מלאכה עדינה, שעניינה שילוב של מלאכת-מחשבת, החוקרת ומדקדקת עד לפרטי-פרטים, לבין ההתפרצות הספונטאנית הבלתי-מתפשרת ופורקת-העול, כאשר שיאה בסופה, בפרק הסיום. כאן שליטת האמן באמנותו במיטבה.

מסלול הריקוד מתחיל כבר להיות מוכר ליוצרו: תחנות חשובות בדרך – הפתיחה, הפרקים המרכזיים והתמונה הכללית מתמלאת לאט בפרטים. האמן כבר מיין את האמצעים בהם ישתמש, בוחן טכניקות כתיבה שונות, "תנועות", "צורות", "תחנות" בדרכו. והחשוב מכל – הוא כבר יודע על מה הוא צריך לוותר הפעם; באיזו תחנה לא יוכל לעצור הפעם. ואז קורה לפעמים, שדווקא הצורה התנועתית היפה ביותר, החשובה ביותר, דווקא היא שייכת לריקוד הבא שלו ומוציאה את היצירה מן הפרופורציה וההקשר הכללי, ועליו להיפרד

ממנה הפעם. שהרי זה סוד הסגנון, באילו אמצעים לא משתמש היוצר מכל אלה העומדים לרשותו.

הסקיצות הראשונות כבר ישנן. מלאכת הכתיבה בעיצומה (אני אישית נוהג לכתוב את יצירותי בכתב, המבהיר לי את מהלך התנועות בחלל – כך שאני יכול לשמור על איוון שבין המבנה וההתרגשות היצירתית. אבל לכל יוצר כלי-עזר משלו).

המחול כולו מוכן. פתיח, גוף המחול, שבלעדיו אין בכלל ריקוד, ועכשיו אפשר לגשת אל פרק הסיום, אל שורה אין-סופית של סיומים קטנים משניים, אל פרק הסיום או אל הסיום ממש.

מטבע הדברים, יעסוק מאמרי בסגנון ולא במהות, בנוסחות ולא ביצירה, ולכן אפרט כאן חמישה סוגים עקרוניים של סיומים, שיוכלו לשמש בסיס לתירגול ואימון והם בגדר משענת בלבד, או בחזקת נקודת-זינוק וקרש-קפיצה.

אנסה להביא דוגמות אחדות, המבליטות את הנוסחות השונות לסיומים מיצירות מהרפרטואר הכוריאוגרפי שהועלה בארץ, או מחולות שניתן לצפות בהם בסרטי הווידיאו.

1. סיום של סיכום – אסיף
2. סיום של דעיכה – קיץ ישראלי או שעת שקיעה
3. סיום של צמיחה (קודה) – אביב או שעת זריחה
4. סיום מחזורי, במחול-מסגרת – סיום בו יש חזרה לפתיחה (A-B-A)
5. סיום של ליבול ונשירה גם יחד – חורף (ישראלי)

סיום שהוא סיכום

הוא מהווה מעין מיניאטורה, מיזעור של המחול כולו, בצורת גרעין, המאזכר את הרעיונות העיקריים של הריקוד כולו – לא חזרה מסכמת על פסוקים תנועתיים, אלא הדגשה. הוצאת התנועות היסודיות, או אלה הנראות כמרכזיות בעיני הכוריאוגרף או שהוא רוצה שיראו כך בעינינו, הצופים, והפיכתם למשפטים תנועתיים חדשים, המתרקמים לפיסגת סיום.

מין סקירה ומוזכרת למחול כולו, מתוך הדגשה או זווית הסתכלות חדשה על התנועות והנקודות העיקריות, העלולות להישכח במרוצת המחול.

תהליך הריפרוף המהיר הזה על-פני הריקוד הוא הזכרות ומשמש מעין מיני-ריקוד מתומצת – כאילו כל הריקוד התרכז אל הסיום ואנו רואים את היצירה כולה ב-Flashback.

לכן, מן הראוי, שהמרכיבים יהיו ברורים מאוד ליוצר, ויבואו על סדרם המדויק, כפי שהועלו בזמן הופעתם במחול עצמו. עליו להיות מדויק, כי אחרת הוא עלול להיעשות ארוך ומיגע.

סיום-של-סיכום הוא סיום, בו יכולה לבוא לידי ביטוי שליטתו

של היוצר בהבנה הכוריאוגרפית, והוא מבליט, מחדד ומחדש את הריקוד כולו. זו דרך עבודה לכוריאוגרף "שיש לו מה לאמר".

דוגמה מצויינת לסיום-של-סיכום אפשר למצוא בחדרים, יצירת המופת של אנה סוקולוב. כל מרכיבי העבודה באים בו לידי ביטוי, כל אחד מן המשתתפים, על הכסא שלו, רוקד רגע משלו, במעין מיזעור ואיזכור של כלל מרכיבי הריקוד. אנה סוקולוב נוקטת לעיתים קרובות בשיטת-סיום זו.

כולנו למדנו בבית-הספר היסודי, שבחיבור, לאחר גוף המאמר, צריך לבוא סיכום. אבל סיכום כזה ביצירה האמנותית אינו רק אלמנט טכני, אלא מבטא גם את הבנתו של היוצר את העשייה הכוריאוגרפית עצמה.

חוסה לימון, באחת מיצירותיו הגדולות ביותר, "Unsung", יצר סויטה ארוכה, הנרקדת על-ידי גברים בלבד, תוך כדי השמעת מיקצבים על-ידי הרקדנים ברגליהם ברצפה. עבודה זו יונקת את השראתה מהסיפורים והמנהגים של שבטי האינדיאנים של מקסיקו ומתנקזת אל פרק סיום נשגב.

דוגמה נוספת: הופתעתי לראות סיום כזה, שאינו רגיל בקולנוע, בסרטו של עמוס גוטמן "בר 51", ובתיאטרון, אצל תדאוש קאנטור – גאון התיאטרון בן-זמננו – בהכיתה המתה. אגב, כל יצירתו בנויה במין מחזוריות של סיומים משניים, כאשר בכל פרק ישנה ואריזיה על הפרק הקודם וחידוש או התקדמות כלשהי השואפת אל הסוף.

כאשר הפרק האחרון הוא שיא של שליטה בימתית ומעיד על הבנה מעמיקה של החומר, אפשר לחוש בו את הפיוט שבחזרה החפוזה על המרכיבים התנועתיים, הפיגורטיביים והרעיוניים, הקיצביים והמוסיקליים שביצירה, המוכרים כבר לצופה.

הנאה מהחזרה מוכרת לנו מן הפזמון החוזר בשיר או המוטיב החוזר בכל יצירה. ומי שכח את ההנאה שלנו, בימי הילדות, מהאזנה בפעם המיידע-כמה לסיפור המוכר שסבתא מספרת שוב ושוב, כשאנו עוזרים לה. הרגעים שבהם השתתפנו בסיפור היו רגעי השיא. כמותם המיקבץ שבסוף היצירה, המביא בזה אחר זה, בחגיגות אמיתית, את המרכיבים שלה, וההנאה בצפייה בהם עצומה וממלאת את הלב בשמחה רבה.

זהו סיום של אסיף, של הבאה הגורנה.

סיום של דעיכה

זהו סיום של פרידה או מוות, סיום של "קיץ ישראלי". מכל מקום, גם סיום מאוד אורגני. האנרגיה אוזלת, הזמן הולך ומתמעט, לפעמים לאורך מערכה שלמה או בפיסקת הסיום, כאילו אתה בונה סופו של סתיו אירופי ושלכת. אתה משליך פרטים מן העבודה, בכל פעם מפחית משהו, כאחיזה אחרונה, לבל תתנתק העבודה מעצמה, ויש בה מין סיכום וגם משהו

מעצם תהליך הפרידה, כשלהבת דועכת, מין התרחקות מהחומר, והסצינה האחרונה יש בה כאילו נסיגה, המטוטלת נעצרת בהדרגה.

סיום של דעיכה יכול לבוא גם בתוך מבנה של סיכום. אם ניקח מן התנועות הבסיסיות אשר הופיעו לאורך העבודה, ונקבץ אותן תנועות, נאמר, לשלושה משפטי תנועה, את משך הזמן הנוצר בין התנועות או המשפטים נרחיב בהדרגה, כך שהמשפט האחרון יהיה ADAGIO ארוך, בו התנועות נמשכות זמן רב וגם השהיות רבות, שסימומו יהיה הפוזיציה המשמעותית ביותר לכוריאוגרף, הרי לנו דוגמה של סיום דעיכה על בסיס מבנה סיכומי.

אם מהלך ריקוד כזה יירקד עליידי רקדן תוך כדי הנמכתו האיטית כלפי הרצפה, וזאת לפחות לאורך סוף המשפט האחרון, יהיה לנו סיום המלווה תחושה של קמילה.

אם כשרון הכתיבה של הכריאוגרף ירכיב מן היסודות התנועתיים של מחולו משפט אחד, שיועלה תוך כדי שינויי זמן בכיוון כללי של הרחבת פרקיהזמן; אם מהלך כזה של הריקוד יתבצע עלידי הרקדנים תוך כדי סיבוב גבם לקהל או התרחקות ממנו (הליכה אל עומק הבמה), תיווצר תחושה של פרידה.

[illegible]

בסיים מהסוג "ק"ץ ישראלי" ניתן גם להשתמש בתנועות חוץ-ריקודיות, או מכל מקום, כאלו שאינן קיימות בעבודה אשר על סופה אנו עובדים. (ראה הערה על סיגנון וויתור על חומר יד לעבודה.) התנועות בשלב הסופי של היצירה יכולות להיות כאלו שלא הופיעו במסגרתה ולו ברמז. אבל אז הן חייבות להיות תנועות המקובלות בציבור כתנועות המסמלות פרידה, זיקנה, מוות, חורף, דעיכה, נשירה, קמילה, שלכת, אזילת אנרגיה, כתהלוכה ההולכת ומואטת (תהלוכת פרידה או אבל), קפיצה שנחיתתה מועדת, ניסיון כלשהו להתנועע כאלו מתוך רצון לאסוף אנרגיה או להיפך, לדעוך לגמרי. אין תשובה, אין מענה. תחינה, הרמת יד כמבקשת דבר־מה שאיננו, הרמת ראש, היעלמות של דברים, פרידה בין הרקדנים, היעלמות של רקדנים, תנועה מקידמת הבמה אל עומק הבמה, הורדת אור איטית, הורדת מסך אחורי באטיות ואפשר גם הורדת מסך קידמי, ובהאטה רבה במיוחד. או תהליך איטי של הורדת בגד, אף התפשטות איטית או הסרת חפץ או הנחת דבר־מה באיטיות. האטה במוסיקה, קטע קריאה מתאים או סיטואציה אחרת הידועה ומקובלת כסיום, כגון כניסת דמות המוות, או שוטר האוסר את כולם, טלפון המצלצל ואין עונים לו, צירקריאה למילואים או פועל־ניקיון המסלק את האשפה.

סיום של צמיחה (קודה)

זהו סיום אביבי, מלא שימחה והתלהבות. סיום הדומה במבנהו לסיום הקיצי, אלא שהזמן כאן מואץ, המיקצבים מהירים, סיום האוגר אנרגיה.

אפשר להפתיע באיזה "הו! הא!" ישראלי עוצר נשימה לקראת הסוף, ויונתן כרמון הוא הדוגמה הטובה ביותר לכך. סיום כזה הוא סיום אופטימי מוחלט, פתוח, מלא חיים (בית) שזל פתוח לעולם), מן האני של הרוקד אלינור, הקהל, מיפגש חזר שמתה ועלילות. הבמה לכל רוחבה פתוחה. ההלוקה כולה

בקהל כבן-שיחה, כאומר: עכשיו תורך... וסוף כזה מעלה חיוך על-פני הצופה והוא גם מחמיא מאוד לקהל.

סיום "ירחי" מחזורי

חזרה לפרק הפתיחה, או חזרה לפיסקה הראשונה יש בה מימד אופטימי, מין שיבה הביתה, אל המוכר, המקנה הרגשה טובה בלב הצופה. זה מסלול המסמל את המחזוריות, את צמיחתו וקמילתו של הירח, היעלמותו ולידתו מחדש. גם כאן על הכוריאוגרף לנצל את כישורו, את רגישותו ואת היכולת שלו ללכת עם הדברים עד הסוף. כי בסיום מן הסוג של ריקוד-מסגרת עליו להיות זהה לפתיחה לכאורה בלבד. כי משחק דרמטי זה שבין הסיום לפתיחה יוצר מתח חדש ומשאיר בצופה תחושה של שיבה אל מקום מוכר, יחד עם המשכיות.

דוגמות:

למטה בצפון מאת מאץ אק: המחול מתחיל ביציאת הרקדנים מתחת למסך-הרקע, ומסתיים בהיעלמות שלהם שוב מתחת למסך.

השולחן הירוק של קורט יוס, בו חוזרת אחרי המלחמה ו"מחול המוות", שהוא כשלעצמו סיום-של-סיכום, סצינת הדיפלומטים המגוחכים סביב שולחן הדיונים, משא ומתן שנהפך לקרב-אקדחים.

יצור הלילה של אליון איילי: הרקדנים הולכים ומתקרבים זה לזה, עד לתנוחת הסיום, כאילו זה סרט בהילוך-לאחור של הפתיחה.

סיום של נשירה וליבלוב גם יחד

ימי גשם ושמש בעירבוביה. אור ואפלולית גם יחד, לסירוגין. סיום רגיש ביותר ואהוב עלי במיוחד. סיום שכזה משלב בתוכו גם סיום של דעיכה, סיום "קייצי", וגם מן הסיום החגיגי והשמח של האביב והפריחה. הדבר דורש מינון מדויק של המרכיבים הניגודיים. יתכן שייווצר ניגוד בין תנועה דועכת לבין אור גובר, או מוסיקה המרקיעה לשחקים.

במקרה זה יתכן, שחלק מן התפאורה יצא מן הבמה או ירד מסך שקוף בקידמת הבמה, או ערפל ועשן יכסו על הרקדנים.

שני היסודות הניגודיים יכולים להתבטא גם בתנועה עצמה: פעם הריקוד צובר אנרגיה ופעם מרפה מן האנרגיה. או שהריקוד מואץ וצובר אנרגיה, אבל הריקודן צונח אל הרצפה (זה יכול לתת תחושה היסטורית), או שהוא נסוג לאחור, אל עומק הבמה, והריקוד הולך ונעשה איטי, תוך כדי הגבהת הריקודן וקידומו אל קידמת הבמה.

דוגמות:

תהלוכת המוות האיטית בהמסילה, הצגה שבוצעה על-ידי

פונה לחזית בתנועות פתוחות. ההושך המידי או אקורד מוסיקלי מרגש במיוחד צריכים לקטוע מיפגש מסיים שכזה, לבל תהיה בו פזילה של ריחוק או הינתקות. הכל פתוח, האור, המוסיקה, ובממדים גדולים, ותנועת הלהקה לאחור מקידמת הבמה תהיה רק כדי להשיבה שוב קדימה במרץ גובר, אולי בקפיצה מרשימה. חושך. סוף.

הסיום של המחזמר "Cats" מזכיר בלוח-הזמנים של הפראזות הסופיות שלו מבנה קודה. השיר "Memory" (זכרונות), שהוא כשלעצמו אחד השיאים של ההפקה, מושר שוב. הזמרת השרה אותו עולה, עם גבור המוסיקה, על גבי מעלית (גלגל) אל מעל לענני עשן, המכסים את כל הבמה, והגלגל, עליו שרה החתלתולה, נע אל קידמת הבמה. מן התקרה יורד גרם-מדרגות; בשיא השיר עולה החתלתולונת על המדרגות, תוך כדי שהן נעות למעלה, היא עוד מוסיפה ומטפסת, עד היעלמותה, כשכל הלהקה מופיעה על הבמה למטה בצעידה קדימה... חושך.

בסיום "אביב" יכול להיות מרכיב חוץ-כוריאוגרפי, אלא שאז התנועה צריכה להיות מקובלת בציבור כתנועה של צמיחה, פריחה, מיפגש, התעוררות, לידה, או הכנסת דבר-מה גדול אל הבמה (איזה סוס טרויאני?), דגלים או אפילו הקרנת סרט אופטימי של תהלוכת שמחה (הבאת חתן, כלה) ושאר אמצעים נדושים של אופרטה או SHOW.

דוגמות:

לינזי קמפ, בפרחים שלו, צועד עם שחקניו אל קידמת הבמה, ממצב שפוף יחסית עד לעמידה תוך כדי השמעת מוסיקה מהירה.

דניאל עזרלו, ביצירתו דג-כלב, מעלה עשן אל הבמה מאחורי הרקדנים, הנמצאים אחרי רמפה שחורה ארוכה ועולים באיטיות אל תוך אור לבן.

קרולין קארלסון, ברסיטל שלה משנת 1979, צעדה לאט חזיתית לקראת הקהל, כשהיא עירומה, ומאחוריה היא עצמה נראתה על המסך, כשהיא צועדת ומתקדמת במהירות בסימטאותיה הצרות של פריס.

תיאטרון אודין, ביצירתו מסעות מרקו פולו, מסיים במבנה של סיכום מלא צמיחה והתלהבות וגובה (באמצעות שחקנים על קביים) והמוסיקה החיה.

כיפהפיה הנרדמת של מריוס פטיפה יש קודה תנועתית, השואבת את שיאה מן הקודה המוסיקלית.

או הדוגמה הבולטת בסיום אדיר של צמיחה, ביצירתו של אליון אלי לפי שירי-עם כושיים, "Revelations".

ג'ון קראנקו, באבוני קונצ'רטו, מסכם ומוסיף הפניית ראש חדה לקהל כקריצה (חושך), ברגע האחרון ממש. יש בכך חזרה אל היומיומי בדרך היתולית, או אם תרצו, התחשבות

פרק סיכום, המסתיים בסצינת רבת'מיקצבים ומהירויות, החוזרות וחוזרות על עצמן במירווחי-זמן קצרים, חזרה היוצרת אווירה של טירוף.

ודוגמה קלאסית לסיום חמוץ-מתוק בסרטו של צ'רלי צ'פלין זמנים מודרניים. הנערה מחזיקה בידו של צ'רלי, הנודד הנצחי, והשניים צועדים אל תוך הזריחה.

או הסיום הנפלא של ירי קיליאן בסימפוניית התהילים (למוסיקה של סטראווינסקי). כאן מסתיים המחול בכך, שהרקדנים פוסעים לאט לאחור, אל מעמקי הבמה, כעוד המוסיקה מתגברת. מסך השטיחים הפרסיים שבעומק הבמה מתרומם לאיטו, הרקדנים נעלמים בזה אחר זה בחושך האינסופי, בחלל. אבל המוסיקה מתגברת וממשיכה להתרומם לשיא.

"סיום מוצלח הוא כארבעים אחוז מריקוד מוצלח. הסיום הבלתי-מוצלח נותר כסמלו של כשלון בימתי," כתבה דוריס המפרי בספרה "אמנות עשיית המחולות".



להקה מקנדה בנמל יפו. הבגדים שעל השחקנים עולים באש, שעה שהאור דועך.

סנקאי ג'וקו בקינקאן שונן (בסיוור הראשון בישראל), המסתיים כשאחד הרקדנים תלוי ברגליו, ראשו למטה, והוא מסתובב מונוטונית במשך זמן רב, שעה שהמוסיקה סוערת, האור מתגבר ומסך אחורי כחול נפתח וזוהר.

תיאטרון "דה לה פלאסה", מספרד, שהעלה את חתונת הדמים בבימויו של חוסה לואיס גומז. זהו אחד הסיומים הנפלאים ביותר שראיתי. לאחר מות החתן בסצינת-האבל, הולכים כל השחקנים ונכנסים בהדרגתיות וגודשים את הבמה לרוחבה. הגברים עומדים מאחור בשורה, ראשם שמוט ומוסתר על-ידי כובע שחור גדול. הנשים נכנסות ומתישבות בצורת ראש-חץ. שעה שהבחורים מרימים אט אט את ראשיהם, מתפתחת תנועה קצובה (בקנון) בגוף הבנות כחיקוי להזדעזעות מכבי, כשהן פוסעות על ברכיהן לפנים וחושך כללי.

או כפי שעשתה אנה סוקולוב בחלומות. היא מפתחת בסוף



אשרה אלקיים תיאטרון תנועה
רח' ברכוכבא 119, הרצליה 46341 טל' 052-544039

OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

119, Bar-Kochva St., Herzelia 46341, Tel.: 052-544039

בנימין צמח – מחושך לאור

מאת נעימה פריבוטס

משחר נעוריו היה בנימין צמח, שנולד בשנת 1901 ברוסיה, חשוף לעולם התיאטרון. בהיותו בן ארבע, נפטר אביו וחינוכו נמסר למעשה לאחיו, נחום, שכבר אז חלם על קריירה של שחקן ובמאי. השפעה מוקדמת זו היא שמשכה את בנימין לעולם הבמה והמחול. אחיו הבכור היה ציוני נלהב והאמין בתחיית השפה העברית. בנימין היה נוכח, כאשר כרך נחום, בעירם ביאליסטוק, את ענייני בציונות ותיאטרון, בהעלותו מחזה בעברית (מעשה מהפכני באותם ימים).

בשנת 1980 סיפר בנימין על כך, שנחום אחיו חש, שהחיים בביאליסטוק בידדו אותו מבחינה אמנותית, ועל כן יצא בשנת 1916, תחילה לוארשה ואחר כך למוסקווה. הוא גמר אומר לדאוג לאחיו, אחותו ואימם ברגע שימצא עבודה בתיאטרון בעיר הגדולה.

מוסקווה היתה היעד הטבעי לכל צעיר רוסי, שביקש להתפתח כאמן וכאיש תיאטרון. אם כי התיאטרון הרוסי היה שבו במסורת ישנה, חלו בו התפתחויות ניכרות בשנים שבין תחילת המאה ושנת 1917. כפי שמציין אוסקאר ברוקט בספרו: "לא עוד מפגר, היה התיאטרון לאחד החדשניים והפוריים ביותר בעולם. היקפו עלה למעשה על כל תיאטרון של עמים אחרים בתקופה זו."¹

אחרי שהייה קצרה במוסקווה בחורף שנת 1917, שב נחום לביאליסטוק, ונטל עימו את כל המשפחה למקום מושבו החדש. זה היה צעד מכריע בחיי שני האחים, שעד מהרה התערבו בחיי הבמה של מוסקווה. תקופת לימודיהם אצל סטאניסלבסקי, ואכטאנגוב ומאיריהולד בשנים 1917-1924 קבעה לגביהם את התשתית האמנותית, ששימשה אותם כל ימיהם. עבור בנימין היתה זו גם הזדמנות מצויינת לפתח את עיסוקו במחול, שעה שהשתלם אצל טובי המורים.

שני האחים עבדו בצורה אינטנסיבית עם יווגני ואכטאנגוב, תלמידו של סטאניסלבסקי, שיצר סגנון משלו, הרחוק מרחק רב מן הריאליזם של רבו. הוא כינה את סגנונו של "ריאליזם פנטסטי", (ז.א. "דמיוני"). הוא ביקש לשנות בעזרת הבמה את המציאות הפנימית של שחקניו. אחת השיטות בהן נקט היה האילתור, שבעזרתו נוצרו יחסים יצירתיים בין הצופה לבמאי והשחקן. בנימין נשאר נאמן לשיטת עבודה זו בכל דרכו הארוכה, כבמאי וככוריאוגראף.

פגישתם של האחים עם וסבולוד מאיריהולד היתה קצרה

יותר, אבל השפעתה ניכרה אף היא בעבודתם. ברוקט מגדיר את מאיריהולד כ"חדשן, הנאמן ביותר לנסיגות בתיאטרון הרוסי שבין 1900 ל-1917... הדחף היצירתי שלו הביא אותו לחיפוש אחרי אמצעים חדשים ולבחינת גבולותיהם של הישגים."² חידושו של מאיריהולד הביאו לשורה של נסיגות בתחום הבימוי, הגישה למשחק ולשיטות ההדרכה של השחקן.

שנת 1917 היתה שנת המהפכה הרוסית. לבנימין מלאו 15 שנה בעת הנסיעה המסוכנת מביאליסטוק למוסקווה. מאורעות אותה שנה נחרטו היטב בזכרונו וחזקו בו את התנגדותו למלחמות ואת שאיפתו לשלום, שמצאו את ביטויין ביצירותיו, כגון בכוריאוגרפיה שלו למחול "The Victory Ball" בלוס-אנג'לס, בשנת 1935.

בשיחה שהתקיימה ב-1980, תיאר בנימין את המסע: הנסיעה מביאליסטוק למוסקווה ערכה כשבועיים. עברנו מרכבת-משא אחת לשניה יחד עם אלפי פליטים אחרים. היו שבישלו לעצמם על מדורות שהציתו [לצד פסי הרכבות] ואחרים היו יושבים ומתאבלים על מתייהם. כשהגענו לבסוף למוסקווה, מצאנו שם פליטים רבים וברחובות עדיין התנהלו קרבות. זגוגיות החלונות שלנו נופצו על ידי כדורים. כל אחד הפך בין לילה לפרולטאר והעשירים החביאו את היהלומים שלהם.³

משפחת צמח התיישבה במוסקווה ועד מהרה יכול היה נחום להגשים את חלומו על הקמת תיאטרון עברי, חלום שאותו חלק עם אחיו הצעיר בנימין. בנימין היה צעיר מכדי להשתתף בהצגות המתוכננות של "הבימה", אבל הוא נכח בדיונים הרבים שהתקיימו בקבוצה, שיסדה את התיאטרון.

בתקופה שבין 1917 ושנת 1924 הרשו השלטונות את התפילות בבתי הכנסת ולא התנכלו ליהודים. המהפכה יצרה אווירה של התלהבות ותחושה של חרות, ובתוך המסגרת הקומוניסטית ניתן חופש הדיעות לזרמים שונים. נסיונותיהם של האמנים הצעירים לבטא ביצירותיהם בתחומי הציור, התיאטרון, המחול והמוסיקה את החברה החדשה זכו לתמיכה רשמית.

נחום צמח פנה לקונסטנטין סטאניסלבסקי, כדי שזה יעזור לו בהגשמת תוכניותיו. בנימין תיאר זאת מאוחר יותר כך:

סטאניסלבסקי לא חשש לעבוד עם "הבימה". הוא

החשיב מאוד את ההמשכיות, וחש, שהאמנים חייבים הרבה ליהדות, בשל תרומתה הרבה לתרבות בעבר.

בנימין לא הורשה להשתתף בעצם העבודה של "הבימה", אבל כדבריו, היה נוכח בשעת החזרות והדיונים. סטאניסלבסקי עצמו לא היה יכול להתפנות לעבודה עם התיאטרון הצעיר, אבל שלח את המצטיין שבתלמידיו – יוגני ואכטאנגוב. תריסר הנשים והגברים של "הבימה" עבדו עם ואכטאנגוב שנה שלימה לפני שניגשו להכנת הצגה כלשהי. בשנת 1918 הם הופיעו לראשונה ב"נשף בראשית", מופע שכלל ארבעה מערכונים (מאת אש, קצנלסון, פריץ וברקוביץ').

שעה שואכטאנגוב ניגש לחזרות לקראת הצגת "הדיבוק", בנימין כבר היה לחבר מלא בקבוצה והשתתף בעבודתה. הוא היה ביחסים קרובים לא רק עם ואכטאנגוב, אלא גם עם סטאניסלבסקי, שנהג לבוא להרצות לפני הקבוצה. תוך כדי החזרות על "הדיבוק" חלה ואכטאנגוב בסרטן הקיבה. הוא אומנם נכח בחזרה הכללית, אבל לא זכה לראות את "הדיבוק" מוצג לפני קהל, והוא נפטר ב־1922. בנימין זוכר, שוסבולוד מאיריהולד ניאות לבוא לעזור ל"הבימה" בעבודתה אחרי מות ואכטאנגוב.

משנתבקש לסכם את השפעתם של גדולי התיאטרון הרוסי על עבודתו שלו, אמר בנימין, בשנת 1983:

מסטאניסלבסקי למדתי את הריכוז [הנפשי], את הגישה לפעילות הגופנית על הבמה, את ההרפיה, את תפקיד המקצב והמוסיקה של הדיבור, וכמו כן את דרך עבודתו בחלוקת התפקיד לקטעים ואת תפקיד הניגודים וההתפתחות בהצגה. מואכטאנגוב למדתי את ההמשכיות הנימית של המחווה הבימתית, את הקומפוזיציה, את שילוב הצורה והתוכן, ואת תחושת העכשוויות ואת דרך ההפשטה של הרעיון. מאיריהולד לימדני לגשת לכל עבודה בראש פתוח ומחשבה רעננה ואת הגישה אל העבודה הנוכחית כניגוד לעבודות העבר.

השפעת השתתפותו של בנימין ב"הדיבוק" ניכרת בכל דרך עבודתו עד היום. יצירה זו הראתה לו את הדרך לשימוש בחומר יהודי במסגרת אמירה כלל־אנושית ואת השימוש בתיאטרון החדשני, בסמלים הצורניים ובאפיון, שהרשימו את צמח הצעיר.

במקביל לחזרות על "הדיבוק" החל בנימין ללמוד מחול. הוא היה תלמידים של שלושה מורים, שפיתחו את הפנים השונות של מחולותיו ואת שפת התנועה שלו. אינה צ'רנסקאיה, תלמידתו של אלכסנדר סאחארוב, היתה מורתו הראשונה. לה היה סטודיו למחול מודרני במוסקווה וממנה למד "את הגישה הדראמאטית לתנועה". ורה מוסולוכה, שהיתה באלרינה ב"בולשוי", לימדה אותו באלט קלאסי, ואלכסנדרובה, מנהלת המכון ליוריתמיקה לפי שיטתו של דלקריו, העניקה

לו "הבנה ביחסים שבין המוסיקה והמחול, תחושה של חרות והתנסות בתנועה".

בשנת 1925 שונתה אוירת החופש האמנותי ששררה מאז המהפכה. היחס הסובלני לקבוצות לאומיות ודתיות נעלם אף הוא. חברי המפלגה הקומוניסטית היהודים, אנשי ה"יבסקציה" קבעו, שהשפה העברית היא "שפה אנטי־מהפכנית" והצליחו לבטל את התמיכה הממשלתית ב"הבימה". הקבוצה עזבה את רוסיה, לכאורה למסע מופעים, אבל למעשה בחיפוש אחרי מקום אחר לפעילות, בו שוררת סובלנות וחרות.

ב־1927 הגיעה "הבימה" לניו־יורק ועברה עליה תקופה קשה של מחלוקת ביחס למקום פעולתה הקבוע ודרכה האמנותית. כמחצית הקבוצה עלתה לארץ־ישראל, והיתה ברבות הימים לתיאטרון הלאומי של ישראל. יתר השחקנים, ביניהם נחום ובנימין צמח, נשארו בארה"ב. בנימין מצא בניו־יורק פעילות מחולית עניפה והחל לפתח את עבודתו הכוריאוגרפית העצמאית.

אחד המופעים הראשונים שבנימין ערך בניו־יורק היה ערב, בו השתתפו מלבדו גם יעקב בן־עמי והרקדן היפני־אמריקני, שפעל בארה"ב, Michio Ito ב־25 בספטמבר 1925, ב"ידיש פולקס תיאטער". בתקופה זו היה בנימין לחבר פעיל בקבוצה שעבדה במסגרת ה־Neighborhood Playhouse. שם הופיע בחברת מרתה גראהם, צ'ארלס וידמן, דוריס האמפרי ואחרים באחדים ממחולות הסולו שלו. אחד הריקודים בהם הופיע היה ריקוד מאת מיצ'י איטו, לפי מוסיקה של דביסי, Fete et Nuages ("חגיגה וענן"), בו בנימין היה "ענן אפל", שגנב את מרתה גראהם ממיצ'י איטו. צמח יצר בתקופה זו מחולות כגון "ריקוד הקבצנים", "רפסודיה רומנטית" (למוסיקה מאת אנסקו) ו"טוקאטה ופוגה" מאת י. ס. באך.

ניו־יורק היתה ביתו של בנימין מ־1928 עד 1932. בשנים אלה ערך לא אחת מסעות בארץ־ישראל ובחוף המערבי והמזרחי של ארה"ב, בהם הופיע ולימד. מופעיו בניו־יורק הפכו אותו לדמות מרתקת ויצר מוכר.

המבקרת אליזבת סלדן כותבת בספרה:

בנימין צמח חוזר לתקופות עברו עוד יותר מדוריס האמפרי, אל אחדות כל אמצעי ההבעה של המחול, אל מחול המהווה משכן לזכרון המשותף של העם והצהרת אמונתו. הוא הנציג הבולט בארה"ב של טיפוס ייחודי של מחול טקסי, לא רק משום שלאמנותו צליל אמיתי של שכנוע, מחול שאינו חיקוי או עיבוד של פולחן זר למחולל, אלא גם משום שהמחול שלו מציג סינתזה של כל ה"איזמים", שלימדו אותנו לסווג אותם בקפידה ל"רציונים" ו"בלתי רציונים". בנימין כביכול אינו מדע כלל לכל אלה, והתוצאה היא קומפוזיציה מרתקת באקזוטיקה שבה, שבכל זאת הולמת מכל הבחינות [את הנושא]. המעבר שלו ממוסקווה מולדתו [לארה"ב] לא הזיקה לכוחו היוצר; כנראה אמריקה היא כור היתוך, בו כל המתכות עוברות

שניים מריקודיו משנים אלה הפכו לסימנים מוכרים של עבודתו: "רות" ו"מלווה מלכה". הם מתאפיינים בזרימה הלירית שלהם, בתנועות הבאות בסדרות, בקונפליקטים דראמאטיים ובנחרצות. באלה וביצירותיו האחרות ניכרת סינתזה אישית בין אוירת מיקה, באלט ומחול מודרני. הוא נהג להדגיש את אפיון הדמויות הפנימי, את המחווה הרגשית והמקצב הדראמאטי – כל אלה תוצאה של לימודי התיאטרון שלו ברוסיה.

בתוכניה מלווים את המחול "רות" פסוקים מהמגילה. על אף שהמחול התבסס על מסורת יהודית, צמח ביקש לומר משהו הרבה יותר כללי. לא היה זה סיפור ריאליסטי של העלילה. זו היתה הפשטה, שבמרכזה יחסיהן של שלוש הנשים והמחול אומר משהו על נשים, שכל אחד יכול היה לקבל. צמח תיאר את האכזריות הפנימית של היחסים שבין הדמויות ואת הכוח, שמאפשר לנשים הללו לשאת בתפקידים ובקשיים בחייהן.

סלדן מעירה בקשר ל"רות":

אין פוזות; אתה מודע ליופי נשגב, שנגזו ונוצר שנית ברגע שתנועה חדשה מתחילה את קודמתה... פול וארלי מכנה זאת: המטאמורפזה, שהיא תמצית המחול... בסופו של דבר, הדינמיקה של יצירה עדינה זו תלויה בקצב שלה. התהליך כולו... מתנהל בקצב, המוציא אותו מגדר ההתנסות הרגילה ומעלה אותו למישור החזיון הטהור.⁷

"מלווה מלכה", שיצר צמח בשנותיו הראשונות בניו יורק, מבוסס על טקס ההבדלה במוצאי שבת. הוא נטל את המנהג העתיק ועיצב אותו באופן, המבליט את האיש, הפרטי, יחד עם הקבוצתי, הקהילתי שבהתנסות זו, ואת ההיבט הכללי של כוחות ההשתנות והתהליך החוזר על עצמו. המחול היה מלווה במזמורים מסורתיים וחסידיים. לא היה צורך בכך, שהצופה יבין את המלים או את הפרטים הממשיים של המסורת הדתית. הכוריאוגרפיה הצליחה ליצור אווירה, שהעבירה את המתבונן מהמישור הגופני אל הספירה הרוחנית. כל אחד יכול היה להזדהות עם הטקס, כאחד מאותם רגעים בחייו, בהם רגשות משנים את חיי היומיום.

ב"מלווה מלכה" השתתפו סולן וקברוצה, ששימשה כמקהלה. צמח, שהיה הסולן, ניצב מול קבוצת רקדנים לבושים בקאפרטות שחורות, מסורתיות. הקבוצה מתחילה בתנועה קצבית איטית מצד לצד. התנועות לצדדים נעשות הדרגתית מהירות יותר ויותר, עד שהן מתחילות להאט ולבסוף הבמה רגועה ממש כמו בפתיחה. בעזרת מבנה קצבי זה תיאר צמח את הציפיות ואת השמחה לקראת שבת הכלה, את השחרור המקווה מטרדות החול ואת העצבות שבפרידה משבת המלכה בשעת ההבדלה. לדעת סלדן, אפיון מחול זה את "ההתרחקות הפנימית והכוח שבהתנסות מיידית".

ב־23 במאי 1932 הופיע צמח לראשונה בקליפורניה, בסביבת

לוס־אנג'לס. הוא התגורר בחוף המערבי עד שנת 1936, כשהוזמן על־ידי הבמאי מקס ריינהארד ליצור את הכוריאור גראפיה עבור הצגה שריינהארד עמד לביים בברודוויי. ארבע השנים האנטנסיות הללו בלוס־אנג'לס היו תקופה פוריה בחייו של צמח, שהצליח לרכוש סביבו קבוצת רקדנים, שהופיעה עימו והוא עסק הרבה בהוראה. הוא גם ביים את "הגולם" ומחזות אחרים ב־Pasadena Playhouse, ביים סרט קצר ויצר את המחולות עבור ההצגות "היא" ו"הימים האחרונים של פרומפיי", (שתיהן בשנת 1935).

מלבד עבודתו זו תרם צמח רבות להתפתחותם של האמנים, שהיו תלמידיו. אחדים מאלה עברו עם צמח לניו־יורק ב־1936 ושנה אחר־כך הצטרפו ללהקתה של מרתה גראהם.

אחת מאלה, פרידה גינסבורג־מאדאו, סיפרה על השפעתו של צמח עליה:

בנימין הכריח אותך להשתתף בתהליך היצירתי ושכנע אותך, שיש כך משהו, שיש לך רעיונות משלך. הוא פתח לפני עולם שלם של ביטוי ואפשרויות. הוא העניק משמעות למחול. זו לא היתה רק טכניקה. כל שיעור שלו היה בנוי על נושא ולמדתי לאלתר ולהתבונן בתוך עולמך הפנימי. גם ההופעות היו חוויה יצירתית משותפת. הוא דאג לכך, שהמחול עבורנו לא יהיה משהו חיצוני ושטחי, אלא תהליך פנימי מעמיק.⁸

תוכנית המופע הראשון שלו בלוס־אנג'לס כללה 14 מחולות: חלום־יעקב, עובד־אדמה, טוקאטה ברה־מינור, המנורה, שלושה מחולות ארץ־ישראליים, שיר־עם, הקבצן, החדר, לומד הגמרא, היוצא־דופן (Excentric), הגורל, רות, פרק תהילים ומלווה־מלכה. השתתפו בביצוע, מלבד צמח עצמו, 14 רקדנים, פסנתרן והזמר ארקדי קאופמן.

צמח ולהקתו השתתפו בפסטיבאל המחול, שנערך בעת המשחקים האולימפיים בלוס־אנג'לס בשנת 1932, ועד מהרה זכה לפרסום ולהקתו הוזמנה לרקוד בסאן־פראנסיסקו, סיאטל וערים אחרות בחוף המערבי.

שנה אחר כך, בזכות ההכרה הציבורית ביכולתו, הוזמן צמח ליצור באלט עבור האמפיתיאטרון הענקי ובעל־המוניטין, Hollywood Bowl. באוגוסט 1935 הציג צמח ב"בואל" את יצירתו "Fragments of Israel", חזיון בו השתתפו 49 רקדנים ומקהלה בת 23 זמרים. הזמנה זו העניקה לו יוקרה ציבורית ניכרת ואפשרויות להשתמש בתזמורת חיה, להקת רקדנים גדולה ומקהלה.

למסכת הישראלית היו שני חלקים. הראשון היה מבוסס על "מלווה מלכה" והשני נקרא "אורה" ("Ora"). היצירה כולה אמורה היתה לבטא בצורה סימלית את זכותו של כל אדם וכל עם לזהותו העצמית, וחלקה השני ביטא את תרומתו של העם היהודי למורשת הדתית והתרבותית של המערב. הוא קשר את כל המרכיבים הללו לארץ־ישראל ולזכותו של העם היהודי

לבנות לעצמו מולדת משלו.

מבקרת המוסיקה איזאבל מורס ג'ונס התרשמה מאוד מעבודה זו שלו, וכתבה שצמח "הוא נציג נכבד של העם היהודי, כשם שארנסט בלוך והמוסיקה" הם נציגי תרבות זו.

...זה היה טקס מעמיק ויפה, שכלל זמירות עבריות עתיקות. הרקדנים חשו, שזו זכות גדולה לעבוד במחיצתו של צמח, ב"מלווה מלכה" ומנהגי החסידיים שבו, על ההתבוננות וההתלהבות שבהם, ו"אורה", נושא ארצישראלי חזק, שכלל את השיר "אל יבנה הגליל, אנו נבנה הגליל".⁹

ב"הוליווד בואול" מעולם לא הוצג מחול בעל אופי ונושא יהודי, והעתונות הרבתה לתאר את המופע והביאה תצלומים רבים ממנו.

התצלומים מראים את קבוצות הרקדנים בתצורות דראמטיות ופיסוליות. כל רקדן ניצב בתנוחה שונה מחבריו – יושב, שוכב, עומד או נוטה לצד. שישה רקדנים ברקע מחזיקים בשני עמודים גדולים, המסמלים את לוחות-הברית. התמונה כולה מתמקדת במרכז, במין משולש גדול, שקודקודו מורה כלפי השמיים והאלוהים.

בהערות כתוכניה למופע כותב צמח:

העם היהודי נדחק מסיבות הטבעיות. היהודים הם בטבע עם של עובדי-אדמה וכורים. אבל הם נאלצו להתקבץ בערים הגדולות. כיום תנועותיהם עצבניות ולוקות באישיווי משקל. בחיפוש אחרי סגנון יהודי טיפוסי, מעבר לעבר הקרוב, הגענו עד לתנ"ך ותקופתו... ומצאנו שם לא רק סצינות אנושיות בסיסיות ובעלות כוח רב, אלא גם סגנון עתיק יותר מכל הידוע לנו. זהו סגנון שהינו והיה תמיד עתיק ומודרני בעת ובעונה אחת.

בחלקו השני של המופע, "אורה", העוסק בחלומות על בנייה מחדש של המסורת היהודית בארץ, צמח היה מודע היטב לפער בין גישתם של אלה המצפים למשיח לבין האוחרים במחורשה וטרקטור ומבקשים לעצב את גורלם במו ידיהם.

בשנת 1935 הוזמן צמח שנית ליצור מופע רבי-מימדים ב"בואול". הפעם נקראה היצירה "נשף הנצחון", למוסיקה מאת ארנסט שלינג. היתה זו יצירה כוריאוגרפית חזקה, מרשימה וכוגרת והמבקרים שיכחו אותה. כשל העניין הרב שעוררה, הוצג החזיון שנית בבית-האופרה, ובזכות עבודה זו הזמין מקס ריינהארד את צמח ליצור את המחולות עבור הצגתו "הדרך הנצחית" בניו-יורק. ההשראה ליצירה זו באה לצמח לשיר מאת המשורר Alfred Noyes, שנושא החיילים שניספו בקרבות, הניצבים כצללים אילמים בצידי נשף הנצחון.

המלחין שלינג תיאר את יצירתו הסימפונית כמחאה כנגד

אלה, האדישים למחיר הנורא של המלחמה, "החוגגים בכל העולם", וכמחווה לכל אלה, שנתנו את חייהם כדי שאנו נוכל לחיות בשלום ובאושר. הוא כתב את "התמונות הסימפוניות" שלו אחר ששב ממלחמת העולם הראשונה.

רשימת הדמויות בבאלט של צמח כוללת מצביאים, דיפלומטים, ספסרים, חיילים, נשות החברה הגבוהה, אימהות ואת המוות. על-פני הקשת הענקית, המהווה רקע לבימת האמפיתיאטרון, הוקרנו צלבים, כמו בבית-קברות צבאי.

ויולה סווישר תיארה את החזיון ב"הוליווד סיטיון ניוז", (2.8.35):

שעה שהרקדנים מחוללים בנשף צבעוני, הופיעו צללים אילמים של מראות מלחמה ברקע. שדות פוריים, זרועים גוויות של חיילים ומסומנים בצלבים; חיילים המטפסים מעל לחפירות אל החדלון. ומול כל אלה נערות ומדינאים, קצינים במדים מצוחצחים, הרוקדים ומפלטטים בנשף. אחרי-כך באה תמונה של קרב, שהותירה אחדים מהחיילים מתים, מונחים בצורת קישוט מקפיא-דם בקידמת הבמה, שעה שהאורות עולים ויורדים חליפות ומאירים את הרוקדים בנשף. כך הגיע הבאלט של צמח לשיאו המהמם, שהותיר את הצופים מתפעלים ואילמים לרגע, לפני שהם פרצו במחאות-כפיים.

התצלומים שצולמו בשעת החזרות מראים את דרך עבודתו של צמח. באחד מאלה נראית קבוצה של שש נשים, בה כל אחת מבטאה יגון ויאוש, אבל כל אחת עושה זאת באופן אחר. הגופות מסובכים בגוף, והברכיים והרגליים לחוצות אל הקרקע.

צמח מעולם לא התעניין בתנועה "יפה" כשלעצמה, אלא ביקש לנצל את התנועה לביטוי הכאב העמוק שבנשמה. לא עניינה אותו וירטואוזיות, אלא תנועה הנוראית מסר. בתו, עמיאל, שאלה פעם את אביה, איך תוכל ללמוד להרים את רגלה לגובה רב ולבצע ערבסק נאה. צמח ענה לה: "לשם מה להרים את הרגל? הרי זה סתם 'נחמד'".¹⁰

איזאבל מורס ג'ונס כתבה (ב"לוס-אנג'לס טיימס", 2 באוגוסט 1935), ש"נשף הנצחון" הוא "באלט אמיתי, מקורי, מרשים עמוקות". היא חשה שצמח יצר "באלט שיעשה היסטוריה".

המסר של צמח כלל לא רק גינוי להרס שגורמות המלחמות, אלא גם לאלה המבקשים להמשיך במלחמה בשל הרווחים הצפויים ממנה. החזיון כלל סצינה, המתארת את התעשרותם של הספסרים מההרס. במקביל לכל פעולה של הרס הופיעה תמונה של התעשרות ורווחים. הנהלת האמפיתיאטרון הסכימה בכל לב למסר האנטי-מלחמתי של צמח, אבל לא היתה מרוצה מתיאור התעשרותם של בעלי ההון מפעולות האיכה. צמח נדרש לבטל תמונה זו. לדברי צמח, "קמה שערוריה שלימה בקשר לסצינת סרסורי הבורסה... והיתה פגישה סוערת עם גב' אייריש".¹¹

למרות הקיצוץ, המסר הגיע לצופים. הבאלט חלף בצורה אורגנית מסצינה אחת לשניה. לדברי עמיאל צמח: בעבודתו תמיד הורגשה תחושת הקשר בין המרכיבים, דבר אחד העובר לבא אחריו. הוא מעולם לא יצר תמונות בודדות. תמיד הודגש בעבודתו השלם, הכולל.¹²

הפעולה העיקרית ב"נשף הנצחון" החלה בשדה הקרב ועברה לאולם הנשפים, שעה שהחיילים צופים במחוללים מהצד. כשסצינת הנשף התפוגגה, המשיכו זוגות בודדים לרקוד ותמונות הקרב שבו אל מרכז הבמה, ובאותו זמן קבוצת אימהות שכולות התאבלה בצד השמאלי של הבמה. זה היה הרגע, בו עמדה תמונת ספסריהבורסה להתרחש בצידה הימני של הבמה.

לדברי עמיאל צמח, עבודותיו של אביה תמיד נעו "מהאפלה אל האור", ו"התרכזו בגורלו המר של האדם הקטן". גם כשצמח תיאר את נוראות המלחמה, הוא ביקש לומר משהו על התקווה, על האור המצוי תמיד במקביל ליאוש.

מבקרת המחול של ה"לוס-אנג'לס הראלד אקספרס" תיארה זאת כך:

אחרי הקראת שירו של נויס עלידי הקריין ומקהלה מדברת מאומנת היטב, כשהאמפיתיאטרון שרוי בחושך... הגיעה סצינת העיר המתעוררת בבוקר יום שבת-הנשק. זרקור בצבע ירוק-כחלחל בודד האיר את דמויות הקצינים במדיהם המרהיבים, הדיפלומטים ונשותיהם והאור חשף עוד ועוד דמויות, שנעו בתנועות מוזרות אל קידמת הבמה והחלו לנוע במקצבי הפולנוז, הפוקסטרוט ורקדו טאנגו מוגזם. הרגע המרשים ביותר בדראמה-בתנועה שיצר צמח היה זה, בו דרש הסצינארי לתאר את אימת הגייסות המתקרבים... בקטע המסיים, לצלילי מקצב ואלס מעוות. רקדו בהיסוס זוגות בודדים פה ושם, עד להוצאת באכינאליה ממש, לפני שהרוקדים נתקלו בדמויות המתים הלועגות, השבים והופכים למצעד צבאי. במקביל להופעת הדמויות המאשימות, נעלם הצלב השחור של המוות [מהרקע] ותחתיו הופיעו שלושה צלבים לבנים של תקווה, מלווים בנגינת חמת-החלילים המעוררת אופטימיות.

אין ספק שתיאורים אלה מזכירים את "השולחן הירוק" מאת קורט יוס. צמח ויוס שניהם פעלו בתקופה, בה אמנים מכל תחומי היצירה עסקו הרבה בגורלו של הפרט בימי משבר ומלחמה, רעב וסבל. לגבי צמח ויוצרים אחרים היה זה בגדר הכרח למצוא ביטוי אמנותי לרעיונות החברתיים והפוליטיים שהעסיקו אותם.

בנימין צמח הביא עימו ללוס-אנג'לס כיוון חדש של עיצוב בימתי כוריאוגרפי. הוא הכניס לעבודותיו את השימוש בטקסט המושמע ובליווי קולי לתנועה, אמצעי שהביא עימו מנסינו התיאטרוני. זה היה חידוש עבור הצופים. התנועה

בכל יצירה שלו נבעה מהמסר שלה. ריקודיו התאפיינו על-ידי שימוש אקספרסיבי בגוף, בראש ובזרועות, ובתחושת משקל בגוף כולו, ובשימוש בכפיפה בברכיים ובעקבים. במסגרת סגנונית זו הוא היה מסוגל ליצור רצף תנועה לירי או פיסוליות זוויתית, כרצונו.

יתכן, שהעניין שהיה לו בצידים האפל של החיים ובמאבק בין חושך לאור נבע גם מעבודתו במחיצתם של גדולי הבמה הרוסית בראשית שנות ה-20.

בדברו בשנת 1980, הוא קבע, שעבורו המחול היה תמיד "אמנות, שחייבת לגעת במודעות האנושית, ועליה להגיע לתמצית החיים. "לדידו, לא היה בזה פסימיזם, אלא ביטוי להשקפה הרואה את החושך והאור כמקבילים, ובאמנות - אמצעי לפתרון הסתירה ביניהם.

אחרי שהיה לאמן בעל אישיות עצמאית, קיבל את הזמנתו של ריינהארד לעבור לניו-יורק, על-מנת ליצור את הכוריאור גראפיה למופע "The Eternal Road". בעשור הבא, עד שנת 1947, התגורר ופעל בניו-יורק, לימד ויצר מחולות, אבל לא הקים להקה משלו. (בתקופה זו נטל צמח חלק במופעי מחול רבים בעלי תודעה ומעורבות חברתית ופוליטית. הערת העורך.)

ב-1947 שב צמח ללוס-אנג'לס ופעל שם בתחומי התיאטרון והמחול עד 1971, כאשר עלה לישראל והתיישב בירושלים.

דרכו של בנימין צמח כיוצר וכמורה ראויה שתתועד במלואה. בשנים האחרונות לפעולתו בארה"ב הוא היה מדריכם של שחקנים ידועים רבים, ביניהם אלן ארקין, הרשל ברנרד, לי ג'. קוב, והוא המשיך לביים וליצור כוריאוגרפיה בהצלחה רבה.

האם היה צמח אחד מאלה שעיצבו את דמות המחול המודרני באמריקה בשנות ה-20 וה-30? האם תפקידו לא זכה להערכה המגיעה לו משום שעזב פעמיים את ניו-יורק במועד מכריע בהתפתחות המחול המודרני? היבטים אלה ראויים בהחלט למחקר, ורשימה זו אינה אלא ראשיתו. ■

מאמר זה מהווה פרק מספר, העומד לצאת לאור בקרוב בארה"ב.

1. Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay, *Century of Innovation, A History of European and American Theatre Since 1870* (New Jersey: Prentice-Hall, 1973), p. 263.

2. כנ"ל ע' 258, 259.

3. ראיון עם ב' צ', אוגוסט 1980.

4. כנ"ל.

5. ממכתבו של ב' צ', 1983.

6. Elisabeth Selden, *The Dancer's Quest, Essays on the Aesthetics of Contemporary Dance* (Berkeley: University of California Press, 1935), pp. 80-81.

7. כנ"ל ע' 82.
8. שיחה עם פרידה מדאן, יולי 1986.
9. Isabel Morse Jones, *Hollywood Bowl* (New York and Los Angeles, G. Schirmer, 1936), p. 173.
10. שיחה עם עמיאל צמח, אוקטובר 1982.
11. שיחה עם עמיאל צמח, אוגוסט 1980.
12. שיחה עם עמיאל צמח, אוקטובר 1982.



"נשף הנצחון" - הוליווד (1935)

פגישות עם אמני ה"בוטו" רשמי מסע ביפאן

מאת רחל בילסקי-כהן

וכן לומדים אצלו תלמידים יפאניים וזרים.

היום הוא "מלמד" בעיקר אימפרוביזציה, "מלמד" במרכזות, ועוד אתאר מהותה של הוראה זאת.

בתחילת שיעור האימפרוביזציה יושבים התלמידים לרגליו של ה-Sensei, Master. וזאת לדעת, כי למורה שהגיע למעלת Sensei יש מעמד מכובד ביותר בכל תחומי החיים ביפאן. תלמידים מעריצים את רבם ומתייחסים אליו ביראת-כבוד גדולה והשפעתו עליהם חורגת מעבר לתחום המקצועי ונוגעת בכל תחומי החיים. נדמה, כי בזאת הולכים אף אנשי ה"בוטו" המרדניים בעקבות המסורת היפאנית.

אונו פותח את השיעור במונולוג ארוך ומתמשך ביפאנית. לא רק מילותיו מדברות, אלא אף פניו וידי עשיריה מבע מחיים ומבארים את מילותיו. לטובת האורחים ולטובת אלה מבין התלמידים שאינם מבינים יפאנית, מתרגם אחד התלמידים היפאניים את עיקרי הדברים לאנגלית, אך מתברר מיד, שהתרגום הקצר והתמציתי נותן אולי את הוראתן של המלים, אך בוודאי אינו מצליח להעביר את רוח הדברים, את האווירה, את שאר-הרוח ואת ההשראה. אונו מדבר על החיים, על השמש, שהיא משקה שנכנס לגוף, סס-חיים, שמגיע גם לאדמה ומפרה את הצמחים. התלמידים קמים לרקוד. שלושים דקות ללא הפסקה הם מאלתרים, כשברקע מוסיקה איטית ורוגעת. אונו מנחה אותם: "אתם שותים את השמש. אל תחשבו עם הראש, חישבו עם הגוף, ראו ושימעו בגוף. תנו לגופכם להוליד את התנועה מתוך שטף התרחשויות פנימי, תרכזו בגוף ותנו לאנרגיה לזרום."

בשיעור אחד דיבר אונו באריכות על הרגש, שהוא תמצית החיים, ועל מקור הרגש, שהוא האד הקוסמי שנהפך למים ומהם נוצרו הרגשות. ופתיחה אחרת: "החלום הוא זכרון עתיק, תנו לגוף שלכם לזכור את מה שהיה בבראשית, הזכרו באבותיכם. מיצאו את הקשר אליהם דרך הגוף, דרך התנועה שלכם. לכו בעקבות מה שהמתים מדברים, אל תחשבו על כך, אלא הזכרו דרך התנועה, דרך הגוף."

דברים אלה מייצגים היטב את הנושאים והמושאים של מחול ה"בוטו" וגם את הגישה הגופנית-הפיסית-החושית שעומדת בבסיסו.

האנשים מתחילים להתנועע. מתחילים מאפס, כל אחד מכונס

בסתיו 1985 נסעתי ליפאן מתוך כוונה להתוודע יותר מקרוב אל המחול המסורתי-הקלאסי ואל המחול בן-זמננו שם. ברשימתי זאת איחד את הדיבור לפגישותי עם שניים מאמני ה"בוטו" בטוקיו, קזואו אונו ואקגי מרו ולהקתו, להקת דיירקודן.

התרבות היפאנית, ובכללה האמנויות, כה שונה בכל מהותה מן התרבות של בן-המערב, שכדי לקלוט, להבין ולהפנים אותה נדרשות שנות לימוד ארוכות ושהייה ממושכת במחיצתה. בצניעות כנה אני מבקשת על כן מן הקוראים להתייחס אל דברי כאל התרשמויות של אורח אוהד בתרבות זרה. יחד עם זאת, נשענות התרשמויותי על ידע ולימוד מוקדמים, על שיחות ארוכות ועל התבוננות מרוכזת. (מאמר מרתק ומקצועי על מחול ה"בוטו" ימצא הקורא ב"מחשבות" 53, דצמבר 1984, מאת פרופ' יעקב רוז - "מזרח ומערב בריקוד". ליעקב רוז אני חבה הרבה מן הידע וההבנה שיש לי בתרבות היפאנית.)

שלושה ערבים ארוכים במחיצתו של קזואו אונו

קזואו אונו הוא אחד משני האבות המייסדים של מחול ה"בוטו", שנוצר ביפאן בשנות ה-50. ה"בוטו" הוא מחול "אוונגרדי", מחול אשר מורד במוסכמות רבות של המחול הקלאסי היפאני, אך יחד עם זאת שמר על מאפיינים אחרים של מחול זה. יעקב רוז מסביר במאמרו, שהמשותף ללהקות ה"בוטו" הרבות הפועלות כיום ביפאן ומחוצה לה הוא "הנסיון לבטא איזשהו צד אפל או נסתר של המציאות הגלויה והיומיומית."

קזואו אונו מתקרב לגיל 80 ועדיין הוא חיוני, פעיל, רוקד ומלמד ואף מופיע ביפאן, באירופה ובאמריקה. בצעירותו, בחיפושיו אחרי דרכי ביטוי חדשות, ביקר באירופה, למד באלט קלאסי, רקד עם מרי ויגמן ושהה במחיצתם של אמנים אקספרסיוניסטיים ואמני דאדא, שכולם השפיעו על דרכו האמנותית.

קזואו אונו גר בבית על גבעה בפרבר של יוקוהאמה והביקור אצלו הוא בחזקת "עליה לרגל", תרתי משמע, במובן הגיאוגרפי והרוחני כאחד. על אף גילו המופלג, עדיין קזואו אונו הוא שם-דבר בקרב אמני האוונגרד ביפאן ואל הסטודיו שלו, הצמוד לביתו, באים רקדנים ואנשי תיאטרון מרחבי תבל

של איבר זה או אחר.

שמלת אשה צעירה וגנדרנית על גופו של גבר זקן אינה מקרית. במהלך הריקוד הוא מסיר את השמלה, הכובע והנעליים ולפניו רוקד גבר זקן. יעקב רז מרחיב במאמרו את הדיבור על הדרימיניות שקיימת ב"בוטו", דרימיניות שבאה למחוק את הזהות המינית, המעוגנת כאילו "בעידן מיתולוגי, טרם ההפרדה בין גבר לאשה." דרימיניות שבאה לבטא משהו אנרשי, קמאי, שלא קשור להבדל בין המינים.

שלושה ערבים במחיצתם של אקגי' מרו ולהקת דיירקודקן

חוויית הפגישה עם מררסן ולהקתו היתה שונה לגמרי מזאת עם קזואו אונו ותלמידיו, שהרי מדובר כאן בלהקת "בוטו" מקצועית, שהיתה בעיצומן של חזרות אחרונות לקראת מופע.

הרושם הראשון, שהלך והתעצם במשך שלושת הימים ששהיתי במחיצתם, היה של בוטות, מלשון בוטה (כפל הלשון של "בוטה" בעברית ו"בוטו" ביפאנית הוא מקרי...), בוטה במובנים רבים.

נתקלתי פה בשתי תופעות, שהיו עבורי יוצאות דופן בהקשר הכללי של "החווייה היפאנית" שלי. ראשית, בניגוד למאור הפנים, האדיבות, הכנסת האורחים והנועם שפגשתי ביפאן על כל צעד ושעל, נתקלתי כאן בהתעלמות כמעט מוחלטת מנוכחותי, עליאף שביקורי תואם מראש עליפי הנוהג הרשמי המקובל ביפאן. שנית, הלהקה שוכנת בבנין אדום דמוי סירה, שיש בו אולם חזרות וסטודיו, ובו גם גרים בצוותא חברי הלהקה ומנהלים חיי קומונה. הופתעתי לראות עד כמה המקום כולו מונוח, דחוס, דל וחסר אסתטיקה. מן הסתם יש גם בכך מחאה כנגד הניקיון, הסדר והרגישות לאסתטיקה, הרווחים ביפאן.

הלהקה, שמנתה 15 חברים, היתה עסוקה בחזרות על יצירה ארוכה, שמבוססת על ספר פילוסופי יפאני עתיק על אודות אדמה, מים, רוח, אש ואוויר.

אשתדל להעביר משהו מן הרשמים המהממים ממש של הריקוד ושל האווירה הכללית. בגלל בעיות שפה, שהיקשו מאוד על השיחה, לא הצלחתי לפענח בדיוק את התכנים וההתרחשויות של ארבעת חלקי היצירה: ריקוד האדמה של הנשים, ריקוד מלחמה של כל הלהקה, ריקוד פולחני אקסטטי וריקוד שעניינו התרחשות בין איבר יפאני מסורתי, שלושה לוחמים סמוראים ושתי נערות-פופ אמריקניות. אתייחס איפוא לאופי התנועות והכוריאוגרפיה ולתפישה הכללית.

אשר לאופי התנועה, הרושם הדומיננטי הוא של אינטנסיביות מהפנטת, כמעט מכאיבה. הרקדנים נעים בריכוז פנימי מוחלט. בקטעים המהירים הם נעים ממש כאחוזיותזויות, בקטעים האיטיים יש הרגשה של מתח פנימי אדיר, שעצור

בתוך עצמו בריכוז מוחלט. פה ושם נרמז שמץ של תנועה באצבע, בכף-ידגל או בנדידראש. לאט מאוד צומחת התנועה מתוך הגוף. על תנועה שגולדה חוזרים שוב ושוב. ממצים את תחושתה ואת אפשרויותיה ואיכויותיה. הצופה מתרשם מן הגופניות, הפיסיות, מן הגישה החושית-הקינסטטית, המאפיינת את אופן ההתנועות.

האיטיות, ההמשכות הכמעט אינסופית של הזמן, תוך שליטה וריכוז מירביים, וכן החזרה על אותה תנועה עוד ועוד, שכה בלטו לעיני באילתור של תלמידי אונו, איפיינו גם את יצירות המחול המוכנות של להקת הדיירקודקן וכזאת גם ראינו בהופעת להקת סנקאי ג'וקו בארץ.

האיטיות והחזרה יוצרים אינטנסיפיקציה של הזמן וברזומנית, באופן פרדוקסאלי, כמעט מבטלים אותה. זהו גם אחד הגורמים שעושה את מחול ה"בוטו" לחזותי מאוד. מראה העיניים, "התמונות", נשאות כמעט קבועות למשך רגעים ארוכים, או משתנות לאט מאוד, מה שגורם להן לשקוע ולהתרחק בתודעת הצופה.

כשבילי תכונה זאת מקילה מאוד על הקליטה, שהרי ברבים מן המחולות כמעט, שיש בהם השתנות מהירה ומתמדת, הכל נעשה "בן-חלוף", קשה לקליטה וגם קשה להזכרות.

איך מלמד אונו אימפרוביזציה? כבר תיארתי את השלב המכין, בו הוא יותר את האקלים הרוחני, מציע דימויים, מעורר אסוציאציות. בשלב מאוחר יותר, כשהאנשים שקועים כבר בריכוז עמוק בתוך תוכה של החווייה התנועתית-הגופנית, הוא עובר ביניהם ו"מדריך" אותם. הוא מתעכב ליד פלוני ומצטרף אליו לרגע קט בתנועה, במחוזה, בתנוחה שמעוררת אצל המתנועע הד מידי, המעניקה לו גירוי חדש, כיוון נוסף, מיקוד חדש. אצל האחר יתערב ויגע בו, יניע אותו בפועל, ישנה את תנוחתו, זווית או תנועה קמעה. למרבית הפלא, התערבויות זעירות אלו משפיעות כחזקה על האנשים, והמתבונן מבחוץ רואה בעליל איך התרומה הקצרה הזאת והאינטראקציה עם המורה משפיעים על המתנועע, מפריס אותו ומעוררים אצלו רעיונות חדשים וחזיונות חדשה.

הדיאלוג בין הסנסיי ובין התלמידים הוא דיאלוג עם מעט מאוד מלים, דיאלוג תהליכי, שנוצר עם הזמן ומתרחש בעיקר בתחושה, באווירה, במגעיד ובמבט. התלמידים מעידים על עצמם, מה רבה ההשראה וההדרכה שהם שואבים ממנו בדרך זאת.

בסיום אחד הערבים עושה אונו מחווה לכבודי ורוקד בעצמו. הוא עוטה על עצמו שמלה צבעונית, נועל נעלי עקב וחובש כובע משונה של אשה, ורוקד. לראות את אונו בן ה-79 רוקד, זו חווייה חד-פעמית ובלתי-נשכחת. הוא גמיש וזריז כצעיר. שולט בכל שריר ושופע הבעה. בריקוד עצמו יש נדידה בין אקספרסיוניזם עז, בעיקר בהבעות הפנים ובתנועות הידיים, לבין התנהלות איטית וממושכת בזמן, בין תנועה פתוחה מרחבית של כל הגוף לבין התכנסות פנימה ותנועה מינימלית

בולטים מאוד העיוות, הכיעור, חוסר העידון. מן הסתם יש בכך "אנטי" חזק לאסתטיקה המעודנת והדקורטיבית של המחול היפאני הקלאסי.

המוסיקה של ארבעת הקטעים היתה קול'ז' מוזר של מוסיקת פופ אמריקנית, מוסיקה ספרדית, אנקות וקריאות, צלילי גונג ומעט מאוד מוסיקה יפאנית, והכל בעוצמה אדירה, מפרצת אוזניים. מוזר היה השידוך בין מוסיקה מערבית רועשת, מהירה וקצבית לבין התנועה האיטית והמונוטונית.

גם התלבושות היו בוטות מאוד. תלבושות סמוראים מסורתיות שהתחלפו בכמעט עירום, אחר-כך בגדי ג'ינס וחולצות "T" רועשות, ובקטע אחר תחתוניות ורודות של נשים, אותן לבשו דווקא שלושת הגברים. בקטע אחר עטו הנשים כעין תכריכים לבנים, שעטפו את כל הגוף, כולל הראש והפנים. גם כאן בלטה בחלק מהקטעים הדרימניות, גברים בלבוש נשים, והאירמניות, טישטוש הזהות המינית באמצעות איפור לבן, מסיכות וכמעט עירום, עירום לא-אירוטי, כ"לבוש" שבא לייצג בן-אנוש במובן המוכלל, ולפעמים אף היה נדמה, על-פי הלבוש והתנועות גם יחד, שרוקדים כאן יצורים, שהם לא-דווקא בני-אדם.

כהשלמה לרושם המהמם שעושים המחולות עצמם, יצאתי המומה גם מן האווירה הכללית. הרקדנים מעריצים את רבם, קשובים בהכנעה לכל רמז, תנועה, מלה או גידעפּעפּה שלו. המשמעת העצמית והקבוצתית היא מעל ומעבר למה שראיתי אי-פעם. רוקדים ועובדים שעות על גבי שעות ללא הפסקה, ללא דיבור כלשהו, תוך מאמץ פיס, שנראה ממש על-אנושי ובריכוז פנימי מוחלט.

לי, כאורחת מן המערב, היתה זאת חווייה לימודית ואנושית יוצאת-דופן בעוצמתה ובמוזרותה, הן בהשוואה למחול היפאני הקלאסי, וקל וחומר בהקשר של נסיוני המגוון במחול המערבי.

בשליטה מוחלטת. החומר התנועתי הוא מינימליסטי, המילון התנועתי מצומצם. כל מוטיב חוזר פעמים אין-ספור, לפעמים מתפתח מעט תוך שינויים מזעריים. ושוכ, התנועות נובעות מן הגוף, מן הקונקרטיים שלו, הן אינן "מסמנים" של "מסומנים" תוכניים, אלא הן ה"מסומן" וה"מסמן" באחד.

התנועה מובחנת מאוד, תנועה מפורטת בכל מפרק ומפרק, לפעמים רק באצבע, רק באגן ולפעמים בכל רמ"ח האיברים. הגוף נע בדייקנות ובשליטה מוחלטת. כן ניכרת המגמה לפרק את התנועה לחלקיקי-היסוד שלה, לבחון את איכויותיה הדקות ביותר. מפיקים מן הגוף תנוחות ותנועות כמעט בלתי אפשריות, שהן בניגוד למבנה האנטומי שלו, בניגוד לחוקי הפיסיקה וכמעט מעבר לסיבולת ולכושר גם של רקדן מאומן היטב.

מבחינת הביצוע ניכרת כאן שאיפה ללכת כמעט אל מעבר לאנושי ולהעמיד במבחן את היכולת הגופנית והנפשית כאחד.

יש הרבה מאוד שימוש בהעוויות פנים, באגרופים קמוצים, בהרעדות קטנטנות וממושכות של כל חלקי הגוף, בתנועות מעוותות ובאלכסונים.

מבחינת ארגון החומר התנועתי בולטת הדיאלקטיקה של ניגודים חריפים. למשל: יש קטעים ארוכים, איטיים מאוד ובהנגדה קטעים ארוכים, מהירים וקצביים מאוד, ללא מעבר הדרגתי ביניהם וללא התפתחות מובילה מאחד לשני, או יש מעברים חדים בין דינמיות תנועתית אדירה לבין קפיאה מוחלטת.

המכנים הקבוצתיים היו בסיסיים ופשוטים מאוד: מעגל, טור אלכסוני, שורות מקבילות, זוגות ופיזור סימטרי בשטח. הרושם הכללי הוא של הבעה חזקה מאוד, בוטה מאוד וקמאית מאוד. אין בכלל הבעה אישית, הרקדן איננו מבטא את אישיותו הוא, אלא הוא, כפי שמציין גם יעקב ארז, ראי לאירועים קוסמיים, לחוויות קמאיות כלל-אנושיות, ומשתתף בריטואל קולקטיבי. לרגעים ארוכים נראה המחול כריקוד



אמהות הבאלט היהודיות של פוקין

מאת אן וילסון-ואנג

וארצות מוצאן שאבדו ונמצאו מחדש בבאלט.

מי היו אמהות אלה? ומה היה גורל בנותיהן? מה היה פוקין להן ומה היו הן לפוקין?

מיכאיל פוקין עצמו התחנך במסורת החצרונית העשירה של הבאלט, שהיתה בנויה על צורות מחול עתיקות, שמקורן ברנסאנס באיטליה, הצגות פאר של חצר מלכי צרפת, סיפורים ועלילות מיוון העתיקה והגוטיקה, ואגדות אליליות מרוסיה וסיביר. בניגוד לאמונה שרווחה אז, לא נוצר הבאלט הקלאסי ברוסיה. בזמנים בהם שיכללו אמני מחול מיומנים היטב באמנותם – ולא מעטים מהם ממוצא יהודי – את הבאלט במערב אירופה, הכירו האצילים הרוסיים למעשה רק את מחולות העם של המוז'יקים, אריסיהם. שעה שאצילי איטליה טעמו את ראשיתם של מופעי האופרה בבאלט ועמיתיהם הצרפתיים נהגו לחולל נעולים בנעלי-משי על גבי רצפות פארקט מבהיקות, היו הבווארים הרוסיים מחקים את איכריהם המשוועבדים ויוצאים במחול של רקיעות וסיבובים על גבי אדמת הגורן הכבושה. לב המחול הרוסי היה הרקיעה, והמגפיים ננעצו בכוח ברצפת העץ, ממש כמו באדמה הקפואה. זה היה מחול, שבו מצבי הרוח היה חשוב מהאלגנטיות של התנועה.

שעה שהצאר פיוטר הגדול שב מביקורו במערב אירופה, אומנות בניין האניות לא היתה האמנות היחידה שהביא עימו חזרה לארצו. הוא ביקש לשוות לחצרו אווירה מערבית מתורבתת וחן הליכות צרפתי. על כן הכניס את מנהגי המחול החצרוני הצרפתי לארמונו.

בשנת 1737 יסדה הצארינה אננה איואנובנה את בית הספר המלכותי לבאלט. היא איכלסה את בית הספר בבני איכרים, רבים מהם יתומים, שהיו מעתה בחסות המדינה, שדאגה לכל מחסורם. היא שכנעה את האצילים "לתרום" למפעל שלה את אריסיהם החזקים והבריאים ביותר, והם היו לרקדני הבאלט הרוסיים הראשונים. ה"יתומים" הללו היו על פירורב ילדים, שנולדו מחוץ לגישואין. נקל לשער, כמה היקל הדבר על אימה של אננה פאולובה, שעה שבתה, שאביה היה כנראה ממוצא יהודי, שנטבלה בחפזון, נתקבלה לבית הספר המלכותי לבאלט. אחרי שנה של מבחן, אם התלמיד או התלמידה עמדו בתנאים, עתידם היה מובטח. בוגרי בית הספר נתקבלו ללהקת הבאלט, כך שפרנסתם והקריירה שלהם, כולל פנסיה לכל ימי חייהם, לא עמדו עוד בסימן שאלה כלשהו.

כשנות העשרים, כשארוחת צהריים במסעדה טובה בניו יורק לא עלתה יותר מדולר וחצי, נמצאו כמה נשים שהגיעו עם משפחותיהן מרוסיה, שראו לנכון לחסוך ולקמץ, כדי שתוכלנה לשלם שלושה דולר לשיעור באלט אצל "פוקין הגדול" לבנותיהן. היו אלה לרוב אמהות יהודיות, שהחשיבו כל כך את אמנות הבאלט.

ממש כפוקין, הן הגיעו לאמריקה עם משפחותיהן. אולי לא באותה אגיה, אבל ממש כמוהו הן גררו איתן לעולם החדש את הסאמבארים ואת הכשרונות שלהן. הן עצמן נולדו בגיטו, אבל שאיפתן היתה, שבנותיהן תלמדנה את אמנות הבאלט הנאצלת אצל המאסטרו הגדול, שלימד אז בבית המפואר שכרחב ריוורסייד דרייוו, ליד שפת נהר האדסון, במאנהטן, ניו יורק.

הן ישבו להן בטרקלין הגדול, דחוסות בין פסנתרי הכנף והדלת, שומרות על דממה, בקושי מעיזות לנשום. הן התכוננו בחדר המרוהט בסגנון לואי 14', על מגירות הקיר ורצפת הפארקט המבריקה שלו, מביטות בבנותיהן העדינות ומאזינות ל"ראז, דווה, טרי, צ'טירי" ("אחת, שתיים, שלוש, ארבע" ברוסית) או מגגינה כלשהי, שפוקין שרק.

כשהייתי בת 9, נהגה אימי לאסוף אותי מבית הספר בימי ד', מאיסט-אוראנג' בניו ג'רסי נהגה את המכונית לניוארק, לקחת איתנו את בת דודתי שירלי ואת אימה לדרך הארוכה עד לטרקלין המפואר של פוקין. בשנת 1927 זה היה מבצע של ממש. עדיין לא היו אז מנהרות מתחת לנהר האדסון, ועל אימי היה לנסוע תחילה לג'רסי סיטי, לעלות עם המכונית למעבורת, ואז לפנות צפונה בשדרה ה-12, לא אחת בחברת קטרי רכבת, שפסיה עברו באותו מקום. כרגיל, הגיעה הרביעיה שלנו כרגע האחרון כדי להספיק לשיעור של השעה חמש. אנחנו, הילדות, היינו רצות ישר לחדר החלפת הבגדים, להתלבש לשיעור, והאמהות היו מתעכבות תחילה ליד שולחן הקבלה, כדי להירשם ולשלם בעבור השיעור, ואז עולות לקומה השניה, להצטרף ליתר האמהות הצופות בבנותיהן. בדרך חזרה היינו אוכלים כריכים עם ביצים קשות, שהאמהות הכינו לנו.

שכרן של האמהות היה הזכות להתכונן במשך שעה וחצי בפוקין, היצר לנגד עיניהן, ולעבוד את אלי היופי בהערצה. בנותיהן היו למרכיבי הציורים שיצר. חלומותיו וחלומותיהן שלהן התאחדו. ילדיהן היו לחוליה מקשרת בין האמנות

שנים רבות אחר־כך, מששאלה הגב' קורף את פוקין, אם ידוע לו, שאביה של אננה פאוולובה היה יהודי, ענה לה: "אין כל חשיבות למוצאו או לדתו של אמן."

הבאלט המיובא היה בנוי על עדינות וחוץ, כך שתחילה כלל לא עלה בדעת איש למסור את התפקידים הראשיים לידיהם של אמני מחול רוסיים. הוזמנו תחילה אמנים מצרפת ואחריהם הגיעו רקדנים איטלקיים, לעשרות. הם חוללו בסיבובי הפירוט המסחררים, הקישו את כפות רגליהם בצורה מבריקה ב-BATTERIE מהם, כי האיטלקים עלו אף על הצרפתים באלגנטיות הביצוע. הרוסים היוו את הרקע לסולנים. הם היו ה-CORPS DE BALLET.

עד מהרה התברר, שלרוסים היה משהו שחסר לאורחים. הם היו מסוגלים להעניק למחול גשמה. הם יצקו רעננות בצורות החדשות כבר והוסיפו פנוראמה שלמה של "אופי" לבאלט, כפי שלא ידע מעולם. הקהל היה מוקסם. הצופים היו מגיעים בשעה 8 בערב ונשארים עד אחרי חצות, מתבוננים ב-4 או אף 5 מערכות מורכבות של הבאלטים הגדולים. בהיותם אנשי האצולה, הם לא היו חייבים להשכים קום למחרת בבוקר לעבודה...

המאה ה-19 היתה תקופת "הבאלט הגדול", שבדומה לאופרה, הצריך 60, 70 או 80 מבצעים. המאה ה-19 היתה גם תקופת התגוננותו של המשטר הצארי. היו אלה ימי ההגירה היהודית הגדולה לארה"ב; התסיסה המהפכנית הורגשה בכפרים, בעיירות הנידחות, בערים הגדולות ולא פחות באולמי החזרות של בית-הספר הממלכתי לבאלט בעיר הבירה.

כמעט עד ראשית המאה ה-20, היה הכוריאוגרף הצרפתי הגדול מריוס פטיפה (MARIUS PETIPA) השליט היחיד של הבאלט החצרוני הצארי. במשך כ-20 שנה יצר פטיפה 20 באלטים גדולים, שביצועם נמשך ערב תמים. הוא היה המדריך הראשי של דור שלם של רקדנים. למענו נתחברו עלילות "אגם הברבורים", "ריימונדה", "היפהפיה הנמה" ואחרים, אבל בעיניו היו הסיפורים הדרמטיים שביסוד הבאלטים הללו משניים בחשיבותם והעיקר היה וירטואוזיות המבצעים וברק הריקוד של רקדניו. הבאלרינות שלו היו מסוגלות להסתובב 32 פעם בפואטה מבלי להפסיק, או לרחף על כוהן אחת, אפילו אם מבצע כזה היה בניגוד גמור למוסיקה המלווה אותו, והן דאו בעדינות, מרחפות בזרועותיהם של בני-זוגן הגברים, שהיו יותר ויותר לסבלים.

על פטיפה נאמר, שהוא "דחס את הבאלט כולו למחוך הבאלרינה". אנשי ה-"CLAQUE", מחאיה-הכפיים המקצוענים, המריעים תמורת תשלום - מוסד שהיה חלק מהמימסד התיאטרלי באירופה כולה במאה הקודמת - והמערצים, הבאלטומנים, היו עוצרים את המשך המופע אחרי כל מעשה כזה של ברק לוליני. הבאלט הקלאסי הגיע לשיא, ממנו היה יכול להתקדם רק לעבר הפיכתו לקרקס. היו נחוצים מהפכנים, שישימו קץ למצב הקיים, וכאלה נמצאו בין הרקדנים של הבאלט המלכותי הצארי.

מנהיגם היה רקדן צעיר ושמו מיכאיל פוקין. הוא העז להעמיד בסימן שאלה כל מוסכמה, כל מסורת. "מדוע עלינו להיות נאמנים להבעה קפואה זו?" שאל פוקין. "המשת מצבי היסוד של הרגליים אינם ממצים את כל האפשרויות, את מלוא היופי של התנועה הגופנית. כל העת ממריצים את הרקדנים לעמוד כשעמוד השידרה שלהם קעור, תמיד להתייבב ופניהם אל הקהל, לסובב את הרגל כלפי חוץ. לזרועות, לכפות-הידיים ולראש מצבים קבועים, מוכתבים. כל אלה מקטינים את תחום התנועה שלהם ומצמצמים אותו."

פוקין חש עצמו כלוא בסבך המוסכמות. למשל, באלרינה שהיה עליה לגלם צועניה, נדרשה לבכות את אהובה שמת, אבל היה עליה לעשות זאת כשהיא בפוזיציה הרביעית. היא לא יכלה להתכופף, כי מותניה היו נתונות במחוך, ואיך יכלה להביע רגשות אמיתיים בעמידתה הקפואה? על-מנת להראות את הרקדן ופניו אל הצופה, היה על הכוריאוגרף להרבות בפוזיציה השניה. "מה יכול להיות גם ודל יותר ממצב הרגלים בפוזיציה השניה, שצורתן כשל מחוגה שבורה?! למה להשתמש בצעדים כאלה?"

הוא חש היטב בגבול הדק שבין העילאי והמגוחך. שנים רבות מאוחר יותר, בסאלון נוסח לואי ה-14 בניריוק, תפס פעם שתי תלמידות שלו שעה שהן מרקדות הלצה, מין קריקטורה שלהן על אחד ה-GRAND PAS-DE-DEUX מהבאלט שלו "לה סילפיד". בן רגע נהפכה עדינותו הרגילה לזעם יוקד. הנערות "לא התכוונו למשהו רע" והיו על סף בכי.

כל עיוות בלתי-מוצדק היה בעיניו כפירה בעיקר. "מדוע על הבאלרינה לנעול תמיד נעלי-אצבעות נוקשות? זה בסדר גמור אם מתכוונים להאריך את קו הרגל או ליצור אשליה של קלילות ומעוף. אבל להשתמש בהן פשוט למען איוו אקרובטיקה - זה מעליב. מדוע לא לרקוד בנעלי-עור רכות, או אפילו ברגל יחפה?" מחול ברגל יחפה היה עבור פוקין אחת האפשרויות, סגנון מסוים, טכניקה נוספת, ולא כפי שהיה הדבר לגבי איזאדורה דונקאן, הדרך היחידה להשתמש בכף-הרגל.

פוקין שיחרר את רקדניו מכבלי המוסכמות. הוא החזיר להם את מלוא האפשרויות של התנועה. "מדוע על הרקדניות ללבוש תמיד את ה-TUTU, שאינן אלא שאריות החצאית, שנתקצרה יותר ויותר, כדי לגלות עוד חתיכת רגל? אבל מותניהן עדיין חבויים תחת כר. אם המחול דורש זאת, מדוע לא נראה את הגו כולו? הגוף גמיש, הסיבה לרקוד הם רגשות עמוקים, מהות הריקוד אינה שורה של פוזות, אלא התנועה עצמה."

המהפכה שהחל בה פוקין נמשכת, בעצם, עד עצם היום הזה. מרס קאנינגהם, היוצר הפוסט-מודרני האמריקני, כתב: "לצעוד בצורה נהדרת, ועלידי כך לעורר מחשבה על אל, ליצור רושם של דמות אל, נראה במפתיע יותר מרתק ממיני קפיצות והתפתלויות מוזרות באוויר, שמותירות בין כה וכה רק את התדמית שלך עצמך."

דרכו של פוקין כיוצר תחילתה ברוסיה. בשנת 1905 הוא יצר את "הברבור הגווע" עבור אננה פאבלובה; שם יצר את הבאלטים שלו "CHOPINIANA" (המוכר יותר בשם LES SYLPHIDES), לאחר ששמו הוסב עלידי דיאגילב) ו"קרנבל". אבל את הבאלטים החשובים ביותר שלו הוא יצר שעה שכבר עזב את רוסיה והיה הכוריאוגרף הראשי של להקת ה"באלט רוס" של דיאגילב. בין אלה היו "פטרורשקה", "ציפור האש", "שהרודה", "אגדת יוסף", "לוח הורד" ורבים אחרים.

אחרי המהפכה הרוסית הגדולה, בשנת 1918, עזב עם אשתו וילדו את מולדתו, ולמרות הפצרות חוזרות ונישנות של הממשלה הסובייטית, מעולם לא שב לרוסיה. שעה שהגיע לראשונה לארה"ב, בשנת 1919, כבר היה יוצר מפורסם. בין רקדניו היו פוקינה, מורדקין, קארסאבינה, פאבלובה וניז'ינסקי. עם מעצבי הבימה שלו נימנו באקסט, שאגאל, גונצ'ארובה ובנואה. המלחינים, שלמוסיקה שלהם יצר, היו סטראווינסקי, ואגנר, שופין, שומן, דיוקה ורבים אחרים.

ב-1940, עם פתיחת מופעי "תיאטרון הבאלט האמריקני", היה ברור, שפוקין הטביע את חותמו על המחול האמנותי של המאה ה-20. המהפכה שלו יצרה מסורת חדשה והקיפה לא רק את עבודותיו הכוריאוגרפיות, אלא גם את דרך השיבתו ואת שיטות ההוראה שלו.

באמצע שנות ה-20 פתח פוקין את הסטודיו היפה שלו בריוורסיידדרייב. זה היה המקום שבו נבנה הגשר בין הבאלט הרוסי והאמריקני.

אני הייתי מרכיב אחד בגשר זה. כשהייתי בת 10, נהפך השיעור של יום ד' עם פוקין למרכזי. כל יתר ימי השבוע היו רק הפסקות מרגיזות בין שיעור אחד למשנהו. כדי לקצר את הציפיה ליום ד', הייתי מוציאה ביום א' את התלבושות שלי מהארגז, ואז, תוך השמעת מוסיקה מתקליטים, ששמעתי בשיעורי של פוקין, הייתי מפתה את אחותי, את השכנות או את הדודניות שלי ללמוד אצלי את צעדיו של פוקין, את החזקת הזרועות של פוקין. כמובן, אני הייתי תמיד הסולנית ובחרתי לעצמי את התלבושות היפות ביותר.

בכל יום רביעי היה הדמיון שלי מתלהט, משהיינו קרבים, שירלי, שתי האמהות ואני, אל הבית מס' 4 בריוורסיידדרייב. עוד בתוך המכונית היינו מחליפות את נעלינו לנעליריקוד. ברגע שהיינו נכנסות ועוברות עלפני השוער, שירלי ואני היינו מסירות מעלינו את המעילים ורצות לקומה העליונה, כי המעלית דמוית-הכלוב נראתה לנו איטית מדי בתנועתה.

האמהות שלנו, משרשמו אותנו ושילמו את שכר השיעור, היו עולות בגרם המעלות העשוי שייש לקומה השניה, להצטרף לנשים האחרות. כל אמא חדשה שנוספה הצריכה הזזת כסאות, כדי לשמור על ההרגלים וסולם העדיפויות המסורתי, בשטח הצר בין הפסנתר הגדול ופתח החדר, בו נערך השיעור.

אנחנו, התלמידות, טיפסנו עד הקומה החמישית, עוברות

בדרכנו על-פני הדיוקנאות של פוקין ושל ורה פוקינה, שקישטו את קירות חדר המדרגות. היינו חומקות בשקט על-פני חדרי המגורים ומעיפות מבט מהיר אל הסטודיו הקטן - לראות מי מהתלמידות כבר הגיעה לפנינו. בקומה העליונה, מתנשמות בכבדות בשל הריצה במדרגות, הייתי פושטת את בגדיהר חוב ובהתרגשות לובשת את בגדיהמחול. יחד עם הטוניקה הורודה העשויה משי מעל טייטס ורודים, היתה משתנה כאילו גם אישיותי, ו"האני האמיתי" שלי היה נכנס, מוכן ומזומן, לסטודיו הקטן, בו היה נערך אותו חלק פותח של השיעור, העוסק בתרגילי ה"באר".

אם גב' פוקינה היתה נותנת את ה"באר", היינו צפויים לספירה ברוסית ולתשומת-לב רבה לפרטי תנועת כף-הרגל והקרסול. אם מר פוקין היה המורה, כל דבר היה יכול לקרות. הוא היה עשוי לבקש DEMI PLIE בחילופים מהירים בחמש הפוזיציות לצלילי מנגינה של צ'ייקובסקי שהיה שורק לנו. או שהיה דורש תנועה ניגודית במקצבים סותרים בתרגילי "זרועות נגד רגליים". "הרגישו את קרהגוף", הוא היה אומר, "דמינו לכן, שטיפת גשם יורדת לה בעדינות מהכתף, דרך הזרוע ועד המרפק, אבל אינה נעצרת שם, אלא ממשיכה לרדת דרך פיסת היד ועד לקצה האצבע, ומשם צונחת לה לרצפה."

והיה אסור לנו להביט במראה שעל הקיר. אפילו שעה שלימד סיבובים חוזרים, לא הרשה את אותו המבט החטוף וסיבוב הראש, המקדים את סיבוב הגוף, כדי להקל על שמירת שיווי המשקל, כמקובל. "אפשר להכוון את הסיבוב בעזרת המבט בלבד", היה קובע. "הראש הוא חלק ממבנה תנועת הגוף, ואסור להקריב אותו על מזבח הטכניקה בלבד." אחרי כעשרים דקות של תרגילי "באר", היינו יורדות לקומה השניה, אל האולם עם רצפת-הפארקט המבריקה, מראותיו במסגרותיהן המוזהבות ומחזיקי-הפמוטים שעל קירותיו, המוחזקים בידי מלאכים מגולפים סמוך לאח הגדולה, הבנויה שייש.

טרקלין נהדר זה חלונותיו פנו למערב, אל נהר האדסון, המואר באור השמש השוקעת. מעבר לדלת שבצד מזרח ישבו אמהותינו, מאושרות ממש כמונו. פוקין היה חולף על-פניהן עם חיוך נעים וקידה קלה לעברן, ופטפוטי הרכילות בידיש היו יורדים ללחש. בתוך השקט, היה פוקין תופס את מקומו בקצה החדר, מרכין את ראשו, מביט בנו מתחת לגבותיו ומתחיל לנוע.

השיעור היה ממש חתיכת כוריאוגרפיה. כל צעד, כל מחווה, התפתח במשך השיעור למחול, שהיינו מבצעות בסיומו. הוא נהג ללמד כל תנועה במסגרת הסיגנונית של היצירה שבנה. היו תקופות, בהן למדנו ושיננו את הכוריאוגרפיה שלו ל"רומנסה" למוסיקה של רובינשטיין. נורה קורף (מאוחר יותר הרקדנית המפורסמת נורה קיי) תמיד השליכה את עצמה בתנופה גדולה אל המחול. נורה ואמה היו באותם ימים קרובות מאוד זו לזו ושתייהן היו מודעות מאוד לקריירה של הבת. אחר-כך הלכה נורה בדרכיה שלה, ועוצמת רגשותיה

שימשה אותה באמנותה, בייחוד בעבודותיו של אנטוני טיודור. לבסוף היתה לאחד הכוכבים הגדולים של "תיאטרון הבאלט האמריקני".

גב' קורף ואמה של רוזה, גב' פלדמן, היתה ביניהן יריבות מתמדת ביחס לכשרונות בנותיהן. אמה של רוזה נהגה להביא "דברים טובים" לבתה, והיתה מאיצה בה לעשות את התרגילים "כמו שגורה ואן עושות". היא היתה גוררת את בתה למכחצי-בימה. לבסוף נתקבלה רוזה ללהקת הבאלט של ה"מטרופוליטן אופרה" של ניו-יורק ורקדה שם מספר שנים.

אמה של מרים, רגינה וייסקופף, היתה אולי האם היותר בטוחה בעצמה, והעזה לפעמים להחליף כמה מלים עם פוקין. משפחתה של מרים גרה סמוך לסטודיו, ולכן יכלה להשתתף מפעם בפעם בשיעורי-הבוקר, "השיעורים לכושרים". קינאתי ב"מיאם", כפי שפוקין היה קורא לה, על קירבתה למורה שלנו. אחרי שרקדה מספר שנים בלהקתו של פוקין, היתה מרים למורה מצויינת, שלימדה לפי שיטתו.

בטי אייזנר, נערה רוזה, גבוהת-קומה ואלגנטית, היתה מסוגלת להסתובב ב-ROND DE JAMBE סוחף כמו טחנת-רוח. היא ממש חפפה את תנופת הכינורות ב"חלום ליל-קיץ" מאת מנדלסון, שפוקין לימד אותנו. גב' אייזנר ישבה ורעדה מהתרגשות. שפתיה העצבניות ועיניה הצבועות במסקארה רעדו מרוב גאווה על בתה וגם מרוב מאמץ שלא לעשן במשך השיעור כולו. בטי צמחה לגובה רב, שלא התאים לבאלט קלאסי, והיתה לבסוף לרקדנית סטפס ידועה בברודוויי, בהצגות מיזיקל רבות. פוקין מאוד אהב את שנינותה ואת כוחה הגופני הרב. הוא מעולם לא ראה בשינוי כיוון עבודתה לעבר הבימה המוסיקלית "בגידה". כפי הנראה, ריקוד סטפס או מחול ספרדי נחשבו בעיניו אמנויות מכובדות. רק מי שניסתה את כוחה במחול המודרני חשה היטב את אישביעות רצונו מעריקה זו. בטי ואמה היו קרובות זו לזו במשך שנים רבות, עד שבטי חלתה בסרטן ונפטרה בדמי ימיה.

הכוריאוגרפיות שנוצרו במהלך השיעור הצריכו חלוקת תפקידים. הגובה מילא תפקיד חשוב, ולכן אנחנו, הנמוכות, לעיתים קרובות שימשנו כמין קונטראפונקט לנערות גבוהות-הקומה. היינו מקפצות וסוככות אותן - הצלילים נהפכו לחזיון.

המחולות שלמדנו לא היו מותנים ברמת היכולת הטכנית שלנו. לימדו אותנו את ה"רעיון" של הריקוד, לא את הטכניקה שלו. כולנו למדנו את הסולו של "הברבור הלבן" מ"אגם הברבורים". אף אחת מאיתנו לא היתה מסוגלת להשאר בשיווי-משקל על רגל אחת זמן מספיק, שיאפשר לנו להעביר רגל אחת במין ליטוף ציפורי על קרסול הרגל השניה, הניצבת על הרצפה. אבל ידענו כולנו איך יש לבצע זאת ומדוע. התאמצנו לחוש "ברבוריות" בגופינו. האמהות שלנו השתתפו רגשית בסבלותינו בחיפוש אחרי נשמת הברבור.

האמהות שלנו תפרו בעצמן את הטוניקות הקטנות, "היוניות",

שלבשנו. שלי היתה מבד משי רך בצבע ורוד בהיר, עם גימור רקום. שעה שהיינו מצטלמות, לבשנו טוניקות שנוצרו מסדינים שנהתכו לכבוד המאורע. יום אחד הגענו לסטודיו ומצאנו את הבית הומה מאנשים. צלמים היו בכל מקום. בקומה השלישית, בחדרי המגורים, נקראו סדינים כדי לשמש חומרי-גלם לתפירת תלבושות מאולתרות.

עולצת מרוב התרגשות, ניצבתי בפוזות שנקבעו, שונו ותוקנו, מכריחה את עצמי להיראות יפה ורגועה. לא מכבר שלח לי אחד מידידי תצלום שנוצר באותו יום. כולנו נראו בו כל כך רציניות, מסורות למטרה וילדותיות. חבל, שאיש לא הנציח בהזדמנות זו את פני אמהותינו.

ליידה אנצ'וטינה, שמאוחר יותר נישאה לרקדן המפורסם אנדרה אגלבסקי, סיפרה לי לפני זמן מה, עד כמה שנאה את השיעורים, שאמה הכריחה אותה להשתתף בהם. אמה היתה תופרת את התלבושות למופעי-להקתו של פוקין. משום כך היתה ליידה רשאית ללמוד אצל פוקין חינם אין כסף. אבל אמה התופרת רק לעיתים רחוקות יכלה להרשות לעצמה לקנות לבתה נעלי-באלט חדשות. אני זוכרת את ליידה יושבת על רצפת הקומה החמישית, ממררת בבכי, כי אצבעות רגליה היו מדממות. היה אפשר להבחין בדם המאדים את הבד הוורוד של הנעליים. גם אני סבלתי מבוזות ויכחות, אבל אם משהי היתה מתלוננת על כאבים בשעת מחול על קצות האצבעות, היה פוקין אומר: "מחול על הבהונות יפה. זהו תענוג גדול." האמהות שלנו נאלצו לשלם 6 דולר בעבור כל זוג נעלי-באלט, והיו אחרי-כך צובעות אותן בלאקה מיוחדת ומתקנות אותן בחוטית-פירה, כדי שיחזיקו מעמד. איך יכולתי להתלונן, אם הן לא התאימו לכפות רגלי והכאיבו לאצבעותי?

בהזדמנות של מרים היו ישרות, כפות-רגליה קצרות ומוצקות, ממש אידיאליות לריקוד על בהונות. כפות-רגלי שלי היו ארוכות, כמו דגים רזים, וסרבו להתכווץ במקומות הנכונים. בשנת 1928 הייתי בת עשר וקצת גבוהה ממרים, אפילו מבלי לעמוד על קצות האצבעות. שעה שהשיעור סב סביב המחול-לשניים מתוך "הסילפידות" של פוקין, מרים ואני היינו כרגיל רוקדות כזוג. עלי היה ללמוד את תפקיד הגבר והיא של הרקדנית. ונדרש מאיתנו לבצע את כל המחול, למעט ההרמות. זכינו לשבחים רבים מפי האמהות, שכינו אותנו "תאומיה-הזהב", על-שמה של אבכת-כביסה בשם זה, שהיתה פופולארית באותם ימים.

היו שבועות, בהם החליפו נערות פרסיות את הברבורים והסילפידות. צורות לא-סימטריות, ורועות מפותלות, ברכיים כפופות וגבות רעודים שלטו בכיפה. היינו נשות הרמונו של השולטן או שפחותיו. פולין קונר - לימים רקדנית מודרנית ידועה, שעבורה יצר חוסה לימון את תפקיד אמיליה ב"פאבאן של הכושי" שלו - הצטיינה ב"שחרזאדה" והצליחה איך שהוא להיראות חושנית וטהורה בעת ובעונה אחת.

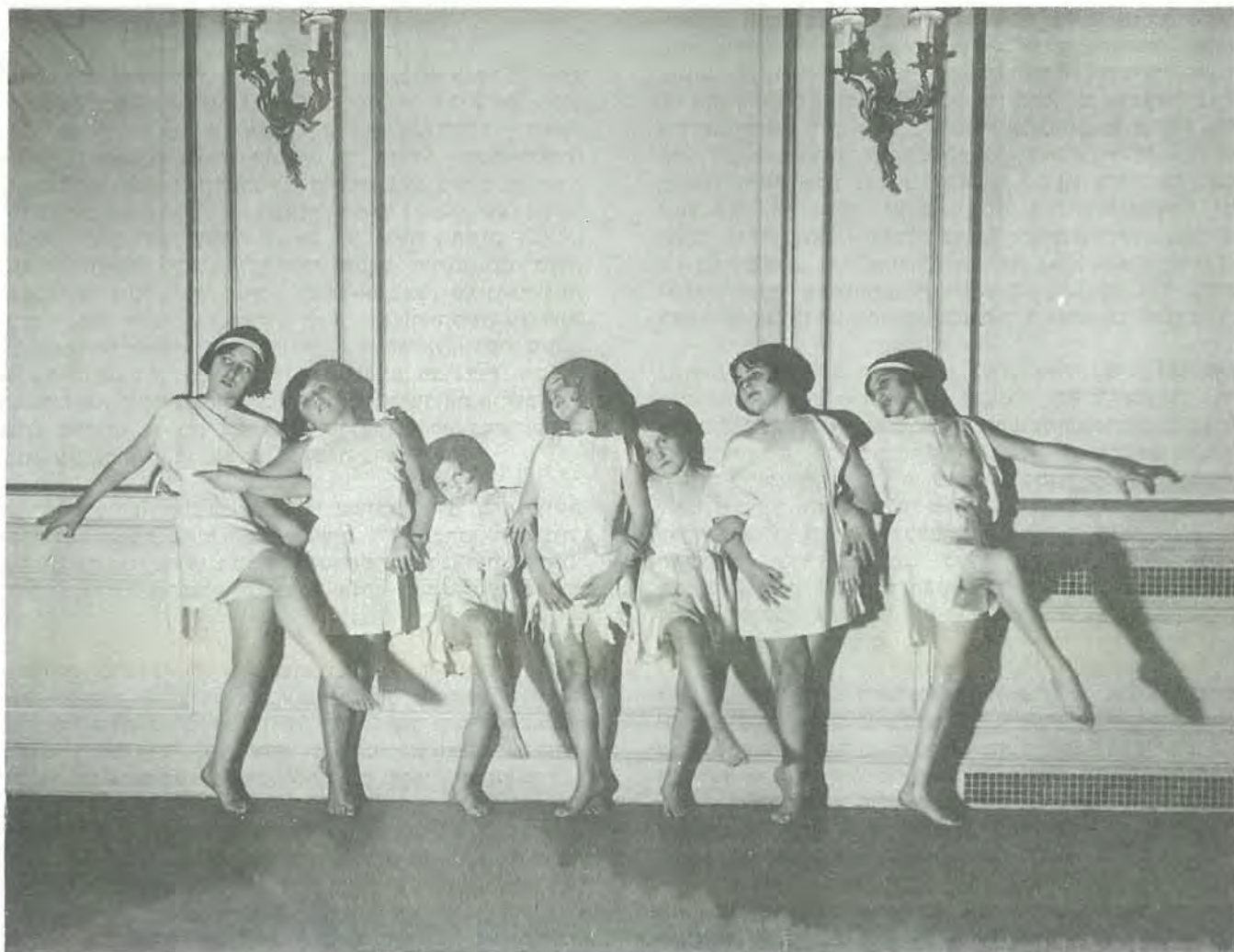
אחרי שפוקין לימד אותי את "הנסיך איגור" שלו, היתה בי החוצפה לרקוד את תפקיד הנערה הפראית בהפקתו של

מרים ואני שוחחנו לא מכבר על אותם ימים. הסכמנו, שאילו ביקש פוקין מאיתנו לקפוץ מהחלון אל הרחוב שמתחתיו, היינו עושות זאת ללא היסוס. בטרקלין זה נהפכנו ליצירותיו של פוקין, וכך גם נעשינו חלק מהאמנות שלנו עצמנו. היינו המכחול שלו והצבעים בציוריו. הוא דיבר דרכנו, ואנו היינו לגשר בינו לבין אמנות הבאלט האמריקנית. לא היינו עוד יהודים, רוסים או אמריקנים, אלא רק רקדנים. "אין שואלים למוצאו הלאומי או לדתו של אמן."

המחברת, אן וילסון-ואנג (וולפסון), רקדה בלהקתו של פוקין בשנות ה-30 ואחר כך היתה סולנית ב"תיאטרון הבאלט האמריקני". היתה בין מייסדי הספריה למחול בישראל בשנת 1972. כיום היא מלמדת בירושלים.

כוריאוגרף אחר, אלכס יאקובלב. נורה ורוזה גם הן השתתפו בהפקה זו, אבל משום שרק שמי הופיע על הפלקטים, הן ניצלו מזעמו של פוקין, שלא היה מוכן לסלוח לי על "בגידתי" בו, עד שלא התנצלתי באופן רשמי ופומבי. רק אחרי שהבטחתי לא לעשות מעשה מביש כזה שנית, הורשיתי לשוב וליטול חלק בשיעוריו.

אחרי כך, בשנות השלושים, באו המקצוענים וגם אני הייתי כבר רקדנית מקצועית. אבל זה כבר סיפור אחר. כי אנו עוסקים בילדים, שבאו לטרקלין בסגנון לווי ה-14, ושם נכנסו למעגל הקסמים של מציאות יותר ריאליה מהמציאות עצמה, למקום וזמן וטקס, שהעשיר את החיים עצמם: כמובן שביקשנו ללמוד את הטכניקה של הבאלט, אבל רכשנו גם טכניקות נוספות. ציפו מאיתנו, שנדע לבצע כל תנועה שתדרש. היה עלינו לרוץ ללא מעצורים, להמריא לכוכבים, ליפול, לרחף.



ממיכאלאנג'לו ועד מרתה גראהם

מאת גיורא מנור

התנועה הריקודית וקירבתה לעקרונות הציור המאנייריסטי מהמאה ה-16 באיטליה. וכבר בכך יש פן חדשני וחשוב בעיני.

המונח מאנייריזם עצמו דורש הכהרה, כי נוהגים להשתמש ב"מאניירה" כהגדרת תכונה של יוצר, המלביש את הרגליו הסגנוניים על הנושא והיצירה הר כגיגית, למין מלאכותיות בסיגנון, ולא לכך הכוונה הפעם.

במובן ההיסטורי, ה"מאנייריזם" הוא מונח המתאר "מתח פנימי מכוון ומודע, סובייקטיביות (של היוצר), והשימוש במיומנות אמנותית מתחכמת, גישה הניכרת ברוב האמנות האירופית במאה ה-16, שבאה בעקבות האובייקטיביות הראציונאלית של הרניסאנס... המאנייריזם דרש עידון בלתי פוסק של הצורה והמחשבה, ודחף את השימוש בהגזמה וניגודים עד קצה גבול היכולת." (אנציקלופדיה בריטניקה, כרך 6, ע' 572)

אפשר להבחין באמצעים המאנייריסטיים כבר ביצירתו של מיכאלאנג'לו (1475-1564). האמצעים האמנותיים שהוא ואלה שבאו אחריו פיתחו ניתן למיין אותם לסוגים מסויימים. המונחים, בהם השתמשו המאנייריסטים היו: *Sprezzatura*; *Figura Serpentinata*; *Contraposto*. ובדיקו אלה האמצעים שמשו קדם גילה גם בעבודותיהם של הכוריאוגרפים של המחול המודרני.

בחיפושיהם של יוצרי הרניסאנס אחרי אידיאלים הנוגדים את אלה של הקלאסיציזם, שהיו ההארמוניה, השלימות ושיווי המשקל, הגיעו המאנייריסטים לשימוש בדגש החזק, בהגזמה, תבואה לידי ביטוי בעיוות מימדי אברי גוף האדם ובעיצובו בצורת עקלתונים, בתנועות מליאות מתה; בתנוחות גליות, נחשיות, היא ה"פיגורה סרפנטינהטה", המזכירה כל כך את ה-*Contraction* הגראהמי. ה"קונטראפוסטו" הלא הוא כיוון האברים אל קטבים מנוגדים, שעה שהראש, הזרועות או הרגליים פונות כל אחד לעבר אחר, שוב צורה נפוצה ביותר בעבודותיה של גראהם ושל ממשיכי דרכה. בעזרת הקונטראפוסטו נוצרת צורת הבורג, המקנה לגוף מלבד מתח רב גם רוב-משמעות ותחושה אמביוואלנטית, דרערכית – עוד סממן אופייני משותף למאנייריזם ולמחול הגראהמי כאחד.

השאפה להשיג הארמוניה על מישור גבוה יותר דרך אי שיווי המשקל, מתיחת התיאור הנאטוראליסטי מעבר למציאות

לפני תשע שנים פגשתי את מוסה קדם – שהיה מרקדני "ענבל" וגילם את בועז ב"מגילת רות" – מתהלך לו על המדשאות של אוניברסיטת DUKE בקארולינה הצפונית, ארה"ב (הוא המקום בו נערך מדי שנה פסטיבל המחול האמריקני), משוחח עם מורים, שהיו בעבר מרקדניה הבכירים של מרתה גראהם. הוא סיפר לי, שהוא עסוק בעבודת מחקר, הקושרת את הציור והפיסול המאנייריסטי של שלהי הרניסאנס האיטלקי אל המחול המודרני ואל יצירתה של מרתה גראהם דווקא. הרעיון היה בלי ספק מקורי, אם לא לומר מוזר ויוצא דופן.

עברו שנים אחדות, עד שפגשתי שנית, הפעם בתל-אביב, כשהוא נושא בידיו כרך עבה ביותר – את עבודת הדוקטור שלו, תוצאת אותו מחקר השוואתי בין אמנות המאנייריסטים והמחול של המאה ה-20.

בהיותי עיתונאי וכן כמי שעוסק במחקר היסטורי, פיתחתי לעצמי ספקנות ניכרת בכל הנוגע לעבודות מחקר של דוקטורנטים למיניהם. המשקל הרב – במונחי נייר ולא דווקא המחשבה המקורית – של רוב הכרכים עביהכרס הללו הוא עצמו מעורר חששות: איך ייתכן, שלמישהו יהיה כה הרבה מה לומר בכל נושא שהוא. לאיש אין אוצר מחשבה פורה שכזה, אבל נמצאים בספריות ובארכיונים מספיק ספרים ומאמרים, שמהם אפשר להעתיק ולצטט. הציטוט הוא אמנות בפני עצמה. מכל מקום, הוא מבוסס על העיקרון המפוקפק, שמה שכבר נכתב ונדפס הוא בגדר אמת לאמיתה, עובדה מוכחת. בעצם, זו אותה הגישה הסכולאסטית, שגרמה למדענים להסתמך במשך מאות בשנים על איזה ספר לטיני עתיק, במקום לספור כמה גפיים יש לחרקים באמת...

על כן, שעה שמשו הניח לפני את מחקרו, האזנתי לדבריו בחששות מסויימים. מאז לא התראינו, היה מוסה למרצה באוניברסיטת פלינדרס בדרום-אוסטרליה ושם זכה לתואר דוקטור לפילוסופיה על מחקרו.

מחול שימש לא אחת להשוואה לאמנות הציור ובעיקר הפיסול. אחת ההגדרות היותר קולעות לכוריאוגרפיה היא: פיסול בגופות חיים בתנועה. אבל שעה שרוב החוקרים מדברים על הקשר בין ריקוד לציור במישור השפעתו על מעצב התפאורה והתלבושות, כגון כשמדובר בקשרים ההדוקים בין דיאגילב והכוריאוגרפים שלו לבין הציירים באקסט, בנואה או מאוחר יותר פיקאסו, מתייחס קדם לעצם

הקירבה בין Stretta וה-Sprezzatura ניכרת בכך, שעל מנת להפגין 'סטרטה' (ז.א. לבצע 'ספרצאטורה'), על הרקדן-האמן לשלוט היטב בגופו ובאמנותו. ומכאן המושגים "רישול" ו"מיומנות", במובן בו הם משמשים את קאסטיליונה, ואן דיק או גיינסבורו ואת סאכס, והמעוררים את התפעלותם, מתגלים כגורם משותף לשתי הצורות האמנותיות, הציור והמחול כאחד. על-כן, כאילו מתבקש ליצור מושג חדש, Strezzatura, כקומבי-נציה מושגית בין שני ההיבטים הללו.

למרבית התמיהה, קדם מוצא היבטים מאנייריסטיים אפילו במחולותיה הפוסט-מודרניים של Laura Dean, כגון "מחול הרקיעות" שלה:

ברי, שהמאפיינים המאנייריסטיים המצויים בריקודיה של לורה דין מהווים שימוש בלתי מודע בהם. מתקבל על הדעת שהיא לא הכירה גישות מאנייריסטיות אלה ולא השתמשה בהן בתור שכאלה. בו בזמן ברור, שמושג הסיבוך והקושי לשמם, שהחלו באמנות המאנייריסטית, מוצאים את ביטויים לא רק במחול המודרני, אלא בכל מכלול האמנויות החזותיות והבימתיות בימינו. "מחול הרקיעות" של דין אף תואם היבט נוסף שנדון במחקר זה, בהשוואה בין מחול קמאי וריקודי ה'דיסקו'. על-אף שתנועות המחול של ריקודי ימינו ואלה של האדם הקדום נראות דומות, כוונות והגישה אליהן שונה לחלוטין. רקדן הדיסקו 'הקמאי' ניתק את עצמו ואת הריקוד שלו מהכוונות שהיו לאדם הקדמון, בייחוד אלה בעלות הקונטאציה הדתית. אף-על-פי-כן הוא משתמש בכמה מן הצורות והתנועות הללו במפגש החברתי ולמען המשחק במקצבים. צורה זו של שימוש קאפריזי, משתעשע מצויה גם אצל דין. "היה זה מנהגם של אנשים מאנייריסטיים ליטול צורות או אמצעים עיצוביים, שנוצרו מתוך כוונות אקספרסיביות ולעשות בהם שימוש לא פונקציונאלי, קאפריזי." [המובאה מתוך ספרו של שרמן, כנ"ל].

לסיכום, "מחול הרקיעות", לכאורה ביטוי פוסט-מודרני של הדור השני או השלישי למהפכת המאה ה-20 במחול, אינו אלא חזרה אל הקמאיות ואל השימוש הבלתי מודע במושגים, צורות ועיצוב מאנייריסטיים.

נראה לי שיש כאן משום מתיחת המסקנה של החוקר מעבר למותר. יש בכך פיתוי רב, לרצות להפעיל דמיון או הקבלה שנתגלתה בין תופעות אמנותיות מסוגנות או תקופות מרוחקים אלה מאלה מעבר למה שהעובדות עצמן מוכיחות. וזאת כדי ליצור מעין הכללה או הפיכת הקשר שנתגלה לעיקרון מקיף-כל.

תהיה זו טעות להניח, שהופעה חוזרת של יסודות סגנוניים בתקופות שונות מהווה בהכרח שרשרת סיבתית בשל ההקבלה

הכביכול אובייקטיבית, שציירי המאנייריזם השיגו בעזרת השימוש בצבע על-טבעי, דמיוני, מאפיינת את הגישה האקס-פרסיוניסטית בכל גילוייה. מן הראוי על כן לראות במיכאל-אנג'לו והמאנייריסטים את חלוצי האקספרסיוניזם. המחול המודרני, כחלק מהתפתחות האמנות של המאה ה-20 המערבית, אפשר להבינו היטב רק בהקשר זה, של האקספרס-יוניזם, פן המזונוח על-פי רוב על-ידי ההיסטוריונים של המחול, הנוטים לתאר את התפתחות אמנות הריקוד כתופעה מבודדת, המתרחשת כביכול בחלל ריק. מחקרו של משה קדם מקשר בין התפתחות המחול לדיסציפלינות אמנותיות אחרות ולתקופות רחוקות, ובכך הוא פותח אשנים חשובים להבנת התופעות בהן הוא עוסק ומאירן באור חושפני חדש.

קדם אינו עוסק בשלבים הראשונים של המחול החדש, בתקופה בה ביקשו איזודורה דונקאן וכנידורה למרוד בחוקי הברזל המגבילים של הבאלט הקלאסי, ופונה ראשית כל אל התקופה בה יצרו גראהם, דוריס האמפרי ותלמידיהן, שעה ששוב הושם דגש על וירטואוזיות ונוצרה טכניקה חדשה, ממוסדת ושיטתית.

קדם כותב:

בימינו, כפיפת הברך משמשת מחולות אתניים ועממיים רבים. במחול המודרני זו תנועה המציינת את הסגנון הגראהמי. [...] מכל התנועות והמצבים, בהם ניכר מיגוון מוטורי רב, ה-Stretta מתאימה ביותר לדיון וניתוח, משום שזו קרובה בתפישתה הקונצפטואלית והמעשית שלה למושג המאנייריסטי של Sprezzatura.

אפשר לומר, על-כן, שתכונות אלה היו נחלת המין האנושי מאז ומעולם. אין השאיפה להשיג את הבלתי-אפשרי רק חלק מההתפתחות התרבותית, כגון ב-Cortegiano, אלא משהו בסיסי הרבה יותר.

הפגנת הנרקיסזם והאנוכיות ביכולת הוירטואוזית מצויות בכל המחולות ההרמוניים, ממש באופן בו מושג ה-Sprezzatura שייך למכלול האמנות המאנייריסטית. במובן זה קיימת שותפות בין הרקדנים לאמן המאנייריסטי. קיים מיגוון גדול של תנועות בהן ניכרת ה-Stretta, שהיא "ההאצה המשכרת תוך כדי המחול, הגברת המחווה מאיפוק חרישי בתחילה ועד ההתמכרות חסרת המעצורים." [המובאה היא מתוך ספרו של קורט סאכס "תולדות המחול בעולם"].

ה-Sprezzatura היא מונח שהמציא Castiglione בספרו "Cortegiano" (1528) "על-מנת לתאר את העידון האצילי החצרוני, המביא להתרת כל הקשיים ללא אימון – ה'ספרצאטורה'... היא הרישול הבא עם החינוך המעולה והמודעות העצמית המושלמת, (ש)הציירים) גיינסבורו וואן דיק מצאו בג'נטלמן האנגלי, מושג ש-Dolce השתמש בו ביחס ליצירות אמנות... ניגודו הוא חטא האימון המופרז, הניכר לעין, או כל תחושת מאמץ מיותר בביצוע. [המובאה היא מספרו של ג'ון שרמן

הוא מקבל את חלוקתו של סאכס לקטגוריות צורניות ומוצא יסודות מאנייריסטיים אפילו בריקודי המזרח הרחוק, אפריקה ואיזורים גיאוגרפיים אחרים. מחקרו יוצר, לדעתי, כלי ניתוח חדשים להבנת תופעות בתחום המחול המודרני האמנותי – וזה לדעתי הישג לא מבוטל כשלעצמו.

יש לקוות, שעבודתו תראה בקרוב אור בצורת ספר, על־מנת שתגיע לידיעת הקהל הרחב. יש שפע של ספרי תולדות המחול, שאינם אלא שורה ארוכה של עובדות, שנתלו בשרשרת ארוכה, ככבסים על חבל, ונותרו שם להתייבש ברוח. מחקרו של קדם הוא מסוג אחר לגמרי, סוג נחוץ ביותר, כזה המעורר מחשבה והמנסה לקשור בין תופעות, והמגלה היבטים שלא הושם אליהם לב עד כה. ככלות הכול, מחקר היסטורי תפקידו לעזור לנו בהבנת תקופתנו ועצמנו. ■

שעה שהמאנייריזם בסוף הרניסאנס הביא לסגנון הבארוק, מהווה המחול הפוסט־מודרני ריאקציה והתנגדות למחול המודרני ה"קלאסי", שהתמסד, והביא דווקא לזניחתה של ה־Sprezzatura, לחזרה אל הפשטות ולשימוש בתנועות יום־יומיות, נאטוראליסטיות. אולם זה אינו מבטל את חשיבות ניתוחו של קדם, אלא רק מגביל את מימצאיו, השופכים אור חדש על המחול המודרני, לתקופה מסוימת בהתפתחות המחול של המאה ה־20.

קדם גם מנסה להכליל את גישתו אל מעבר למחול הבימתי האמנותי אל מחולות העמים הפרימיטיביים, נסיון המדלל את התובנה שהשיג למען אוניברסאליות מדומה.



VICTORY. 1525–1530. Florence, Palazzo Vecchio

מיכאלאנג'לו – "הנצחון"

רגעים על הבמה

מאת מיכה נס

כאן מופיע אלוהי הבמה הטוב, זה שתמיד מסדר את הכל בזמן ההופעה (ואותו אחד, שתמיד גם מבלבל את היוצרות בחזרות), ומישר את ההדורים.

אנו ממשיכים לפה-פה-פה. ריח הדיאודורנט שלה משתלב בריח הזיעה ומעורר בי רצון להשתעל. אני מרגיש שגדוד נמלים זוחל לי באף. אני מסתער מאחורי גבה, ובתנועה אכזרית מצליח לחנוק את השיעול. היא נמוגה אל עבר הקלעים ואני נשאר לבד על הבמה.

משאת-נפשו של כל רקדן – הסולו! לתת הכל, להסחף לגמרי, בטייץ ההדוקים אני מרגיש יותר מעירום. הקהל חודר לכל גיע של שריר בגופי. האקסביזיוניסטיות הרקדניות שבי זוכה בסיפוק מירבי.

מה לעזאזל רצה הכוריאוגרף להגיד בתנועות האלה? זה אוסף של תרגילים, שכל קשר ביניהם מקרי בהחלט, שנוצר משבריר שניה בסטודיו. נסיון לתת צורה תנועתית לקצב ולמלוויה של המוסיקה. מה יוצא ממני ועובר לאנשים האלה באולם, שקראו את תיאור הריקוד בתוכנית, ושאינן שום קשר בינו לבין האמת הקטנה שלי?

ליצור קשר, לרתק את הקהל באגו הפרטי, כל שעות הלימוד, התחושות, הצבעים והמוסיקה, הנופים, ספרות ופילוסופיה מוקרן דרך סדר מסתורי אל המפלצת בעלת מאות הראשים שם. התרוממות-רוח, ריחוף על גלי האקסטזה, מול הפשט הפיסי שבחיים.

לפעמים, תוך כדי ריקוד, נדמה לי, כי אני רואה את עצמי כאילו מבפנים, כאילו דרך מראה של קרני רנטגן, המודדות את הגוף הפיסי וחושפות את האישיות האמיתית שלי.

הכל מהיר מדי ואני לא מספיק. אני מוכרח לזכור לנשום בקטע של הקפיצה, אך פיספסתי. צריך לתקן את זה בפירואט. זה עבר, הכל זורם כל כך במהירות. אני מרגיש את השריר, הוא נתפס. איך אפשר לעמוד בפוזה הנוראית הזאת כל כך הרבה זמן?

לבסוף מחיאות-הכפיים, הזיעה ניגרת, הנשימה המהירה כבדה. כל המאמץ הזה. ועוד חייבים לחייך לקהל המריע. גם אם הוא לא כל כך מריע. התשוואות מתגברות, אתה מסמיק ושונא את הכוכב הקוצר את כל זרי הנצחון.

ואני עוד מיישר את הקפלים הסמויים מהטייץ, מהדק אותו לגופי החם, הלוהט, המתוח כמיתר לפני היריה.

אני מישר את הקפלים הסמויים מהטייץ, מהדק אותם לגופי החם, הלוהט, המתוח כמיתר לפני היריה. מוסיקת הפתיחה כבר מתנגנת. הבמה חשוכה, אך אני יודע שעל המסך הופיעו כבר אלומות אור ראשונות. המסך מתחיל לזוז. את גופי תוקפת תחושה מוזרה וייצר עצום לרוץ לשירותים. אני מודד בדמיוני את המרחק ואת הזמן ויודע שלא אספיק. ואז חושך – איני זוכר כלום.

מוכרח למצוא מישור שיוכיר לי את הצעד הראשון, או לפחות באיזו רגל להתחיל. אך הזמן בעלם וה"קיר" שלי מגיע במהירות. זהו, כמו בהמראת מטוס בשניות לפני שהגלגלים ניתקים מן האדמה. נסחף על גלי המוסיקה. המנגינה והקצב עושים את שלהם והתנועות זורמות מהגוף המתוכנת היטב. שנים של פלייה, בטמונים, פירואטים וז'טה. הכל פורץ בשטף, אתה על הבמה!

העיניים נעוצות בכ קרות, מרוחקות. פנסי התאורה צורבים, מיבשים את הזיעה הקרה ומוחקים את הבלקאאוט. תחושה בפלאה של שכרון, הריקוד כאילו נרקד מעצמו. אני והקהל. הקהל פתאום אני מגלה שאיני לבד על הבמה, כחיה מאולפת שאומנה לבצע את התרגיל. באולם יושב גם הבלט-מייסטר, ועטו רושם הערות. אישם אתה מתחיל להיות מודע לכך. ואז אתה חש נפילה נוראית. הקהל הזה צמא לטכניקה. מגיב לזכויות הצבעוניות של הקפיצות והפירואטים. עוד מעט ויזרוק לך בוטנים בצורת מחיאות-כפיים.

ואז מגיע הקטע של שילוב הצ'לו עם הכינור, האדג'יו. שטפון נורא של רגשות ליריים. אני רוצה לבכות עם המנגינה, ללוש כל תנועה כמו סבתא הלשה חלה לשבת. אני מנסה להגיע למקסימום, למלא כל תנועה אף מעבר ליכולתי הפיסית. אלא שהגוף לא פועל מעצמו, אלא נלחם. הוא דולה מבפנים עוצמה, הבעה דקה, רגישה, שברירת. אז הגופניות מחזירה אותך לעולם המציאות. הבאלאנס! אני שבוי של שיווי המשקל. לעולם הרגשות והרוח פורץ ההכרח לבצע. להשאר על רלווה, להחזיק את הפאסה עוד שניה לפני סיום הפירואט, ולגמור בתמישית נקיה. הצורך להיראות רקדן: שיער מתוח, הבעה של מדונה, תנועתו של החתול.

עתה אני מבחין בעיני הפרטנרית. הבעה של פחד נורא. אני אומד את המרחק בינינו וברור לי, שלא אצליח לתפוס אותה בסיום הקפיצה, אם לא אתרחק במהירות. אבל שם זוחלות ה"קורדהבלט", שלעולם לא במקומן הנכון.

יש לי שני סיבובים עלי-מנת להתרחק, ואני תפילה שלא אתקל ברגל בלתי-מזוהה. היא קפצה לפני הזמן ובדרך פלא נחתה לתוך זרועותי. בגלל הזיעה החליקה וכמעט שנפלה לי. אבל

פער בין המחול הבימתי לגירסתו הטלוויזיונית

מאת ד"ר ציונה פלד

וולטר ניקס, כוריאוגרף אמריקני, ששהה בארץ כמורה אורח בקורס הקיץ של האקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים (בנושא: "העברת מחול מן הבמה אל המירקע מנקודת ראותו של הכוריאוגרף").

הצפייה המשותפת של באי הסמינר בגרסאות טלוויזיוניות של עבודות מחול בימתיות (כגון: "תהילים של ירושלים", "שיר השירים" ו"המוות בא אל סוס העץ מיכאל") בנוכחותם ובהשתתפותם הפעילה של הכוריאוגרפים ובימאי הטלוויזיה שעשו יחד במלאכה (שרה לוי-תנאי, רמי באר, ז'קי ברקן, דני ולין וחיים שירן) הולידה דיונים ערניים, לפרקים אף לוהטים, הן באשר להליך העבודה המשותף לבימאי ולכוריאוגרף, לרבות המתח והנתק שנוצר לעתים בתהליך, והן באשר לאופיו של המוצר הטלוויזיוני והזיקה בינו לבין המקור הבימתי. במהלך ההרצאות והדיונים הודגש האבסורד העומד ביסוד עצם המזיגה בין מחול וטלוויזיה, אבסורד, הנובע מן העובדה שהמצלמות, אשר עוקבות בתנועה מתמדת אחר הריקוד, "גונבות" למעשה את אפקט התנועה מן הרקדנים עצמם ומן המערך הכוריאוגרפי הבימתי בכללותו. זאת ועוד: הובעה בקרב משתתפי הסמינר הסכמה כללית, שקיים פער מהותי בין מוצר המחול הבימתי המקורי, לבין גרסתו הטלוויזיונית, וכי הפער גובע בעיקרו מן השוני בין שפת הכוריאוגרפיה הבימתית ומרכיביה לבין לשון הטלוויזיה ומרכיביה. הראשונה פועלת בחללי-אמת (מרחב תלת-מימדי מציאותי), והשנייה בחלל סימבולי (מלבן קטן, דו-מימדי, האמור לייצג את חלל האמת). הראשונה מבקשת להציג בפני הצופים חזיון שלם, שכל מרכיביו הצורניים, הסטטיים והדינמיים, גלויים ומתרחשים ברזמנית כמכלול לעיני הצופה, כפי שתוכננו על-ידי הכוריאוגרף, ואילו השנייה מהווה הצגה סלקטיבית של אלמנטים חזותיים כדיוניים (תמונות על המירקע), שיסודותיה הם קירוב (Close-up), זיוות מצלמות, ושימוש בפעלולים אלקטרוניים כיד טעמו, בחירתו והחלטותיו של בימאי הטלוויזיה, המבקש לייצג את המוצר הבימתי תוך ניצול מירבי של הכלים הטלוויזיוניים העומדים לרשותו. המרחק בין המקור הבימתי וייצוגו הטלוויזיוני נעוץ בעיקר במטרה שלשמה נערך הייצוג, והיא כשלעצמה מכתיבה את גבולות התערבותו של הבימאי. הובחנו ונדונו בהקשר זה ארבעה אופני-ייצוג שונים של חומר על המירקע:

א. רפרודוקציה – זו רמת ייצוג, המשתדלת לתעד את המוצר הבימתי באופן שיאפשר את שחזורו המדויק. דוקומנטציה של כוריאוגרפיות בימתיות לצרכי שימור והוראה נצמדת

סמינר ייחודי, ראשון מסוגו בארץ, בנושא "וידאו וכוריאור גרפיה", נערך בראשית חודש יולי בתל-אביב ובירושלים. השתתפו בסמינר כששים אנשי מקצוע מתחומי המחול והתקשורת, ביניהם יוצרים מובילים בתחומים אלה.

הסמינר נערך על-ידי "מוחות" – מרכז וידאו חינוך ותרבות, בשיתוף המדור למחול של המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, ובהשתתפות מרכז התרבות האמריקני בתל-אביב. מטרת הסמינר היתה ליצור מפגש עיוני, מעשיר ומפרה, בין יוצרים, מורים ומבקרים מתחום המחול, לבין בימאי וידאו וטלוויזיה; זאת, על מנת לחשוף אלה בפני אלה את הכללים והכלים העומדים ביסוד עבודותיהם, בתהליך ההעברה של עבודות מחול בימתיות אל המירקע, ולהבין את השיקולים והעקרונות המשמשים את היוצרים והעושים במלאכה בתהליך זה.

במשך שלושה ערבי-עיון רצופים נשאו הרצאות משולבות בהקרנת גרסאות טלוויזיוניות של מחול בימתי בן-זמננו, אמריקני וישראלי, ונוהלו דיונים עירניים בנושא ובהשלכותיו. הפגישה הרביעית של הסמינר הוקדשה במלואה להפקת הדגמה של שתי עבודות מחול בימתיות לטלוויזיה. הפקה זו נערכה בנוכחות משתתפי הסמינר בטלעד – אולפני ירושלים, כהפקה מקצועית לכל דבר, ובאיכות שידור. להקת האנסמבל ירושלים, ששתיים מעבודותיה הכולטות ("התניות מתוקות" מאת ליאת דרור, ו"מתים מצחוק" מאת ניר בן גל) הוקלטו לטלוויזיה בהפקת הדגמה זו, יצאה מייד לאחר סיום הסמינר להשתתף בתחרות בינלאומית לכוריאוגרפים בקלן שבגרמניה, לקחה עמה את הקסטה המוקלטת ואף זכתה בפרס השני בתחרות זו.

הסמינר נפתח בדבריה של חסיה לוי-אגרון, יו"ר המדור למחול כמועצה הציבורית לתרבות ולאמנות. היא הדגישה את חשיבותו של הנושא בעידן התקשורת האלקטרונית, עבור יוצרים ואנשי-מקצוע משני התחומים, המוצאים עצמם ברצונם ושלא ברצונם, נקלעים יותר ויותר לאינטראקציות יצירתיות, שמוצריהן מיועדים בעיקרם לצריכה המונית.

ההרצאות המרכזיות בסמינר ניתנו על-ידי פרופ' ישעיהו ניר, ראש המכון לקומוניקציה באוניברסיטה העברית (בנושא: "האסתטיקה של טלוויזיה – מחול על המירקע"), יוסי צמח, מנהל התוכניות בטלוויזיה הישראלית (בנושא: "תהליך עבודתו של הבימאי ושיתוף יוצר בינו לבין הכוריאוגרף")

לרמת ייצוג זו, ויש בה כדי להשלים (לא להחליף) את רישומן של עבודות מחול בכתב-תנועה.

ב. **רפרונטציה** – זו היא רמה המשתדלת אף היא בעיקרה ליצור רפרודוקציה של המוצר הבימתי, אם כי היא מתחשבת בכלייה-רפרודוקציה (קרי: לשון הטלוויזיה ואמצעיה) ומנצלת אותם כדי להבליט פרטים ואלמנטים חזותיים שאינם באים לידי גילוי במוצר הבימתי. רמה זו של ייצוגיות באה לרוב לידי ביטוי בשידור חי של מופעים בימתיים, שידור שכוונתו לשותף את קהל צופי הטלוויזיה בארוע החי, כהתרחשותו.

ג. **אינטרפרטציה** – זו היא רמה של ייצוג, הנותנת ללשון הטלוויזיה ולאמצעיה את בכורת-הביטוי, ולבימאי הטלוויזיה את החופש המלא לכהן כפרשן, עורך ומעבד של החומר הבימתי. זו היא הרמה בה חשים הכוריאוגרפים, שיצירתם הפכה לפתע להיות כחומר ביד יוצר אחר. רמה זו באה לידי ביטוי בתהליך מתוכנן ומכוון של הכנת גירסה טלוויזיונית לעבודת מחול בימית.

ד. **עיצוב מיועד למירקע** – זו היא רמה בה יוצרים את המופע החי מלכתחילה כדי לשמש כאובייקט למוצר טלוויזיוני, ואין לו זכות ואפשרות קיום כמוצר בימתי עצמאי. כאן לשון הטלוויזיה ואמצעיה מכתיבים מלכתחילה את הכללים והעקרונות ליצירת המחול החי. הכוריאוגרפיה נעשית מלכתחילה עבור המצלמות, שולחן העריכה והמסך הקטן, ולא עבור הבמה. קטעי-הווידאו המוקרבים בשנים האחרונות בתוכניות פופ בטלוויזיה, והמופעים בשוקייה-קסטות כ"כרטיסי ביקור" של להקות קצב ומקדמי-מכירות של תקליטהן, הם דוגמה מובהקת לרמה זו של ייצוג טלוויזיוני.

קיימת גם רמה חמישית, שלא נדונה בסמינר זה בהרחבה, כי עודה נמצאת בחיתוליה, והיא הרמה של יצירה טלוויזיונית טהורה, בה המדיום אינו נזקק כלל ועיקר לאובייקטים חיצוניים, אלא מייצר לעצמו, באמצעות האלקטרוניקה, דימויים חזותיים מקוריים בתנועה, שניתן לראות בהם, כשהם מובאים כקומפוזיציה מאורגת, כוריאוגרפיות טלוויזיוניות מקוריות.

דיוני הסמינר מיקדו עצמם בעיקר ברמת האינטרפרטציה, והצביעו עליה ועל המוצר המופק בתהליכה, השונה מהותית מן המקור שהוא אמור לייצג, כמקור תסכול לכוריאוגרפים. האחרונים טוענים כי תכופות פוגע הבימאי הטלוויזיוני בחוטה-השדרה של המוצר הבימתי, משתק אותו, ומתעסק בפרטים שוליים שלכוריאוגרף לא היתה כל כוונה להביאם לכלל גילוי.

ברמה המעשית הובהר כי עומדות אלטרנטיבות אחדות בפני הכוריאוגרף: א. הזכות לסרב להעניק לגורם כלשהו את זכויות הביצוע של גירסה טלוויזיונית של יצירתו. בכך הוא דן אותה לחשיפה בפני קהל מצומצם, יחסית. ב. הוא יכול ללמוד בימיו טלוויזיה ולכהן כבימאי של יצירתו המקורית. באופן זה לא יחוש כאילו הופקעה ממנו יצירתו. אם אין הכוריאוגרף

בוחר באחת מן האפשרויות הללו, ויש ברצונו להביא את יצירתו לכלל חשיפה המונית, לא נותר לו אלא להכין את עצמו, נפשית ומעשית, לכלל מסירת מוצרו הבימתי כחומר ביד הבימאי הטלוויזיוני. זה האחרון, חייב להיות מודע לעובדה, שאם יש ברצונו לשמר, בתהליך עבודתו, את רוח העבודה הבימתית, עליו לרדת לעומקה של הכוריאוגרפיה, וללמוד מפי יוצריה את מבניה ומרכיביה העיקריים.

האפשרויות המגוונות והמתרבות, דרך התפתחותה המתמדת והמואצת של טכנולוגית התקשורת האלקטרונית, הוצגו בפני משתתפי הסמינר כאתגר יצירתי לעיצוב כוריאוגרפיות מקוריות למירקע, והיו אחדים, בעיקר מן הדור הצעיר של הכוריאוגרפים, שאמרו בסיכום הסמינר, כי אתגר זה נראה להם מושך ומרתק. רבים מן המשתתפים – בימאי טלוויזיה וכוריאוגרפים כאחד – ציינו כי הסמינר הווה לגביהם מעין אשנב-הצצה אל סוגיות שהמודעות והידע לגביהן היו מינימליים, ובקשו לראות בו חולייה ראשונה בשרשרת השתלמויות, שתתייחסנה לא רק אל מחול בטלוויזיה, אלא תיצורנה מסגרת עיונית לדיון בייצור טלוויזיוני של ארועי תרבות אחרים, כגון: קונצרטים, תיאטרון וכיו"ב.

"מוחות" הינו מלכ"ר, שהוקם עליידי אנשי אקדמיה מתחומי החינוך, התרבות, התקשורת והרווחה, במטרה לסייע לפיתוח ולהעשרה של החינוך בארץ באמצעות מוצרי וידאו, ופרוייקטים המבוססים על שימוש בוידאו. כותבת המאמר הינה היוזמת והמנכ"ל של חברת "מוחות", ומכהנת גם כרכזת פדגוגית של החוג למחול ולתנועה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין. המאמר פורסם לראשונה ב"אותות" 86, מס' 76, אוגוסט 86.

באורים:

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

להקת מחול בת-דור

רח' אבן-גבירול 30, תל-אביב 64078,
טל' 03-263175

מנהלת אמנותית: ד"ר אורדמן

מנהל כללי: ברי סברסקי

מפיקה: בת-שבע דה רוטשילד

עוזר למנהלת אמנותית: קנת מייסון

מנהלי חזרות: אורה דרור, דוד שור,

אילנה סופרון

באלט-מאסטרס: קנת מייסון, דוד שור,

רוזלין סובולקסל

כותבת-מחול: אילנה סופרון

רקדנים: ז'נט אורדמן, רדה שאטה (אורח),

מרים פסקלסקי, יגאל ברדיצ'בסקי, פיליפ

קלייד, אילנה סופרון, פטריסיה אהרונ,

לימור אקסלרוד, פאבילולה אריזה, תמר שלף,

אלון אבידן, יונתן אבני, משה גולדברג,

יצחק גלילי, בועז שדה, עידו תדמור, פז שגיא,

מיכל הירש, פייראנדרי מורר, סוזאן מאונט,

אליזבט ג'יביאט

בכורות ב' 1985

"קאנטרס"

כ': אוסקר אראי; מ': מוריס רבל; תל': קרלוס

סיטריוסקי; תא': דני רדלר

"מעברי כוח"

כ': גריי ורדון; מ': בוהוסלב מרטינו;

תל': אריק סמית; תא': צ'נולט ספנס

"חוף"

כ': דומי רייטר-סופר; מ': טנג'רין דרים;

תל': גדעון אוברוז; תא': משה פריד

"אפרופו בך"

כ': דומי רייטר-סופר; מ': יוהאן סבסטיאן בך;

תל': ג'ון ג'ולסקין; תא': משה פריד

"פדרה"

כ': ג'ון באטלר; מ': פול הינדמית; תא': צ'נולט

ספנס

"שילוב מחולות"

כ': צ'ו סן גו; מ': ג'ורג' פיליפ טלמן;

תל': קרול וולט גארנר; תא': דני רדלר

"פנימה והחוצה"

כ': הנס ואן מאנק; מ': לורי אנדרסון, בינה

האגן; תל': קסו דקר; תא': דני רדלר

"רגעים שבזכרון"

כ': צ'ו סן גו; מ': אלכסנדר סקריאבי;

תל': ס. וולט גארנר; תא': דני רדלר

"מקבת"

כ': רודני גריפין; מ': אדגר ורסה; תל': בד

סנטורה; תא': צ'נולט ספנס

סיורים בחו"ל:

פולין - מרס 1986

קנדה - מאי-יוני 1986



להקת מחול בת-שבע

רח' אחד העם 90, תל-אביב 65207,

טל' 03-622255, 03-625479

אולם החזרות: תיאטרון "אהל-שם",

רח' בלפור 30, תל-אביב 65212,

טל' 03-285200, 03-296240

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי: דוד דביר

מנהלת חזרות: סיקי קול

באלט מאסטר: ג'יי אוגן

מנהל כללי: ביל סטרום

רקדנים: חיים און, ריצ'רד אורבר, ג'יי אוגן,

שולה בוטני, תמר גבאי, איריס גיל-להד,

שי גוטסמן, נתן גרדה, דוד דביר, ברונו

דה סאן-שפריי, אליס דורכמן, עפרה דודאי

מוזרחי, תמר ויניג, נירה טריפון, אורנה ליבנת,

ארז לוי, דניאלה סלביק, גרציאלה קוזאק,

ליאת שטיינר, שלי שיר

סיורים בחו"ל:

פסטיבל ברגן - נורווגיה;

אנטוורפן, בלגיה, יוני 1985

בת-שבע II

מנהלת אמנותית: נירה פז

מורים: נירה פז, אניה ברוד

רקדנים: צביקה בך-חמו, אילנה דנגור,

מיכל הראל, יהודה יוסוב, ליוז יפמן,

רו למפרט, מיכל פרחי, מלי רשף

בכורות ב' 1985

"סויטה בכחול"

כ': ג'ין היל סאגן; מ': י. ס. בך; תל': עודד

גרא; תא': קוין מקאליסטר

"אולמות שיש"

כ': מרק מוריס; מ': י. ס. בך; תל': עודד גרא;

תא': קוין מקאליסטר

"שאקון"

כ': רוברט כהן; מ': י. ס. בך; תל': עודד גרא;

תא': קוין מקאליסטר

"מחול ברנדרבורג מס' 4"

כ': סיקי קול; מ': י. ס. בך; תל': עודד גרא;

תא': קוין מקאליסטר

"קנון"

כ': מרק מוריס; מ': לקט מוסיקלי, בעריכת

האריט קאוול; תל': מרק מוריס; תא': קוין

מקאליסטר

"לבקש את ירושלים"

כ': דונלד מקייל; מ': שלמה גרוניך; מלות

השירים: אהוד מנור; תל': עודד גרא;

תא': קוין מקאליסטר

"סויוזפלקט"

כ': דניאל עזרלי; מ': טום ואייטס ומוסיקה

כלית אינדונזית; תל': דניאל עזרלי; תא': קוין

מקאליסטר

"עיר שקטה" –

כ': ג'אנט סמית; מ': אהרון קופלנד;
תל': גיליאן בלוק; תא': קוין מקאליסטר

"מחול קובני" –

כ': רוברט כהן; מ': אהרון קופלנד;
תל': גיליאן בלוק; תא': קוין מקאליסטר
"שלושה רישומים דרום-אמריקניים והודאון" –
כ': רוברט נורת; מ': אהרון קופלנד;
תל': גיליאן בלוק; תא': קוין מקאליסטר

בכורות ב' 6-1985 – בת-שבע II

"ריקודי חברה בראי הדורות" –
כ': קארול טאטן; מ': עפ"י התקופה;
תל': שיחזור תלבושות היסטוריות אותנטיות

★

הבאלט הישראלי

כיכר המדינה, ה' באייר 2, תל-אביב 62093,
טל' 03-266610
(לצערנו, לא נתקבל כל מידע על הלהקה.)

★

באלט חיפה

רח' א. ה. סילבר 71, חיפה 32694,
טל' 04-227850
מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנק

בכורות ב' 6-1985

"פוגה" –
כ': א. פסטרנק; מ': י. ס. באך

★

האנסמבל, ירושלים

מרכז שאלתיאל, רח' עולי-הגדרים 13,
תלפיות מזרח, ירושלים 93801,
טל' 02-717877
רקדנים: איה כרמון-לוי, דפנה אינבינדר,
במיה כהן, דבי הרטסטון, יעל ונציה, ליאת
דרור, ניר בנגל
מורים אורחים: אוהד נהריץ, הלגה לנגו,
יעקב שריר

בכורות ב' 6-1985

"אפיזודות" –

כ': יעקב שריר והלהקה
"מרגורי, גרייס ואני" –
כ': הלגה לנגו; מ': תום וויטס; עפ"י ספרה
של פיי וולדון

"מתים מצחוק" –

כ': ניר בנגל; מ': מרדית מונק;
טקסט: יונסקו

"ריקודי זיקית" –

כ': אוהד נהריץ; מ': פיטר גבריאל, סטיוארט
דמשר, ג'ורג' ורה

"התניות מתוקות" –

כ': ליאת דרור; מ': יועד נבו; טקסט: פיטר
הנדקה

★

מאגמה קבוצת מחול

רח' מוסינזון 5, תל-אביב 62965,
טל' 03-454312
ניהול אמנותי ואדמיניסטרטיבי: קולקטיבי
רקדניות: אור בגיס, רנה בדש, ציתי תור

בכורות ב' 6-1985

"יכולתי לשבת כאן כל היום" –
כ': משותפת; מ': מגן רוברטס, ז'אן מישל ז'אר,
תאומי קוקטור
"נור-לייט" –
כ': רנה בדש; מ': דון קינג; תא': ג'ודי
קופפרמן
"קוריוז" –

כ': אור בגיס; מ': רסידנט; תא': ג'ודי קופפרמן

★

תיאטרון מחול ענבל

רח' יחיאל 6, תל-אביב 65149,
טל' 03-653711, 03-652758
מיסדת ומנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי
מנהל אמנותי עמית ומנהל הלהקה: דר' משה
קדם (עד מרס '86)
מנהל כללי: חיים שרגר (עד יוני '86)
רקדנים: מרדכי אברהמוב, צבי חלילי,
ציון מרציאנו, ניון נוראל, נתנאל נעם,
ארו עפ"ין, אמיר צעדי, מיכל אלון, שרה
זארב, מלכה חג'בי, אילנה כהן, רונית לוי,
אסנת שרעבי

בכורות ב' 6-1985

"בעקבות אגדתי" –

כ': שרה לוי-תנאי; מ': שלמה גרוניך;
תל': אריה ברקוביץ; תא': ג'ודי קופפרמן
"אם" –
כ': אילנה כהן; מ': ריצ'ארד פרבר; תפ' ותל':
יהודית גרינשפן; תא': ג'ודי קופפרמן

★

להקת מחול ירון מרגולין

בית הנוער העברי, רח' הרצוג 105,
ירושלים 92622, טל' 02-666141
דרך בית-לחם 106, דירה 15, טל' 02-716197
מנהל אמנותי: ירון מרגולין
הדרכה בריתמיקה: אורה גורלי
רקדנים: יונת דלסקי, יוחאי חקק, אריאלה
ויינר, סרג' לימן, טמיר קור, ירון מרגולין

בכורות ב' 6-1985

"ריקוד מס' 6" –
כ': ירון מרגולין; מ': שירים מארה"ב;
תל': פרנסואה קוריאט
"מחול אחד" –
כ': יונת דלסקי; מ': קלוד דביסי; תל': יונת
דלסקי, בטי
"מחול מס' 8 – קאראטה באלט" –
כ': ירון מרגולין; הדרכה ריתמית: אורה גורלי;
יעוץ בקאראטה: סרג' לימן

★

להקת המחול הקיבוצית

קיבוץ געתון, ד"נ מעלה-הגליל 25130,
טל' 04-858437 (סטודיו)
אבנג'ירול 30, תל-אביב 64078,
טל' 03-2171514 (משרד)
מנהלת אמנותית: יהודית ארנון
מנהל כללי: ירוחם כהן
עוזר למנהל אמנותי: מייק לוין
באלט מאייסטר: לברן מאיר (אנגליה)

מנהל חזרות: זכרי דגן

רקדנים: אסולין ענת, אורן אסנת, ארנון נגה,
באר רמי, בן-ישי ראובן, גמבו ניצה, וגנר אלה,
זגה שלמה, כהן סיוון, כהן בועז, לוין מייק,
מינקוב דלית, פרי רחל, פסטמן ארי

סיורים בחו"ל:

ארה"ב, קנדה – אוקטובר 1985
אנגליה, סקוטלנד – מאי 1986

בכורות ב' 6-1985

"פטר והזאב" -

כ': רמי באר; מ': סרגיי פרוקופייב;
תל': פנינה אבוקסיס; מסיכות: עטרה ארד;
תפ': משה הדרי; תא': ניסן גלברד; קריינות:
שרא פרידמן

"מחולות לשירים" -

כ': רמי באר; מ': שלמה גרוניך

"הצחוק המר" -

כ': הדא אורן; מ': קולאז' - כך, גרפלי,
מ. קילון

"ידמומים" -

כ': לינדה רבין; מ': בלה בארטוק

"הציפור כנביא" -

כ': גיין דדלי; מ': רוברט שומן; (סולו מוקדש
לזכרה של תמנע יריאל)

"סטירות" -

כ': רונית לנד; מ': ד. שוסטאקוביץ'

"לוס אטאדוס" -

כ': רמי באר; מ': עודד זהבי; תפ': מוראל הרץ;
תל': אורה שפנגנטל; תא': ניסן גלברד;
זמרה: אסתי קינן

"למטה בצפון" -

כ': מאץ אק; מ': שודית עממית, בעיבוד
ג. פ. ניסטרס

"קרנבל החיות" -

כ': רמי באר; מ': ס'נסס, עיצוב הדמויות:
יהודית גרינשפן; תל': ימימה קסלר, ברטה
קווארץ; תא': ניסן גלברד; דברי קישור:
אהוד מנור; העמדה: יצחק שאול;
שחקנית: אורית ברגל

★

להקת מחול קול ודממה

דרך פתח תקוה 23, תל-אביב 66182,
טל' 03-614219, 03-621984

מנהל אמנותי: משה אפרתי

רקדנים: אסתר נדלר, הגר אשל, אנה מימוני,
אביטל חן, נעמה בירן, מירב זמרי, הילה סכר,
עדי ברעם, מיקי חומה, אמנון דמתי, עופר
רום, יוסף מויאל, מיכאל בש, גל אלסטר,
ניסים ידיד

סיורים בחו"ל:

ספרד (מדריד, ברצלונה, סבילת וחרוז) -
מאי 1986

★

תיאטרון מחול רנה שינפלד

הרב פרידמן 14, תל-אביב 62303,
טל' 03-446745

מנהלת אמנותית, רקדנית וכוריאוגרפית:
רנה שינפלד

רקדנים: רנה שינפלד, תמר בורר, טל כרמי,
תמר פיגנבלט, מרגלית פרי, רויטל פריזלר,
סיגל שפרלינג, לידה בךשון

סיורים בחו"ל:

פסטיבל ברלין - מאי 1985
לס'ארקס - יולי-אוגוסט 1985
מינכן וופרטאל - פברואר 1986

בכורות ב' 6-1985

"גלים" -

כ': רנה שינפלד; מ': ג. ליגטי, פולחנים
טיבטיים, טוקסידומון; תא': ג'ון דיוויס;
תל': ברטה קוורטץ

★

תנועתרון

להקת המחול הייצוגית של "הפועל"

רח' אהרונוביץ 9, תל-אביב 63566
טל' 03-281820 (הפקה), 03-475030 (ניהול)
אמנותי וסטודיו

מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית: דורית
שימרון

מנהל כללי ומפיק: איתמר גורביץ

סיורים בחו"ל:

פסטיבל קיל, גרמניה - יוני 1985
אאורוס, דנמרק - יולי 1985

בכורות ב' 6-1985

"במדרגות הנעות" -

כ': דורית שימרון; מ': דייב ברובק
"פלצור" -

כ': דורית שימרון; מ': אפקטים בנושא סוסים
"בעקבות השעה ה-25" -
כ': דורית שימרון; מ': שדו פאקס

★

תמונע תיאטרון תנועה

רח' דה האז 28, תל-אביב
טל' 03-449878

מנהלת אמנותית: נאוה צוקרמן

מפיקים: אילן רוזנטל, מיקי צוקרמן

שחקנים/רקדנים: גיל אלון, יוסי פרשיץ,
יעל בכור, יעל שגיא, נטע מורן, פנינה ברט,
קובי מידן, רמה בן-צבי

סיורים בחו"ל:

סקוטלנד (פסטיבל אדינבורג) - קיץ 1986

בכורות ב' 6-1985

"חמש צעקות" -

כ' ובימוי: נ. צוקרמן, קובי מידן; עריכה
מוסיקלית: אלדד לידור; תפ': משה שטרנפלד;
תל': פרידה שוהם; תא': ג'ודי קופרמן

★

תיאטרון תנועה אשרה אלקיים

רח' ברכוכבא 119, הרצליה 46341,
טל' 052-544039

מנהלת אמנותית: אשרה אלקיים

שחקנים/רקדנים: עדי עציון, סרג' אלבז,
ורד נהרין, עפרה אריאב, זוהר כהן

סיורים בחו"ל:

מקסיקו (פסטיבל סרבנטינו) - אוקטובר
1986

★

אירועים אחרים

במסגרת פסטיבל ישראל/ירושלים הופיעו
החנועטרון, קבוצת מאגמה, להקת המחול
הקיבוצית והאנסמבל, ירושלים, ויצרים
מוכרים, כגון סאליאן פרידלנד, עדינה
בראון, מרים בן-ישראל, רות אשל, אלי דור
כהן ורות זיראיל. בשל אופיין של העבודות
החדשניות הללו, לא תמיד אפשר לקבוע,
אם יש לשייך אותן לתחום התיאטרון או
המחול, או לשניהם כאחד...

במשך השנה הפך, עם גמר השינויים
והשיפורים שהוכנסו בו, אולם יד-לבנים
בתל-אביב למקום שמתקיימות בו הופעות
מחול רבות. בחסות הספרייה למחול התקיימו
בו מספר הרצאות ומופעים, כגון ההרצאה
עם הדגמות במחול הודי של רן שינער, מופע
להקת "נוודים" ושל להקתו של ירון מרגולין.

מירי וגילי חרובי שבו משהות ארוכה בלונדון,
והופיעו ביצירותיהם.

יוצרים עצמאיים רבים המשיכו בעבודתם
והציגו יצירות חדשות; בין אלה רינה שחם
וקבוצתה, רות זיראיל בעבודתה "חלון",
ונאוה צוקרמן, שקבוצתה "תמרנע" הופיעה
גם בפסטיבל אדינבורג ב"חמש זעקות".

חידוש יחסי התרבות בין ישראל והמדינות המזרח-אירופיות הניב ביקורים של להקות מהונגריה ("באלט גיור" ואחרות) ומפולין, "מזובשה", שהיתה דוגמה לבימוי מחולות-עם בצורה מבריקה ומרגשת. לא היתה זו תנועה חד-סיטרית בלבד: בת-דור סירה בפולין.

בת-שבע סירה בדרום-אפריקה, וסירה גרר אחריו ויכוח ער בכלי-התקשורת.

בין הלהקות האורחות מחו"ל היו הבאלט של העיר באזל (שווייץ) בגירסתו המבריקה של היינץ שפרלי ל"ג'יזל", ונוסח לא כל כך מבריק של "אגם הברבורים" בביצוע להקת ה"סדלר'ס ולס" מלונדון. מלבד אלה השתתפו בפסטיבל ישראל גם מרדית מונק ולהקתו של ביל טי. ג'ונס מארה"ב.

מפאריס הגיעה קבוצה של סולני הבאלט של האופרה של פאריס, שביצעה קטעים ודואטים.

את המחול הספרדי ייצג לואיסיליו ולהקת "תיאטרון המחול הספרדי" שלו.

בקיץ התקיים בני-יורק כינוס בנושא מסורת המחול היהודי, בו השתתפו חוקרים ואמנים מישראל, ביניהם גם תיאטרון מחול ענבל.

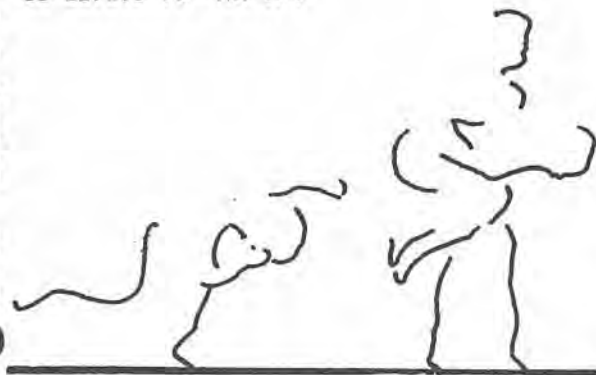
הספריה למחול, בשיתוף עם ספרית-פועלים, הוציאה לאור ספר על אודות ברוך אגדתי, חלוץ המחול המודרני בארץ, בעריכתו של גיורא מנור.

בחיפה נערך, זו הפעם השישית, כינוס בינלאומי של להקות פולקלור, בו נטלו חלק נציגים מבריטניה הגדולה, ארה"ב, לוקסמבורג, מקסיקו, פולין, פורטוגל, יוגוסלביה, ספרד, גרמניה המערבית ובוליביה.

מאגמה קבוצת מחול

magma dance group

אור בגים טל' 03-454312
רנה בדש טל' 03-730954
דיתי תור טל' 03-227296



רח' מוסינזון 5, תל-אביב 62965, טל' 03-454312
5, Mossinson St., Tel-Aviv 62965, Tel. 03-454312

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 בת-שבע מאז שהפכה להקה זו לגוף צבורי. כן מסייעת הקרן ללהקות אחרות ולאולפנים למחול.

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

הקרן אף מסייעת לקיומן של סדנאות ובהבאת מורים וכוריאוגרפים מחו"ל. בשנים האחרונות תומכת הקרן גם בספריה למחול בישראל.

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.

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.

THE HAIFA BALLET

להקת הבאלט חיפה



"טוקאטה ופוגה"
(י. ס. באך)

מנהלים אמנותיים: אילנה ואדם פסטרנאק

רח' אבא הלל סילבר 71, חיפה 32694
טלפון: 04-227850

ARTISTIC DIRECTORS: ILANA & ADAM
PASTERNAK

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

"ציפורים"



בית הספר למחול שלייד להקת הבלט חיפה



PAS DE DEUX מתוך "מפצח האגוזים" (בביצוע אירית אלמוג ואלי לזר)

המכון ללימודי מחול

בהנהלת אילנה ואדם פסטרנק

בלט קלאסי, מודרני, ג'אז, מחול ספרדי וכן קורס להכשרת מורים

מורים: אילנה פסטרנק, אדם פסטרנק, אהובה ענברי, טובי פרת, סימון קניצו, דר' אילת שפר, איריס בירנבוים, רינה ואלך, רונלה רוטמן

מרכז האורנים

רח' קלר 7, מרכז הכרמל, טל' 04-381492



tnuatron

"Hapoel" Representative Dance Group

Artistic Director: Dorit Shimron
Producer: Itamar Gurewitch

9, Aharonovitch St., Tel Aviv 63566, Tel.: 03-281820



להקת המחול הייצוגית של "הפועל".

מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית: דורית שימרון
מנהל כללי ומפיק: איתמר גורביץ

שילוב של תנועה ותיאטרון

התנועתרון מורכב מלהקה ומבית-ספר למחול
המכשיר עתודה ללהקה.
בלהקה 70 רקדניות מגיל 10 עד 18,
הרוקדות 4-5 פעמים בשבוע.
הלימודים בבית-הספר מתקיימים פעמיים בשבוע.

כיווני העבודה:

- ★ לימוד ואימון בטכניקות מחול שונות
- ★ עבודה יצירתית (מודרכת ועצמית)
- ★ חזרות
- ★ כוריאוגרפיות חדשות
- ★ שיעורי מוסיקה ותיאטרון
- ★ התנסות בהוראת מחול
- ★ דינמיקה קבוצתית, פעילות חברתית
- ★ הופעות בארץ ובחו"ל

הרשמה לסטודיו: ד. שימרון, רח' גדעון 5, רמת-השרון 43170
טל' 03-475030

הזמנת מופעים: א. גורביץ, רח' אהרנוביץ 9, תל-אביב 63566
טל' 03-281820

בקיץ 1987 ייחנך בית התנועתרון ברמת-השרון, הנבנה בשיתוף "הפועל"
ומועצת רמת-השרון.

תיאטרון מחול

עונת 2006/07



DANCE THEATRE

מחול

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ

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

מועדונינו עירוניים), עם מאות ילדות וילדים
(בגילים: 8-14);

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

★ צוותים של להקות-מחול אמנותי מופיעים ב-100
מופעים לפני תלמידי בתי-ספר יסודיים בשכונות-
טיפוח, בתוספת דבריהסבר (להקת "דור דור וריקודו"
- כוריאוגרפיה ודבריהסבר חסיה לוי; צוות מ"ענבל"
ודבריהסבר שרה לויטנאי; צוות-מחול בתוכנית
"קסם ורוז 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 רפרטואריות.

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

- עידוד וטיפוח היצירה המקורית בתחום הספרות
והאמנות בתל-אביב-יפו;
- הרחבת הצריכה התרבותית של תושבי העיר, ובמיוחד
מצד אלה שמסיבות שונות נמנע מהם להינות מערכי
תרבות ואמנות;
- תמיכה במימוש פרויקטים מוגדרים בתחומי התרבות
בעיר, שללא תמיכת הקרן לא היו מגיעים לידי ביצוע.

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

בתחום המחול האמנותי יזמה הועדה המקצועית המייעצת
למחול של הקרן פעולות אלה:

★ קבוצות-נוער למחול-אמנותי בשכונות-טיפוח (במסגרת

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

מרכז התרבות האמריקני

a|c|c

american cultural center

71, Hayarkon St., Tel Aviv 63930
Tel.: (03)650661/2

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

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' 10-7
בימים ג'-ה' 10-4
ביום ו' ובערבי חג 10-2

The library has a section in the arts which includes
books, periodicals and video tapes.

ברשות הספרייה ספרים, כתביעת ווידאוטייפים במחול
ובשאר האמנויות.

Books are available for loan.

הספרים ניתנים להשאלה.

The video tapes can be viewed during library hours.

ניתן לצפות בווידיאוטייפים בשעות הספרייה.

The collection of video tapes on dance includes:

רשימת הווידאוטייפים במחול הם:

THE PAUL TAYLOR DANCE COMPANY – 3 MODERN CLASSICS
BALANCHINE CELEBRATES STRAVINSKY
THREE BY BALANCHINE
MERCIE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY
ALVIN AILEY CELEBRATES ELLINGTON
DANCE BLACK AMERICA
DORIS CHASE: PORTRAIT OF AN ARTIST
JENNIFER MULLER AND THE WORKS
LAR LUBOVICH AT JACOB'S PILLOW



עודד גר

Oded Gera

HAUTE-COUTURE

Studio & Boutique

2, Kikar Habima, Tel Aviv

טל' 03-204727

אופנה עילית

סטודיו ובוטיק:

כיכר הבימה 2, תל אביב

הכשרת מדריכים וכוריאוגרפים

אולפנים	השתלמויות ארציות לבוגרי האולפנים	סדנה למחול עממי
תל-אביב - שנה א'-ב' מכון וינגייט - שנה א'-ב' ירושלים - שנה ב' בארשבע - שנה ב' גבעתי ושינגטון - שנה א'	נושאים: 1. חגים: סוכות, חנוכה, פורים, פסח, עצמאות, שבועות 2. ריקודי עם חדשים 3. פולקלור ישראלי ואחר	בתוכנית הלימודים: * התרבות העממית המתהווה בישראל * זמר ומחול - קשר בין מלחין ומחבר ריקוד * כיצד מתפתח פולקלור בישראל * פולקלור מארצות שונות * יסודות המוסיקה המזרחית * המחול האתני ופיתוחו * התפתחות יצירת ריקודי העם הישראליים
משך האולפן שנתיים, אחת לשבוע, 4 שעות בתוכנית הלימודים: ריקודי עם, תנועה, מוסיקה, תורת ההדרכה, תרבות המחול, פולקלור		

המדור לריקודי עם, בית המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות, תל-אביב, רח' ארלוזורוב 93, טל' 03-431897

מטרות עיקריות של המדור לריקודי עם בהסתדרות:

- * הרחבת מעגל הרוקדים בישראל והפעלתם החברתית
- * שיפור והאחדת רמת הריקודים והשירים
- * הפעלת חוגים ולהקות וביצוע אירועים מקומיים וארציים
- * חילופי להקות עם חו"ל
- * הקמת תנועת מחוללים ארצית

פרסומים:

- * ספר מחולות עם
- * תדריך למדריך
- * חוברות, חומר לימודי ואמצעי-עזר למשתתפי האולפנים וההשתלמויות

המפעל לטיפול ריקודי עדות ואמנויות אתניות

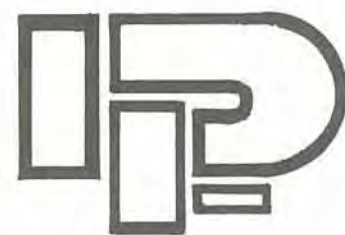
משותף למשרד החינוך והתרבות (האגף לתרבות ולאמנות והמרכז לשילוב תרבות יהודי המזרח) ולמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית (המחלקה לתרבות ולאמנות) בית המרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות: רח' ארלוזורוב 93, תל-אביב, טל' 03-431493 -4.

מטרות ופעולות עיקריות:

- * פיתוח השימושים היצירתיים והחברתיים של האמנויות האתניות
- * שמירה על ריקודי העדות והאמנויות האתניות ועידודן
- * הקמת והפעלת מסגרות חברתיות ליצירה עצמית
- * איסוף תיעוד ולימוד מידע על ריקודי העדות והאמנויות האתניות
- * עריכת תצוגות וכנסים, אירועים, סדנאות והשתלמויות
- * הפקת פרסומים ואמצעי-עזר בנושא ריקודי העדות והאמנויות האתניות
- * יצירת פתיחות והבנה כלפי ריקודי העדות והאמנויות האתניות

אדריכלים יועצי במות ותאורה

בע"מ



בן ציון מוניץ . דוד ברסלבי

* מתכנני אולמות מופעים, במות,
מתקני במה ותאורה.

* יועצים תאטרוניים (THEATRE CONSULTANTS).

* עריכת פרוגרמות וסקרים.

- | | |
|--------------------------|------------------------|
| • אולם – חצור הגלילית | • בית ציוני אמריקה ת"א |
| • אולם – מרכז ציגור אילת | • אולם ויקס מכון ויצמן |
| • אולם – רמת ישי | • אולם יד-לבנים ת"א |
| • היכל התרבות – באר שבע | • אולם מתנ"ס קרית גת |
| • אולם 'מופת' – חדרה | • אולם מתנ"ס רמלה |

רחוב דיזנגוף 276 תל אביב 63116 טל: 236648



טיצוב תאורה

ניסן גלברד
רח' בדגסון 5 רמת אביב
טל. 03-425141

תיכנון, ייעוץ, אידגון וביצוע
מערכות תאורה ותהודה
(קול)
השכרת ציוד משוכלל
למופעים ואירועים

הספריה המרכזית למוסיקה ומחול

CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

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

The library offers to all those interested in dance in all its forms a lending-library, reference-books, an archive comprising materials about the history of dance with special emphasis on ethnic, folk and stage-dance in Israel; 350 video-tapes as well as photos, slides and a collection of programs and posters.

OPENING HOURS:

Sunday	10:00 – 13:00
Monday	13:00 – 18:00
Tuesday	10:00 – 13:00
Wednesday	13:00 – 18:00
Thursday	10:00 – 13:00

For video-viewing please make a reservation by calling tel. 03-658 106!

The DANCE LIBRARY OF ISRAEL is located at the Central Municipal Music Library of Tel Aviv 26, Bialik St., tel.: (03) 658 106

Dance books available for purchase at the library:

- ISRAEL DANCE Annual (bi-lingual, English and Hebrew)
- Doris Humphrey: *The Art of Making Dances* in Hebrew translation by Dov Harpaz
- Judith Brin Ingber: *Victory Dances*, the story of Fred Berk, a Modern Day Jewish Dancing Master (with a Hebrew translation by Ron Ben-Israel) and 32 pages of illustrations.
- Agadati, the Pioneer of Modern Dance in Israel (Editor: Giora Manor)

לרשות המתעניינים בכל תחומי המחול עומדים ספריית השאלה, ספרי-עיון, ארכיון הכולל חומר על התפתחות המחול האמנותי, העדתי והעממי בישראל ובעולם, שיקופיות, תצלומים, אוסף פלקטים ותוכניות וכן 350 קסטות-וידאו.

שעות הספריה למחול:

יום א'	13.00-10.00
יום ב'	18.00-13.00
יום ג'	13.00-10.00
יום ד'	18.00-13.00
יום ה'	13.00-10.00

בשל מספרם הרב של אלה, המעוניינים לצפות בוידאו, נא להתקשר בטלפון על מנת לקבוע תור מראש!

כתובת הספריה למחול:

הספריה העירונית המרכזית למוסיקה, רח' ביאליק 26, תל-אביב 65241, טלפון: 03-658106.

בספריה למחול ניתן לרכוש ספרי-מחול בשפה העברית:

- ★ השנתון מחול בישראל
- ★ דוריס האמפרי: "אמנות עשיית המחולות", הספר הקלאסי על יסודות הכוריאוגרפיה, בתרגומו של דב הרפז.
- ★ יהודית בריין-אינגבר: "למנצח על המחולות", תולדות חייו של פרד ברק, הרקדן והמורה, איש המחול העממי הישראלי, בתרגומו של ירון ביישראל, עם 32 עמודי תצלומים.
- ★ "אגדתי, חלוץ המחול החדש בארץ-ישראל" (בעריכת גיורא מנור).



מכללה לחינוך – סמינר הקיבוצים

STATE TEACHERS COLLEGE
SEMINAR HAKIBUTZIM

Tel Aviv 62507
Haifa Road 149 ISRAEL
Tel. (03) 424221

תל־אביב 62507
דרך חיפה 149
טל' (03) 424221

המכון לתנועה

מרכז המכון: שמואל זינגרמן

המסלול למורים לתנועה ולמחול

ראש המסלול: נעמי בה־רצון

מכינה לתנועה ולמחול

במסגרת המסלול למורים לתנועה ולמחול קיימת מכינה המיועדת למועמדים להתקבל ללימודים במסלול זה, ובראש וראשונה לאנשים אשר מקומות מגוריהם הרחוקים ממרכז הארץ לא איפשרו להם לימוד מסודר של מקצועות המחול.

רק במידה שיתארו מקומות פנויים, יתקבלו למכינה גם מועמדים ממרכז הארץ.

מטרת המכינה לאפשר ללומדים בה לימוד מרוכז של מקצועות הבלט הקלאסי, המחול המודרני ויסודות המוסיקה.

לימודי המכינה מתקיימים שלוש פעמים בשבוע, בשעות אחר־הצהריים.

למכינה יתקבלו מועמדים אשר נמצאו מתאימים לאחר הראיון האישי והבחינה המעשית בתנועה ומחול.

לאחר סיום לימודיהם במסגרת המכינה, חייבים המועמדים המעוניינים להתקבל ללימודים במסלול למורים לתנועה ולמחול לעמוד בכל הבחינות של מסלול זה, ככל מועמד אחר.

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

השתלמויות דו־שנתיות למורים למחול

מרכזת: צופיה בהרין

השתלמויות חד־שנתיות לתנועה בנושא שכלול היכולת

מרכזת: חוה שלהב, לפי שיטת דר' משה פלדנקרייז

השתלמויות בכתב־תנועה אשכול־וויכמן

מרכזת: רחל בול־כהנא ותרצה ספיר

השתלמויות: טיפול בתנועה ובמחול

מרכזת: יעל ברקאי

הקורס מציע היכרות עם תחום התנועה והמחול בטיפול בעבודה מניעתית טיפולית ושיקומית בחריג.

תנאי קבלה:

יתקבלו מורים שסיימו מסלול לתנועה ולמחול או אקדמיה למחול, להם נסיון בהוראה, לאחר ראיון אישי.

מטרת המסלול – להכשיר מורים למסגרות חינוך לתנועה ולמחול, לכל הגילים, על־ידי הקניית מודעות לתנועה בחיי יום־יום ופיתוח מיומנויות מורכבות של תנועה ומחול. אלה יעשו תוך ראיית התנועה והמחול כחלק מבניית האישיות השלמה.

אמנות המחול כערך חווייתי – רגשי, חברתי ותקשורתי, אסתטי וחינוכי. רכישת כלים להבנת יצירות מחול תוך הכרת ספרות מתאימה.

העבודה הטכנית בשכלול היכולת התנועתית תתבסס על ידע במקצועות גוף האדם ולימוד טכניקות הבסיס של המחול, בהתאם ליכולתו האישית של כל לומד. ייחודו של כל מקצוע יודגש תוך לימודי הבסיס המשותף המבוסס על ידע אנטומי.

מערכת הלימודים בנויה בצורה המאפשרת פיתוח דרכים לשילוב עבודת המורה עם שטחי יצירה אחרים (מוסיקה, ציור, כתיבה יוצרת, משחק וכו'). שילוב התנועה והמחול במסגרת הלימודים יתבסס על החינוך היסודי לתנועה, על המחול היוצר, תוך הכרת דרכים וגישות שונות.

למסיימים העומדים בדרישות ובחובות יוענק תואר מורה בכיר לתנועה ולמחול.

משך הלימודים הוא שלוש שנים.

פתיחת מסלול 4־שנתי לקראת קבלת תואר אקדמי נמצאת בבדיקה ע"י המועצה להשכלה גבוהה.

מקצועות הלימוד:

תנועה יסודית * מוסיקה * כתב־תנועה * מחול מודרני
יסודות הקצב * מחולות עם ועמים * בלט קלאסי *
עיצוב קול * ביומכניקה * קומפוזיציה * מחול אתני
אנטומיה * תולדות המחול * פיסיולוגיה * פסיכולוגיה
מתודיקה של הוראת התנועה והמחול * פילוסופיה של החינוך
לשון עברית * פיסיולוגיה שימושית (המאמץ) * יהדות

תמר ירושלים, קבוצת מחול Jerusalem Tamar Dance Company

The Joseph & Caroline Gruss Community Centre

5, Zichron Ya'akov St., Romema

94421 Jerusalem, Israel

Tel.: 02-522290, 534711

מרכז קהילתי ע"ש יוסף וקרולין גרוס,

רח' זכרון יעקב 5, רוממה

ירושלים 94421

טל' 02-522290, 534711



The Company and its school of ballet and modern dance activities will commence in September 1987. The Company is supported by the Municipality of Jerusalem, the Jerusalem Foundation and the Gruss Community Centre, Romema.

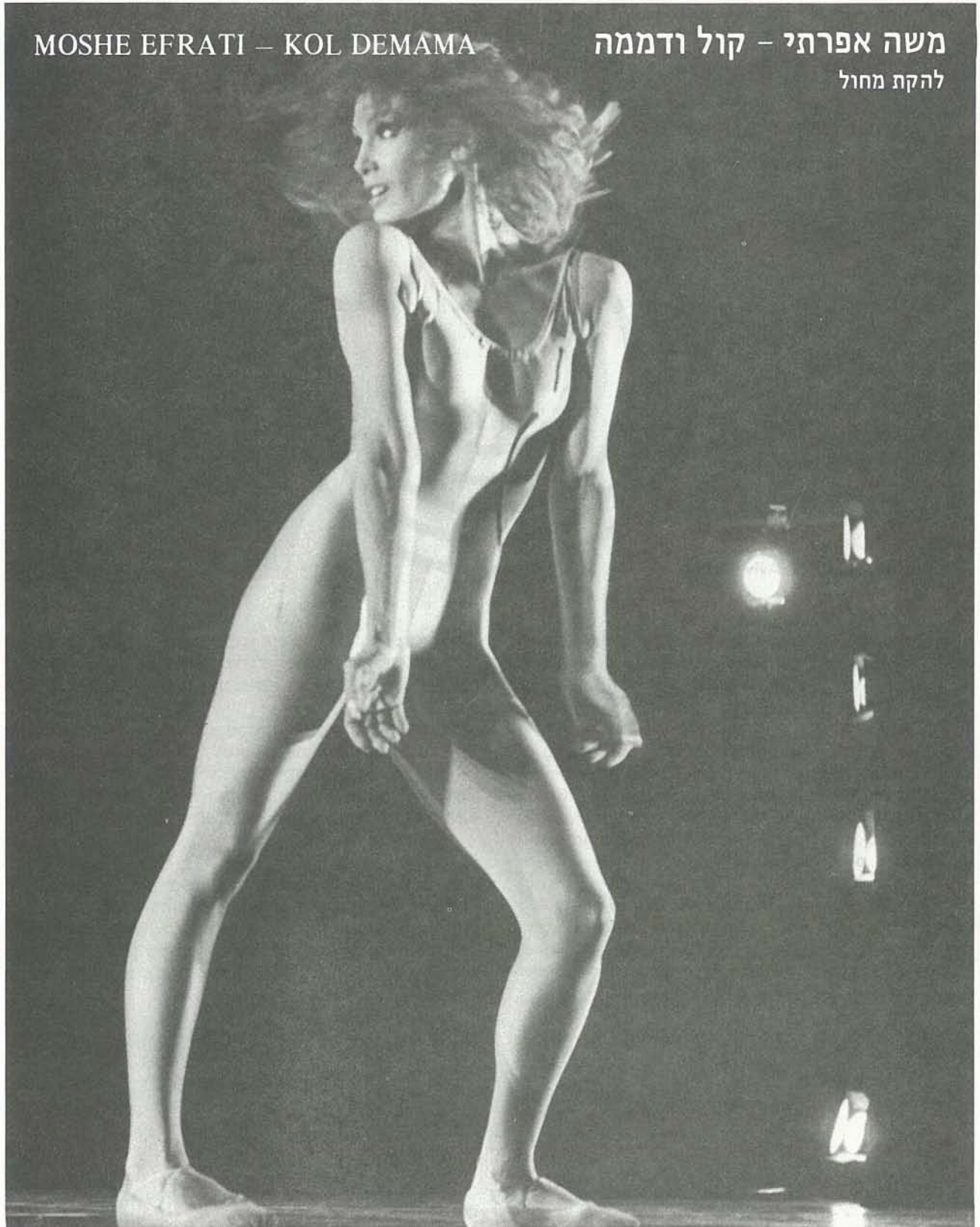
הלהקה ובית הספר שלה, לבלט ולמחול מודרני,
יפעלו החל מחודש ספטמבר 1987.

הלהקה תפעל בתמיכת עיריית ירושלים,
הקרן לירושלים והמרכז הקהילתי ע"ש גרוס ברוממה.

MOSHE EFRATI – KOL DEMAMA

משה אפרתי – קול ודממה

להקת מחול



Tel-Aviv 66184, 23, Derech Petach Tikva,

טל' 03-614219, 03-621984 Tel.:

תל-אביב 66184, דרך פתח-תקוה 23,

GOETHE INSTITUT TEL-AVIV

מכון גיטה תל אביב



German Cultural Center
4 Weizman St. Asia House, Tel-Aviv, 61336

מרכז תרבות גרמניה, בית אסיה
רח' וייצמן 4, תל-אביב 61336

The German Cultural Center promotes the study of the German language in Germany and abroad and initiates international cultural cooperation. It is represented by 149 institutes in 67 countries.

Among its tasks are the teaching of German, the training of professional German teachers, the organization of seminars, lectures, reading sessions and work-shops. It supports theater and concert tours and festivals. The Goethe-Institute organizes film events and retrospectives, TV and radio work-shops and shows documentary, photo and art exhibitions.

The library of the Tel-Aviv Institute is with over 25,000 volumes one of the biggest Goethe-Libraries. It has an extensive English and Hebrew section. German newspapers and magazines provide current information. The library's media-section includes numerous video-tapes about dance, theater, etc.

The Goethe-Institute is open to the public:

Mo. — Th. 8 00 — 19 30
Fr 8.30 — 12.00
Library Mo. -- Wed. 12.00 19.00

Telephones:
Library 03-217 261
Language department 03-217 265
Administration 03-217 266

מכון גיטה, מרכז תרבות גרמניה, מקדם את לימוד השפה הגרמנית בגרמניה ומחוצה לה וכן הוא מעודד שיתוף פעולה תרבותי בינלאומי. הוא מיוצג עלידי 149 מכונים ב-67 ארצות.

נוסף להוראת השפה הגרמנית, מכשיר המכון מורים, מארגן סמינרים, הרצאות, ערבי-קריאה וסדנאות פעילות. המכון מסייע באיגון פסטיבלים ומקיים סיורי הופעות וקונצרטים. המכון מביא סרטים גרמניים ייחודיים ומסייע באיגון רטרוספקטיבות וסדנאות רדיו וטלוויזיה; פרט לכך, הוא מציג תערוכות דוקומנטריות, צילום ואמנות.

בספריית המכון למעלה מ-25,000 כרכים והיא אחת מספריות גיטה הגדולות בעולם. יש בה מדור נרחב לספרים בעברית ואנגלית ומבחר עיתונים וכתבי-עת המספקים את המידע השוטף. במחלקה האוריקולית היצע מגוון של קלטות מוסיקה ותקליטים וכן קלטות וידאו בנושאי ריקוד, תיאטרון ואמנות.

מכון גיטה פתוח לקהל: יום ב'—ה' 8.00—19.30
יום ו' 8.00—12.00
הספרייה: יום ב'—ה' 12.00—19.00

טלפונים:

ספרייה 03-217 261
לימודים 03-217 265
מזכירות 03-217 266

האקדמיה המלכותית למחול – לונדון / הסניף הישראלי



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

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

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

אורדמן ג'נט תל-אביב, אבן-גבירול 30, 03-263175	חסון פמלה בת-ים, 03-592501	סוקוריאנסקי טיטיאנה באר-שבע, אולפן בת-דור, 057-75577
ארנון לואיזה חיפה, זלמן שניאור 15, 04-225578	חכמי ציריליו ליאורה הרצליה פיתוח, האצ"ל 31, 052-72439	טובול רוזלין תל-אביב, אולפן בת-דור
אייזיקוביץ דליה בת-ים, 03-581107	טליתמן רחל תל-אביב, רמת-אביב, 03-223137	פרי רינה גבעתיים, כצלסון 127, 03-474652
אביבי מיכל ירושלים, 02-417126	יופה רינה ירושלים, טשרניחובסקי 353, 02-665597	פרץ רותי עפולה, 065-23501
אלוני שרון תל-אביב, 03-245506	יוחאי שרה נתניה, שד' בנימין 35/5, 053-28381	קושט דליה תל-אביב, אולפן בת-דור
בינג'הידיקר ליאורה חיפה, רוממה, 04-336214	יעקובי ג'ורג'ינה תל-אביב, רמת-אביב ג', 03-416343	קירש שירלי תל-אביב, אולפן בת-דור
בר-מאיר לנה תל-אביב, אולפן בת-דור	לשם מירי רמת'השרון, המעפילים 11	קאופמן מרים פתח-תקוה, 03-9224011
בן-צור ליאורה תל-אביב, אולפן בת-דור	ליידן סוניה אבן-יהודה, 053-99677	קפון פנינה חיפה, 04-670798
ברעם אורית באר-שבע, אולפן בת-דור, 057-75577	לב-נוסבאום רונית צפת	קפלוטו שרון רעננה, 052-452768
ביטון דינה ירושלים, הרשב"ר 2, 02-227655	לוי שילה גבעת-שמואל, עזיאל 48, 03-5323004	רוטשילד מריאן רמת'השרון, 03-226755
גפני-פרי דניס עפולה - בית-שאן, 065-94716	לוי אסנת באר-שבע, שערי-הנגב, 057-78563	ריף מרים חיפה, פבזר 30, 04-666989
גל-אור גילה בת-ים, 03-5516850	לוי טינה תל-אביב, שילה 4, 03-218544	רותם אראלה חיפה, כספרי 26, 04-247447
גרוזן גועה ירושלים, גילו, גבעת-קנדה 24, 02-760548	מרקיש אירנה נוה-מונסון, 03-346067	רימון נתניה חיפה, שוודיה 81, 04-254073
דניאלי ורדה גבעת-שמואל - רמת-אילן, 03-342542	מנור לאה הרצליה, שטרומן 7, 052-87879	שפירא דניאלה באר-שבע, אולפן בת-דור
הבוסתן נתניה, המתמיד 5, 053-41866	גידלמן פט רמות ירושלים, 02-861305	שלי שיר רעננה, 052-450912
וולדבאום פילים רעננה, פרדס משותף 35, 052-444235	גרונסקי איוון כפר-שמריהו, 052-72371	שאנן מיכל נהריה, סוקולוב 20, 04-923842
וקסלר אילנה פתח-תקוה, 03-9234857	גילופה פרם תל-אביב, 03-393251	

אמנות לעם

משרד ראשי: רח' תל-חי 3 תל-אביב 64334
טלפונים: 181239 280218 03-284780

מופעי רשת הקונצרטים והמחול
של "אמנות לעם"

להקות ומופעי מחול

להקת המחול בת-שבע
הבלט הישראלי
האנסמבל, ירושלים
תיאטרון-מחול ענבל
להקת המחול הקיבוצית
להקת קול ודממה
ערב ספרדי עם סילביה דוראן
אור על חמישה ריקודים – פמלה שרני
סלי-אן פרידלנדר
שתי וערב
ברק הברוק
אילנה בליף
באטיה מאלא
רן שנער וסוזן היל

תכניות ופעולות מיוחדות

יום מחול
ביקור המנהל האמנותי ביישוב
מפגש עם האמן
סדנאות מחול
פעולות משולבות

תכניות העשרה

ביקורים באולפני מחול
סרטי וידיאו
ביקור במופע מחול בעיר

בעשור השנים החולף, הפך המחול לחלק בלתי נפרד מהנוף
האמנותי. הצורות המגוונות שבריקוד ריתקו קהל צופים
רחב בערים הגדולות בישראל, אולם המחול כצורה אמנותית
חשובה חייב עדיין לחדור מעבר לגבולות אלה.

באזורים שבהם החינוך למחול פורח, נוהרים צעירים
ומבוגרים מגיל חמש ומעלה ליטול חלק בתכניות השונות:
שיעור בלט, קבוצות ג'אז וערבי מחולות עם – הפעילויות
הפופולריות במסגרות קהילתיות. כיום הגיעה העת לאמני
המחול המקצועיים להופיע כדי להשלים ולהעשיר פעילויות
אלה.

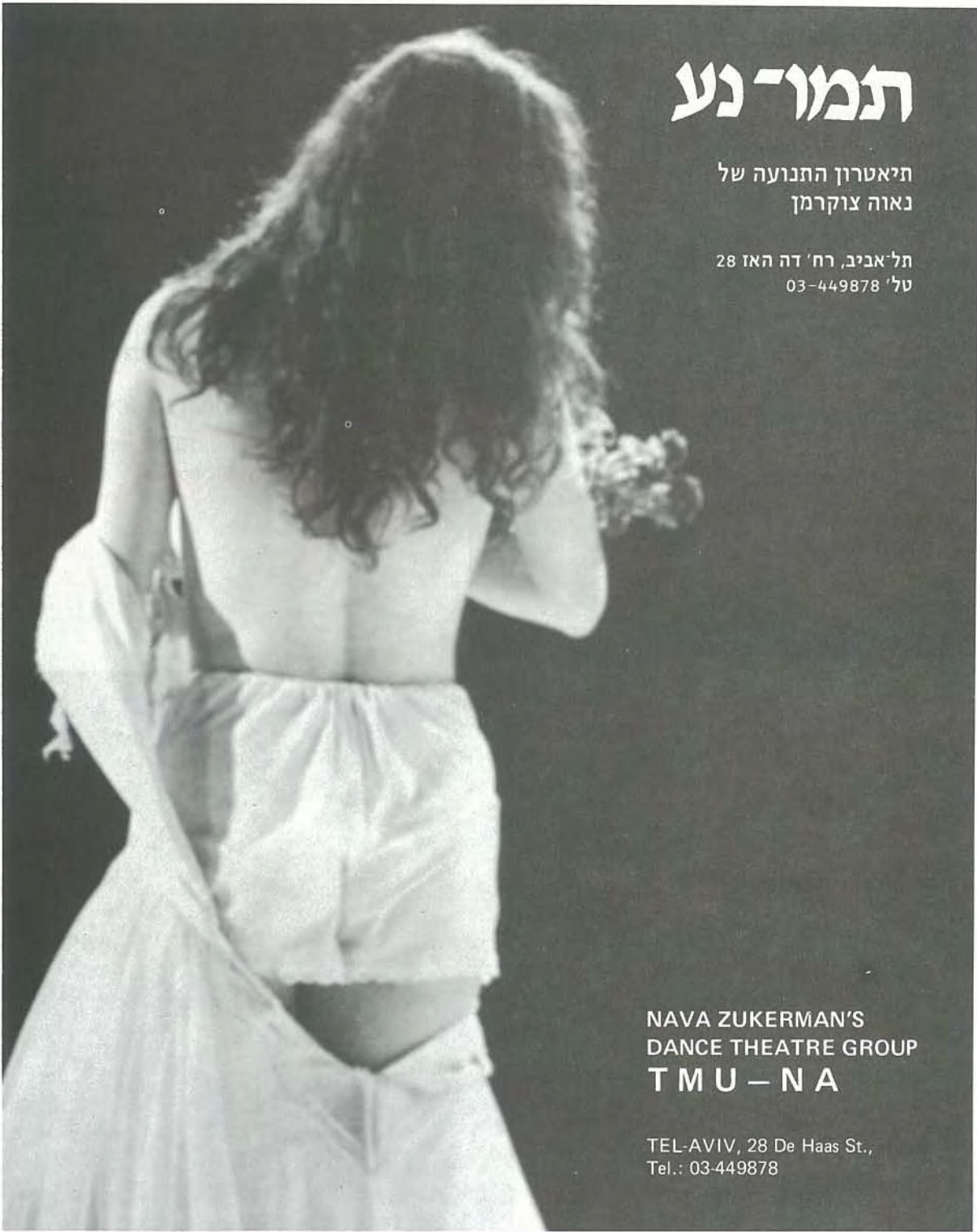
האין צורה חשובה זו של אמנות – על ערכיה האסתטיים
והתרבותיים – זכאית להיות מוצגת באופן שבו תנתן לתלמיד
האפשרות להיווכח ולהתנסות במטרות הניצבות לפניו?
כיצד זה נוכל למנוע מהתלמיד ליטול חלק באמנות בעלת
חשיבות מקצועית וערכים אסתטיים לקהילה שלו? והחשוב
מכל, האין הקהילה זכאית להזדמנות של הגברת המודעות
לערכי מחול כאמנות במה?

המענה לשאלות אלו הוא ברור, אך המטרה – קשה להשגה.
כדי לבנות קהל אשר יוכל להנות מן ההיצע המגוון של
אמנות המחול, חייב להעשות חריש איטי ועמוק בשטח.

על כן מקדמת "אמנות לעם" תכניות מחול בשיתופם של
אמנים מקצועיים במטרה לקיים סדרות מחול בהתאם
לצרכים המסויימים של הקהילה.

הסדרות מעוצבות במבחר של הפקות מחול גדולות וקטנות
וכוללות גם מופעים קאמריים, סדנאות, שיעורי הדגמה,
פגישות עם אמנים וכו'. כל סדרה בנויה באופן שיש בה כדי
להכין את הקהילה להבנה, נסיון והנאה מירבית מעולם
המחול.

בטרם תבחר תכנית המחול המועדפת ביישוב – נעשית בדיקה
בתאום עם רשת הקונצרטים והמחול של "אמנות לעם" כדי
לברר את הדרישות הטכניות השונות, כגון גודל במה, במת
עץ או אבן וכו'.



תמו-נע

תיאטרון התנועה של
נאוה צוקרמן

תל-אביב, רח' דה האז 28
טל' 03-449878

NAVA ZUKERMAN'S
DANCE THEATRE GROUP
TMU - NA

TEL-AVIV, 28 De Haas St.,
Tel.: 03-449878

MARGOLIN YARON

מרגולין ירון

להקת מחול

מנהל אמנותי: ירון מרגולין
מנהלת מוסיקה וריטמיקה: אורה גורלי
רקדנים: יונת דלסקי, יוחאי חקק, דוד בניסתי,
ירון מרגולין
מפיק: בית הנוער העברי
בסיוע הקרן לירושלים; בית הנוער העברי

בית הנוער העברי, רח' הרצוג 105, ירושלים
טלפון: 02-666141

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

Beit Hanoar Haivri, 105 Hertzog St.
Jerusalem, Tel.: 02-666141



בית הנוער העברי - אולפן ירון מרגולין

שיטת ירון מרגולין לרקדנים, לילדים ובני-נוער
קורס לכוריאוגרפיה (דרשנתי)
ריטמיקה

Yaron Margolin Dance Technique for dancers,
children and students

Course for choreographers (2 years)

Rythmics





"הבוסתן"

בי"ס לתנועה ואמנות

בהנהלת

מיקי וזאביק מרין



הקורסים לשנת הלימודים תשמ"ז

מחול

- משחקי מחול - גיל 4 (גן רשות)
- ריתמיקה הכנה לבלט - גיל 5 (גן חובה)
- בלט קלאסי - מגיל 6 עד בכלל
- מחול מודרני - מכתה ו'
- ג'אז - מכתה ד'
- סטפס - מכתה ד'
- התעמלות נשים - מתיחות - תיכון ומבוגרים
- פלמנקו - תיכון ומבוגרים
- יוגה - תיכון ומבוגרים
- אופי - סיגנונות פולקלור (לבעלי רקע בריקוד) - מכתה ד'
- סלונים - ריקודי נוסטלגיה החל משנות ה-20 עד... - לזוגות, מבוגרים בלבד.

אמנות

- יצירתיות (אמנות לגיל הרך גילאים 4-6)
- ציור לילדים
- קרמיקה פיסולית לילדים
- ציור: צבע, רישום למבוגרים
- אמנות שימושית: אמאיל, מקרמה, טלאים, אריגה וכו'

דרמה תיאטרון וטלוויזיה

- דרמה יוצרת - כתות ב'-ד'
- משחק - מכתה ה'-יב' (פנטומימה, תנועה לשחקנים, קולנוע, טלוויזיה, היגוי ופיתוח קול לשחקנים)
- דרמה למבוגרים

- השתלמות מורים וגננות בשנת-שבתון
- מרכז העשרה לבתי-הספר

"הבוסתן" הוקם בשנת 1976 ומטרתו היתה לשלב לימודים ועשייה בתנועה ואמנות לילדים, נוער ומבוגרים. במרוצת השנים נהפך בית-הספר למרכז חינוכי תנועתי ואמנותי המונה כ-700 תלמידים וצוות של כ-20 מורים, המאחד תחת קורת-גג אחת קורסים במגמות התנועה והמחול, אמנות פלסטית ותיאטרון.

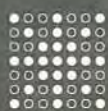
בולטת במיוחד מגמת הבלט המורכבת מ-2 מסלולים, הצ'יקטי והמסלול המוגבר והמטופח של ה-R.A.D. כאשר השנה השלים בית-הספר תוכנית מלאה ורצופה של קבוצות נבחרות החל מהשלב הראשון פרה-פרימיטבי ועד האינטרמידייט. בלימודי מגמה זו ניגשים למבחני ה-R.A.D. מדי שנה ועוברים אותם בממוצע ציונים גבוהים ביותר.

כן מתקיימים בבית-הספר השתלמויות מורים וגננות של משרד החינוך, מרכזי-העשרה לתלמידי בתי-הספר היסודיים והתיכון בשעות הבוקר.

בגישתו החינוכית שייך "הבוסתן" לזרם החינוך המתקדם והפתוח המשלב לימודים ועשייה על בסיס של יחסים בלתי-פורמליים בין המורים לתלמידים, יעוץ והדרכה אישית יוצרים אווירה של שותפות בפעילות חינוכית יצירתית האופיינית ל"הבוסתן".

בשנים האחרונות הפיק "הבוסתן" והציג ברחבי הארץ 2 מחזות-זמר, "חצי ליצן - חצי מכשפה" ו"מאחורי המסכות". תלמידי "הבוסתן" הינם אורחים קבועים בתוכניות הטלוויזיה "סיפורים בראש" ו"שמיניות באוויר". 300 רקדניות "הבוסתן" השתתפו במופע "נעורים" בטקס הפתיחה של המכביה ה-12. מגמת התיאטרון הופיעה בתיאטרון-רחוב ובערבי "מייצגים" באירועים שונים, הבולטים ביניהם פסטיבל עכו והפסטיבל הבינלאומי לנבובות ותיאטרון חזותי.





The British Council

המועצה הבריטית

SO YOU THINK THE BRITISH COUNCIL IS BORING AND BUREAUCRATIC?
WELL, THERE'S ONLY ONE WAY YOU'RE GOING TO FIND OUT!

COME AND SEE US —

WE HAVE A LIBRARY,
AN ENGLISH TEACHING CENTRE IN TEL AVIV,
WE SPONSOR ANGLO/ISRAELI PROJECTS IN DANCE, DRAMA, MUSIC
AND LOTS MORE.

IF YOU'RE INTERESTED — CALL IN!

140 Hayarkon Street
POB 3302
Tel Aviv 61032
Telephone 222194
Telex 35537

Terra Sancta Building
Keren Hayesod Street
POB 7437
Jerusalem
Telephone 639866

להקות המחול הקיבוציות
KIBBUTZ DANCE COMPANY

design - lowenthal-migdale

ARTISTIC DIRECTOR: JEHUDIT ARNON

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

להקת מחול בת-שבע



יועץ אמנותי: רוברט כהן
מנהל אמנותי בפועל: דוד דביר
מנהל כללי: ביל סטרומ

משרדי הלהקה: רחוב אחד העם 90, תל-אביב 65207
טל' 03-622255-9

אולם החזרות: תיאטרון אהל-שם,
רחוב בלפור 30, תל-אביב 65212



DANCE COMPANY
bat sheva

Artistic Advisor:
Acting Artistic Director:
Ballet Master:

Robert Cohan
David Dvir
Jay Augen

Rehearsal Studios: Ohel Shem Theatre, 30 Balfour Street, Tel Aviv
Administration: 90 Ahad Haam Street, Tel Aviv 65207, Tel: 03-622255-9



משה יוסף
הפקות בע"מ

MOSHE JOSSEF
Production Ltd.

רח' דיזנגוף 292, תל-אביב 63117
טל' 5461816, 5461815, טלקס 341667 ATT 1349

292, Dizengoff st., Tel Aviv 63117
Tel. 03-5461815, 5461816. Telex 341667 ATT 1349

אלכס קוטאי יחסי צבור

ALEX KUTAI Public Relations

רח' בול 6 תל-אביב 62285 טל. 03-5461613, 5463612, 62285 Tel. 6 Basel st, Tel-Aviv



מבין הפרוייקטים שמשרדני טיפל:

- להקת המחול "קול ודממה"
- להקת המחול הקיבוצית
- סאלי אן פרידלנד - "שיחות בגוף ראשון"
- ג'ק למון ב"מסע ארוך לתוך הלילה"
- "הו כלכותה"
- חנה לסלאו ב"חיוך ישיר"
- חופשה על הקרח 86
- הקרקס הסיני
- דודו טופז ב"פליטת פה" ו"בלי חשבון"
- המחזמר "אלדין"



סטודיו Z

לבלט וג'אז

בהנהלת ברכה צמח



בית שרת, מועצת פועלי גבעתיים, רח' משמר הירדן 14,
גבעתיים 69865, טל' 03-771023

המען: רח' יהושע בן-נון 32, תל-אביב 62795,
טל' 03-5461891

**ליליאן שוץ
הפקות**

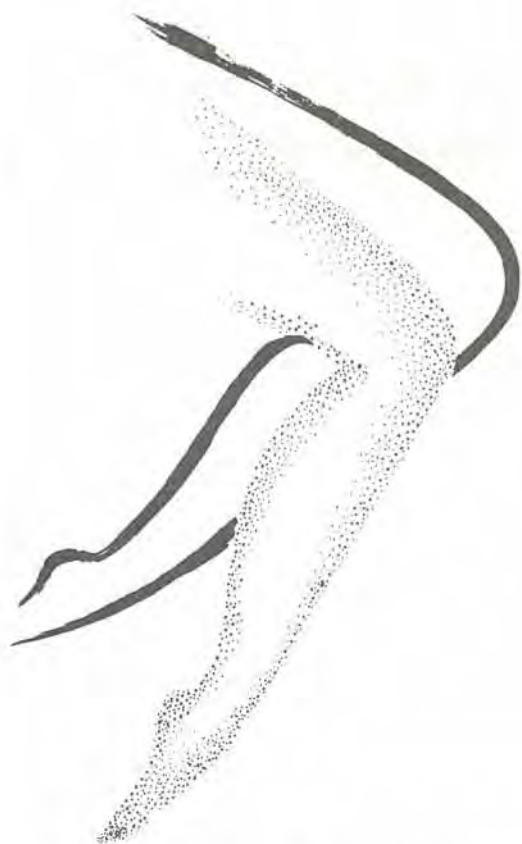
**LILIAN SCHUTZ
PRODUCTIONS**

תל-אביב, רח' ויצמן 113, טל' 03-5460644, 458451

Tel Aviv, 113, Weizman St., Tel. 03-5460644, 458451
Telex 342184 IL Att. L. Schutz

כוריאוגרפיקה

להרקיד את
המוצרים על המדף



שירה, מאיר & שקולניק בע"מ
פרסום • יחסי ציבור • קידום מכירות
רח' דיזנגוף 190, תל-אביב, 63462
טל. 03-242328-9, 238703, 234549

אמנות המחול



מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוחאי

בלט קלאסי

★
ג'אז

★
מודרני

★
התעמלות
לנשים

★
ריתמיקה

★
ריקודי אופי
★

נתניה 42300, רח' הנוטע 6
טלפון: 053-28381, 053-31672

מורים מיוחדים לכל מקצוע

רמת לימודים גבוהה

בחינות R.A.D.

שעורים למורים מקצועיים בטכניקה
בסיסית של בלט קלאסי

CLASSICAL BALLET

*

JAZZ

*

MODERN DANCE

*

GYMNASTICS FOR WOMEN

*

RYTHMICS

*

CHARACTER DANCE

*



DANCE ARTS

DIRECTRESS: SARA YOHAI

Tel.: 053-31672

Address: Hanotea Street No. 6 Natania

Tel.: 053-31672, 053-28381

R.A.D. EXAMINATIONS
GRADES – MAJOR

חוט השני

בגדי ונעלי ריקוד

CAPEZIO • TENDANCE
PREMIERE • DANCEWEAR



תל אביב, אבן גבירול 30,
טל' 261319

אולפני נס מחול בהנהלת מיכה נס

ירושלים, טל' 02-248888

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 המציג 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.

רוח 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

בן-יוסף מירניחסי ציבור!

אילנה כליף

סטודיו למחול מודרני
להקת מחול



רח' בלפור 52, נהריה 22425, טל' 04-924724

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: 04-383655

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.: 04-203655



עיריית תל-אביב-יפו
מינהל החינוך, הנוער והתרבות

המרכז למחול מרכז ביכורי-העיתים

רח' הפסמן 6, טל' 03-219457

המרכז למחול הוקם ב-1978 ופועל במרכז "ביכורי העיתים".

מטרות המרכז למחול הינן: מתן אפשרויות שוות לכל צעיר וצעירה בתל-אביב-יפו ללמוד מחול אמנותי ברמה הגבוהה ביותר ובמחיר סביר. כמוכן אנו מעודדים הרחבת אופקים בתחומי המחול השונים.



צוות המורים:

מרכזת מגמת באלט קלאסי:	נירה פז	דורינה לאור	כריסטינה וייס
	משה בר		ולי ינאי
מרכזת מגמת מחול מודרני:	אמירה קדם	רודה מנס	מירי חרובי
ג'אז:	ארתור ד. לי		
מחול יצירתי:	אבי לפידות		
מרכז סדנאות:	אבי לפידות		
מנהל:	ישראל ליבנה		
מזכירה:	אורית קרשין		

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

רכז חינוך איזורי: עמוס טל

קיבוץ געתון, ד"נ מעלה-הגליל 25130

טל' 04-923009

אולפן למחול מטה אשר



מורים אורחים

מאיר לוורן
יעקב שריר
ג'נט לנטוור
אסתי קינן

צוות המורים

זהרה נחשול
חנקה פראן
רחמים רון
ירוחם שורובסקי
דני הרטנו
הלנה קורקין
רחל פרי

המקצועות הנלמדים

באלט קלאסי
מחול מודרני
תנועה
הכרה גופנית
כתב-תנועה (אשכול-זכמן)
קומפוזיציה, יצירה
תולדות המחול
אמנות
מוסיקה
אנטומיה
דרמה

באולפן לומדים ילדים מכתה ג' ומעלה.

במסגרת האולפן פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לריקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנתיים, לאחר לימוד קודם במחול.

מזכירת אולפן: סמדר קנפו

המרכז
למחול ספרדי
בחסות
גדול רקדני ספרד
אנטוניו
בהנהלת
סילביה דוראן
לשטנדר רקדנית ראשית בבלט הממלכתי של ספרד
בהמלצת משרד החינוך

ההרשמה לכר הגילים
ביום ג' בשעות 11 00 - 13 00
20 30 - 19 30

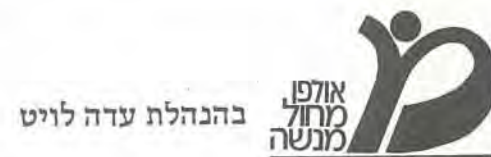
המרכז למחול ספרדי רח' בן יהודה 53 ת"א
טל' (03)233805, (03)321817



Menashe Dance Center

Ada Levitt, Director
Cleir Ivkor, Secretary

Tel. 063-70816, 78696



מבוא למחול • בלט קלאסי • מחול מודרני
ג'אז • תולדות המחול • מוסיקה במחול
אמנות היצירה • טיפול דרך תנועה ומחול
קורס למחנכים • בחינות גמר במחול

סדנת מחול: מרכזות ויקטוריה גרין

צוות המורים: חפציבה אברהם,
שלמה ארליך, ויקטוריה גרין,
עדנה דהבר, טל הרן, מרים ורובל,
עדנה לויט, ליאונה סטרסברג,
אילנה פכר

מורים אורחים: תמר בן עמי,
עמנואל ויוספה בריינט,
בירה נאמן, לי קסטן

בשנת 1968 הופיעה סדנת המחול,
בהצלחה, במקומות שונים בארץ.



סטודיו למחול נעמי אלסקובסקי



מחוך מחול לפי מוזיקה מאת צ'מרונה
כוריאוגרפיה : נעמי אלסקובסקי

כיתות לכל הגילים

תל-אביב, רח' שלמה המלך 100, טל' 03-347233

אולפן איזורי למחול עמק הירדן

בהנהלת הדסה אורן

מקצועות הלימוד: בלט קלאסי, מחול מודרני, מודעות לתנועה, ג'אז, קומפוזיציה, אימפרוביזציה, רפרטואר, חוגים לתנועה למבוגרים, טאיי צ'י, מוסיקה

הכתובת:

1. הדסה אורן, אשדות-יעקב (איחוד) 15155
2. מועצה אזורית עמק-הירדן, צמח 15132

טלפונים:

באולפן 067-51838
הדסה (בביתה) 067-56210
במועצה האזורית עמק-הירדן 067-51241

ליווי מוסיקלי:

תופים: גדי אזולאי
פסנתר: מניה רוט
גיטרה רבינוביץ
דיאנה בוכור
פנינה סולטנוביץ

חבר המורים:

אריאלה רותם
נתניה רמון
אביבה טל
לאורה שערבי
שילה קובוט
הדסה אורן
דיתי תור
סוזאן קאף
ארט לי
אתי קו
פאול בלום

מתקיימות הופעות סדנא ולהקה צעירה וכן מנחת-בלט.

הסדנא למחול פועלת 3 ימים בשבוע בשעות הבוקר, ויתר הימים בשילוב עם עבודת האולפן למחול.

האולפן הירושלמי למחול

הנהלה אומנותית תמרה מיאלניק

The Jerusalem School of Dance

Artistic Direction: Tamara Mielnik

Ballet classes for professionals. Also classes for children, teenagers and adults in classical and modern dance.

Classes given by professional teachers:

Richard Orbach (from the Bat-Sheva dance-company)

Liora Axelrode (from the Bat-Sheva dance-company)

Dina Bitton (graduated from the Rubin Academy of dance)

Tamara Mielnik (graduated from the Rubin Academy of dance)

Orly Cahanov

Sally-Anne Friedland

Bruno de Saint Chaffray

The classes are held in the after-noon hours, at the Pomerantz Community Center Ltd. 23, Shimon-Hazadik St., Jerusalem.

The classes started on the 1st of September.

For further details please phone 02-223520, 636424



שיעורים קלאסיים למקצועיים וכן כיתות לילדים, נוער ומבוגרים במחול קלאסי ומודרני, ג'אז, סטפס

צוות מורים מקצועי:

ריצ'רד אורבך (רקדן בלהקת בת-שבע)

ליאורה אקסלרוד (רקדנית בלהקת בת-שבע)

דינה ביטון (בוגרת האקדמיה למחול ע"ש רובין)

תמרה מיאלניק (בוגרת האקדמיה למחול ע"ש רובין)

אורלי כהנוב

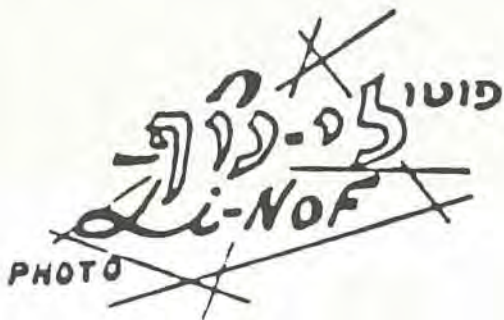
סליאן פרידלנד

ברונו דה-סינט שפריי (רקדן בלהקת בת-שבע)

השיעורים מתקיימים בשעות אחה"צ במרכז הקהילתי ע"ש פומרנץ בע"מ, רח' שמעון הצדיק 23, ירושלים.

הלימודים נפתחו ב-1 בספטמבר.

לפרטים נוספים: 02-636424, 223520



- ★ צילומי וידיאו בחתונות ובר-מצוה
- ★ תמונות לדרך ותרועות זהות
- ★ צילום מסמכים
- ★ סוללות למצלמות ושעונים
- ★ קסטות לווידיאו וטייפ
- ★ העברת סרטים 8 מ"מ לווידיאו

סטודיו להסרטה וצילום, רח' אבן-גבירול 12 תל-אביב, טל' 03-257589

בית הספר למוסיקה ולאמנויות בירושלים קונסרבטוריון "הסדנה"
THE JERUSALEM SCHOOL FOR MUSIC AND ARTS – "HASSADNA"



המחלקה למחול, בית הספר למוסיקה ולאמנויות – קונסרבטוריון "הסדנה"

★ תנועה ★ בלט קלאסי ★ בלט מודרני ★ להקת בלט

מתקבלים ילדים, בנינוער ומבוגרים לאחר בחינות מיון.
השיעורים מתקיימים בבית הספר "הכרמלי" בשעות אחה"צ בלבד.

בפקוח
משרד החינוך והתרבות
ובשיתוף
עם עיריית ירושלים
Under the supervision of
the Ministry of Education
and in cooperation with the
Jerusalem Municipality

בית הספר העירוני "הכרמלי", רחוב עמק רפאים 22, ירושלים 93107, ת.ד. 8119, טל' 02-632763 אחה"צ,
"Hacarmeli" Public School, 22 Emek Rephaim Street, Jerusalem 93107, P.O.B. 8119 Tel. 02-632763 P.M.

ART CORNER

בעיצוב

שלמה חזיז את מרסל אוליביה

★ בגדי ריקוד ★ לבוש ללהקות מחול ותיאטרון

ריינס 20 פינת פרישמן 49 תל-אביב, טל. 221426
Tel-Aviv, 20 Reines St. Corn, Frichman, Tel. 221426

אולפן אזורי למחול מועצה אזורית שער-הנגב

באלט קלאסי (בשיטת האקדמיה המלכותית בלונדון
(R. A. D.

מחול מודרני, סדנא ולימודי תיאוריה,
כיתות לימוד לילדים ולמבוגרים.

ניהול אמנותי: אסנת לוי

בית-החינוך המשותף שער-הנגב
ד"ב חוף-אשקלון, טל' 051-98201/4

דר' רונית לנד

סדנת כוריאוגרפיה למקצועיים

תולדות המחול המודרני

מפגשי תנועה ויצירה לילדים ונוער

רח' אמסטרדם 2, תל-אביב 62486, טל' 03-236998

אולפן למחול "חומה ומגדל"

בקעת בית-שאן 10800, טל' 065-88343

מנהלת: חיותה עזיגד

מזכירה: זיוה כפרי

צוות מורים: עדה ארני, שאול גלעד, מיכל בן-נתן,
אפרת לינסקי, אריאלה גרשון, חיותה עזיגד,
דניס פרי, מירה מור, אריאלה רותם

שיעורי בלט קלאסי, מחול מודרני, יצירה, ג'אז,
השתלמויות למחנכים, קורס בוקר וערב למבוגרים,
מפגשי תנועה לילדים והורים

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM

DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

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

האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין

THE JERUSALEM RUBIN ACADEMY OF MUSIC AND DANCE



בית-הספר למחול ותנועה

האקדמיה למחול ע"ש רובין בגבעת-רם, טלפון: 02-636232

בית-הספר התיכון והקונסרבטוריון ברח' פרץ סמולנסקי 7, טלפון: 02-635271



לימודי המחול באקדמיה למוסיקה ולמחול החלו בשנות ה-50 המוקדמות, וזאת ביוזמת פרופ' חסיה לוי אגרון ובעידודה של הגב' יוכבד דוסטובסקי קופרניק, שהיתה ראש האקדמיה ושהינה כיום נשיאת כבוד של המוסד.

היום כולל בית-הספר למחול את המוסדות הבאים: כיתות המחול בקונסרבטוריון, המגמה למחול בביה"ס התיכון והחוג למחול ולתנועה באקדמיה.

האקדמיה – החוג למחול ולתנועה

המחלקה למחול באקדמיה נוסדה בשנת 1961 ונקראה מחלקה להכשרת רקדנים ומורים למחול. למבצע זה נרתמו מטובי האמנים והמורים בארץ, להזכיר את גרטרוד קראוס ז"ל, ד"ר מ. פלדנקריין ז"ל וייבדלו לחיים ארוכים פרופ' נועה אשכול, הרקדנית אלה דובלון, מר הנריק נוימן ומורים אורחים כגברות: דבורה ברטונוב, מיה ארבטובה, ירדנה כהן, הכוריאוגרפית אנה סוקולוב ואחרים.

בראשית אושרה תוכנית הלימודים ע"י משרד החינוך והתרבות והיתה תוכנית תלת-שנתית. לבוגרים הוענקה "תעודת גמר" אקדמית ותעודת מוסמך להוראה מטעם משרד החינוך והתרבות.

עם הכרת המועצה להשכלה גבוהה בחוג למחול ולתנועה בשנת 1976 (זאת לאחר בדיקה קפדנית ומעקב רציני), הוסבה התוכנית ל-4 שנות לימוד. תוכנית הלימודים אינה נופלת, ואולי ההיפך הנכון, עולה בתוכנה על תוכניות לימודים במוסדות דומים ברחבי העולם. החוג למחול ולתנועה כולל שתי מגמות: מגמת מחול ומגמת תנועה.

התלמידים מתפצלים למגמות (תנועה או מחול) לאחר שתי שנות לימוד ראשונות, כאשר בשנים אלה כוללת התוכנית את כל סגנונות המחול הדרושים לרקדנים בכלל ולמורים בפרט. בשנה השלישית בוחר התלמיד בסגנון עבודה הקרוב לליבו וממשיך להתמחות באחת משתי המגמות.

החוג למחול ולתנועה מעניק את התעודות הבאות: תעודת גמר אקדמיה, תואר B.M., תעודת הוראה ותעודת אמן.

הלימודים לקראת תעודת הוראה

תעודת הוראה מוענקת לתלמידים המוצבים להסתכלויות והתנסות בעבודה מעשית בבתי-ספר, זאת נוסף לתוכנית הלימודים המלאה במגמה בה בחרו. אחוז גבוה מהתלמידים בשתי המגמות מעוניינים בתעודת הוראה, נוסף לתואר B.M. יש לקוות, כי יבוא היום, ולימודי המחול ייכללו כמקצוע מן המניין בתוכנית הלימודים הכללית בבתי-הספר, ועל-כן תהיה תעודת הוראה הכרחית.

המגמה למחול בביה"ס התיכון

לימודי המחול בביה"ס התיכון החלו בשנת 1970, וזאת בזכותו של

זה שנים רבות מופיעה להקת המחול שליד האקדמיה, שרקדניה בוגרי ותלמידי האקדמיה. להקה זו מופיעה לאורך השנה, וזוכה בהדים אוהדים ביותר, בתוכניות חינוכיות מוסברות ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ברחבי הארץ.

האקדמיה מקיימת סדנת רפרטואר, העובדת בשקידה ובמרץ רב. באקדמיה מכשירים רקדנים וכוריאוגרפים, הנקלטים בלהקות מקצועיות הקיימות בארץ ובחו"ל, ואין ספק שהעבודה בסדנאות תורמת לקידומו ולנסיגו המקצועי של הרקדן. מספר אמני מחול חניכי מוסדנו רכשו מוניטין בנוף המחול בארץ ובחו"ל.

בוגרינו בהוראה

בכל אחד משלושת המוסדות בבית הספר למחול מכהנות כמורות בוגרות האקדמיה, כמרכן במוסדות אחרים, כגון במכון וינגייט, סמינר הקיבוצים, האוניברסיטאות ועוד ועוד.

קורסי קיץ

למזן 1959, מקיימת האקדמיה, בשיתוף עם המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, "קורס קיץ ארצי למחול".

הקורס הראשון זכה בהדרכתה של האמנית הדגולה מרתה גרהם. מאז כיהנו כמורים בקורסי הקיץ אמנים בעלי שם מרחבי העולם ומהארץ, וביניהם: מרתה היל, מרס קנינגהם, אנה סוקולוב, ג'ין דדלי, נטשה קלפובסקה, וולטר ניקס ועוד.

קורס הקיץ באקדמיה קנה לעצמו מוניטין בינלאומיים. בממוצע משתתפים בו מדי שנה כ-150 רקדנים ותלמידים מתקדמים מרחבי הארץ ומחו"ל.

השנה יתקיים קורס הקיץ החל בראשית יולי וימשך שבועיים וחצי. בקורס ייכללו המקצועות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, כוריאוגרפיה, ריקודי אופי, ג'אז ועוד. בקורס ידריכו אמנים ידועי שם מחו"ל ומהארץ, על-פי המסורת באקדמיה.

מר משה הילמן, מנהל בית הספר אז. יש לציין, שבזכות המגמה למחול בתיכון, כלל משרד החינוך והתרבות את המחול במכלול מקצועות בחינות הבגרות.

תוכנית הלימודים במגמה למחול בביה"ס התיכון כוללת את הסגנונות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, שיטת ד"ר פלדנקרייז, אימפרוביזציה, תולדות המחול, ג'אז, מוסיקה, ריקודי עם ועדות ועוד.

קבוצות התלמידים מחולקות לפי רמות. תלמידי ביה"ס מופיעים ברציפות באירועים אמנותיים בירושלים ומחוצה לה, וזאת בהצלחה רבה.

רבים מבוגרי ביה"ס התיכון שלנו ממשיכים את לימודיהם לאחר שירותם בצבא, בחוג למחול ולתנועה באקדמיה.

הקונסרבטוריון

מטרת הלימודים בקונסרבטוריון להכשיר תלמידים מהגיל הרך לקראת המשך לימודם במגמה למחול בבית הספר התיכון שליד האקדמיה ובחוג למחול ולתנועה באקדמיה. מתן אפשרות לתלמידים מרחבי ירושלים לקבל חינוך ריקודי אמנותי בצורה מסודרת ועל-פי תוכנית לימודים מוגדרת. הלימודים בקונסרבטוריון מתקיימים בשעות אחה"צ. מספר התלמידים במחלקה למחול בקונסרבטוריון כ-300.

אחוז גבוה מתלמידי הקונסרבטוריון מתקבל להמשך לימודיו בחטיבת הביניים ובבית הספר התיכון שליד האקדמיה.

פעילויות מחוץ לתוכנית הלימוד

כבר ב-1967 נוסדה "להקת ירושלים למחול בן-זמננו", בראשותה של הגב' חסיה לוי אגרון. כל רקדניה היו תוצר המחלקה למחול באקדמיה. הלהקה הופיעה שנים רבות ברחבי הארץ ובאירופה, וזכתה בהכרה כלהקה מקצועית. להקה זו היתה היחידה שהופיעה לפני הצבא במוצאיו בעיתות מלחמה.



שיעור בקורס קיץ בהדרכת ואלרי פאנוב ובהשתתפות גאלינה פאנוב

TEL-AVIV, tel. 03-288621

סאלי-אן פרידלנד
TAMAR BEN-AMI

SALLY-ANNE FRIEDLAND
תמר בן-עמי

תל-אביב, טל' 03-222174

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

- ★ בלט קלאסי
- ★ רקוד מודרני
- ★ הכנה לבחינות בגרות במחול של משרד החנוך והתרבות בישראל
- ★ סדנא

רח' ויזל 9 תל-אביב, טל' 03-255284

מירי בן ברוך

רקדנית
וכוריאוגרפית



מופעי יחיד
כוריאוגרפיה
סדנאות
והוראה

טל' 051-30602, 03-225110

רינה גלוק

מורה וכוריאוגרפית

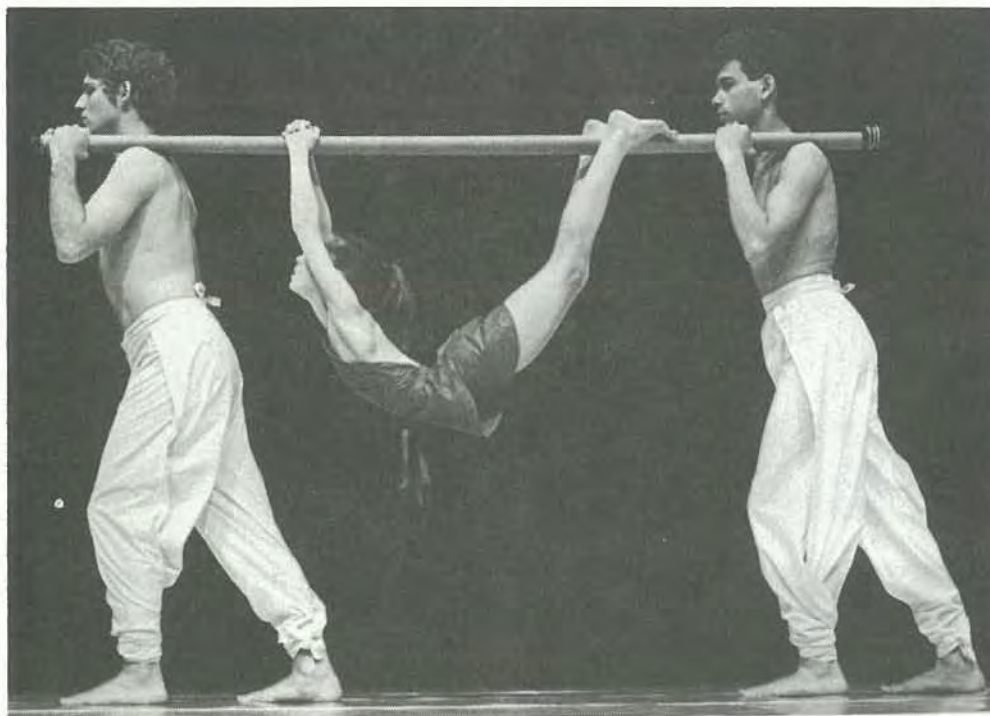
רח' בר-אלי 14, תל-אביב
טל' 03-417095

RENA GLUCK

Teacher and Choreographer

14, Bar-Eli St., TEL-AVIV

Tel: 03-417095



"ישאוהו במוט בשניים"
(דורית שמרון)

"They Bare It Between Two"
(Dorit Shimron)

TNUATRON

תנועתרון

"כסאות מוסיקאליים"
(דורית שמרון)

"Musical Chairs"
(Dorit Shimron)





"5 צעקות"
(נ. צוקרמן)



תיאטרון-תנועה תמרנע

TMUNA DANCE THEATRE



"5 Screams"
(N. Wilerman)



תיאטרון מחול ענבל

INBAL DANCE
THEATRE

"אגדתי"
(ש. לוי-טנאי)

"Agadati"
(Sara Levi-Tanai)

צלם: י. רובין

Photo: Y. Rubin

תיאטרון מחול ענבל

INBAL DANCE
THEATRE

"אגדתי"
(ש. לוי-טנאי)

"Agadati"
(Sara Levi-Tanai)

צלם: י. רובין

Photo: Y. Rubin





"Mother"
(Ilana Cohen)

"אם"
(א. כהן)

תיאטרון מחול ענבל

INBAL DANCE THEATRE

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"לבקש את ירושלים"
(ד. מקייל)

להקת מחול בת-שבע

BATSHEVA DANCE COMPANY

"Looking for Jerusalem"
(D. McKayle)

Photo: S. Ulsa

צלם: ס. אולסה





"Suite en bleu"
(G. Hill-Sagan)

"סוויטה בכחול"
(ג'. היל-סאגאן)

להקת מחול בת-שבע

BATSHEVA DANCE COMPANY

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין







"קנון"
(מרק מוריס)

"Canon 3/4 Studies"
(Mark Morris)

להקת מחול בת שבע

BATSHEVA
DANCE COMPANY

"אולמות שיש"
(מרק מוריס)

"Marble Halls"
(Mark Morris)

⇒

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"מחול ברנדנבורגי מס' 4"
(סיקי קול)

"Branderburg Dance No. 4"
(Siki Kol)

להקת מחול בת-שבע

BATSHEVA DANCE COMPANY

"Danzon Cubano"
(Robert Cohan)

"מחול קובני"
(רוברט כהן)

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"SVSPLKT"
(Daniel Ezralow)

"סויזפלקט"
(ד. עזרלו)

להקת מחול בת-שבע

BATSHEVA DANCE COMPANY

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין





"ריקודי חברה בראי הדורות"
(קארול טטן)

BATSHEVA II

בת־שבע II

"Social Dancing Through the Ages"
(Carol Tetén)





"Karate-Ballet"
(Y. Margolin)

"קאראטה-באלט"
(י. מרגולין)

ירון מרגולין ולהקתו

YARON MARGOLIN
AND COMPANY

Photo: E. Azaria

צלם: א. עזריה





"Time Forgotten"
(Y. Margolin)

"זמן נשכח"
(י. מרגולין)

YARON MARGOLIN AND COMPANY

ירון מרגולין ולהקתו

Photo: O. Yavin

צלם: א. יבין



"Dance no. 1"
(Yonat Dalesky)

"ריקוד מס' 1"
(יונת דלסקי)

ירון מרגולין ולהקתו

YARON MARGOLIN
AND COMPANY

"The Broom"
(Yaron Margolin)

"המטאטא"
(ירון מרגולין)

Photo: O. Yavin

צלם: א. יבין



"Moments Remembered"
(Choo San Goh)

"רגעים שבזכרון"
(צ'ן סאן גו)

BAT-DOR DANCE COMPANY

להקת מחול בת-דור

Photo: Mula

צלם: מולה





"חוף"
(דומי רייטר-סופר)

להקת מחול בת־דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

צלם: מולה

"Beach"
(D. Reiter-Soffer)

Photo: Mula





להקת מחול בת־דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

"אפרופו באך"
(דומי רייטר־סופר)

צלם: מולה

"Apropos Bach"
(D. Reiter-Soffer)

Photo: Mula





"Integral Dances"
(Choo San Goh)

"שילוב מחולות"
(צ'ן סאן גו)

להקת מחול בת־דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

Photo: Mula

צלם: מולה





"Passages of Power"
(Gray Veredon)

"מעברי כוח"
(גריי ורדון)

BAT-DOR DANCE COMPANY

להקת מחול בת-דור

Photo: Mula

צלם: מולה



"In and Out"
(Hans van Manen)

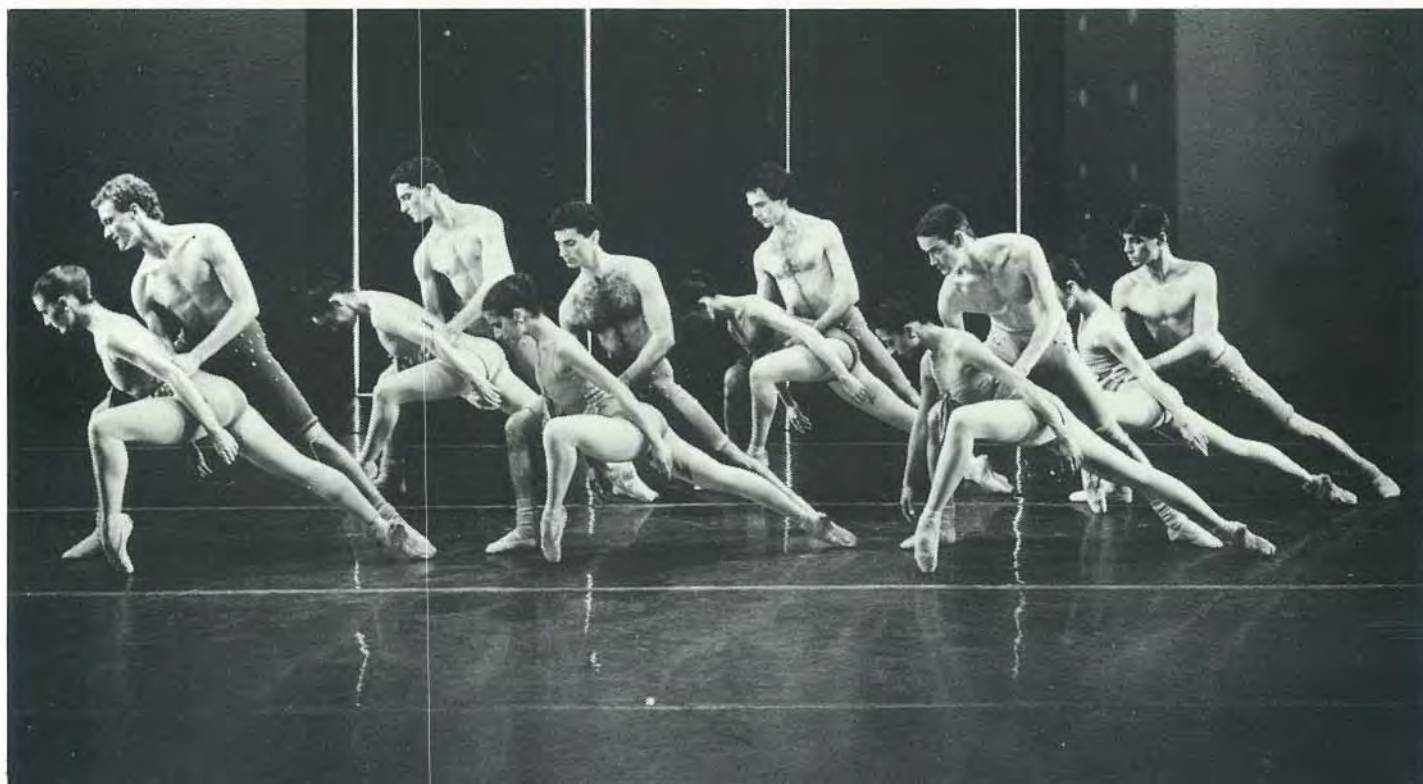
"פנימה והחוצה"
(האנס ואן מאנן)

להקת מחול בת-דור

BAT-DOR DANCE COMPANY

Photo: Mula

צלם: מולה





"The Window"
(R. Ziv-Eyal)

"החלון"
(ר. זיר-אייל)

RUTH ZIV-EYAL MOVEMENT THEATRE

תיאטרון תנועה רות זיר-אייל

Photo: M. Heimann

צלם: מ. היימן





תיאטרון תנועה וקול
MOTION AND SOUND THEATRE

(Mimi Ratz)

(מימי רץ)

Photo: A. Marko

צלם: א. מרקו





"מרג'ורי, גרייס ואני"
(הלגה לנגן)

האנסאמבל, ירושלים

THE ENSAMBLE,
JERUSALEM



"Marjory, Grace and I"
(Helga Langen)

Photo: R. Naaman

צלם: ר. נעמן

"Dying of Laughter"
(Nir Ben Gal)

"מתים מצחוק"
(ניר בן גל)

האנסאמבל, ירושלים
THE ENSAMBLE, JERUSALEM

"Yellow Fingers"
(Collective Work)

"אצבעות צהובות"
(יצירה משותפת)

Photo: R. Naaman

צלם: ר. נעמן





"התניות מתוקות"
(ליאת דרור)

"Sweet Stipulations"
(Liat Dror)

האנסאמבל, ירושלים

THE ENSAMBLE,
JERUSALEM

"ריקודי זיקית"
(אוהד נהרין)

"Chameleon Dances"
(Ohad Naharin)

Photo: Daphne

צלם: דפנה





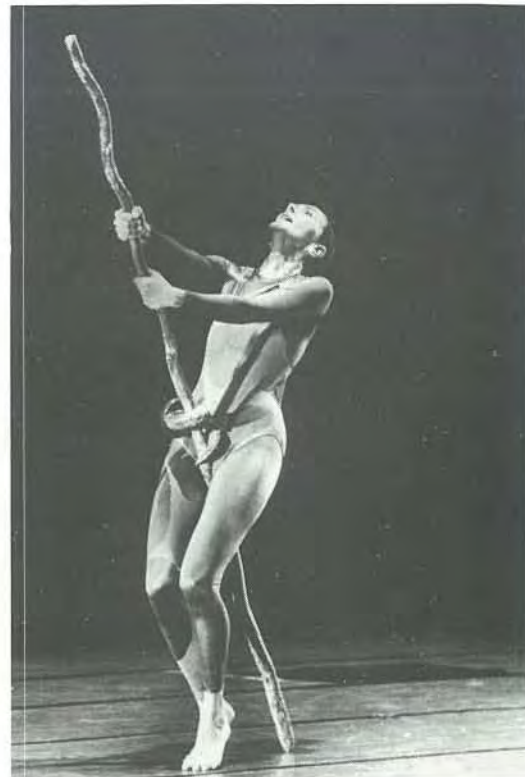
"גלים"
(רינה שיינפלד)

"Waves"
(Rina Schenfeld)

תיאטרון מחול
רינה שיינפלד

RINA SCHENFELD
DANCE THEATRE

צלים: י. אגור Photo: Y. Agor





"Waves"
(Rina Schenfeld)

"גלים"
(רינה שיינפלד)

תיאטרון מחול רינה שיינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

Photo: Y. Agor

צלם: י. אגור





"Waft and Warp"
(Lea & Heftziba Avraham)

Photo: Boaz Lanir



"שתי וערב"
(לאה וחפציבה אברהם)

צלם: בועז לניר



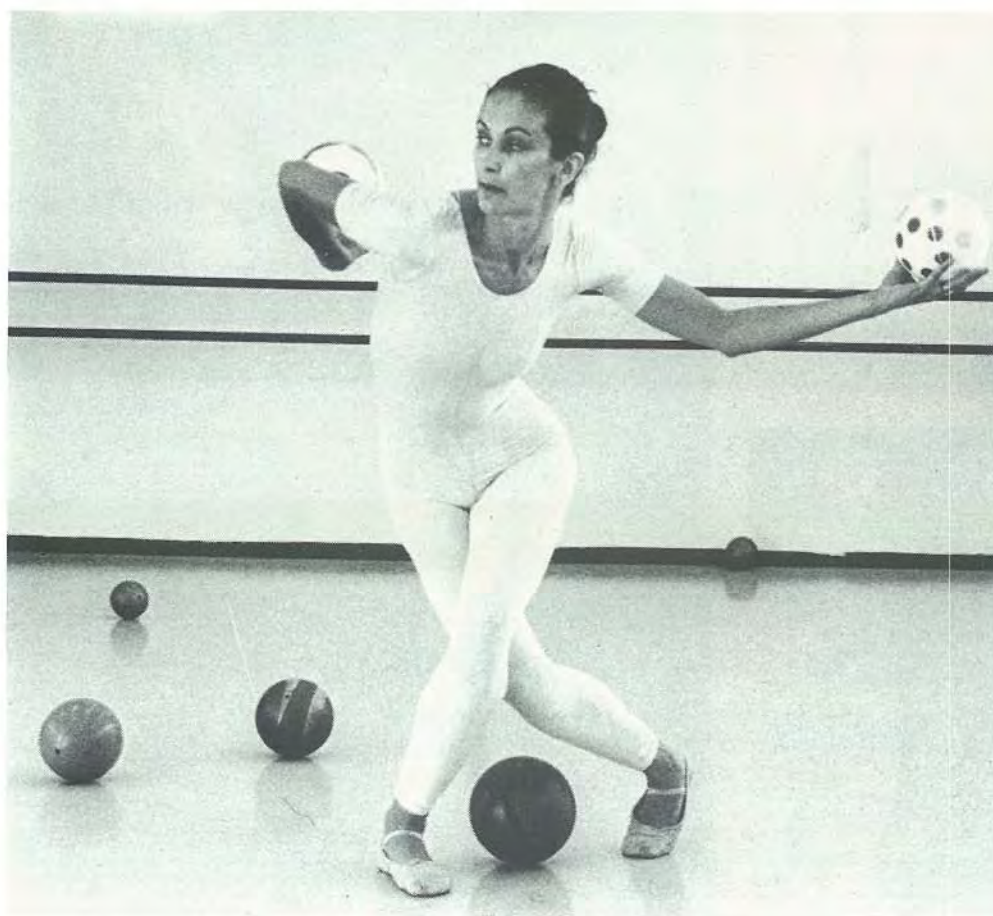
"Waft and Warp"
(Lea & Heftziba Avraham)

"שתי וערב"
(לאה וחפציבה אברהם)

Photo: Boaz Lanir

צלם: בועז לניר





סאלי-אן פרידלנד ורקדנים

SALLY-ANN FRIEDLAND
AND DANCERS

צלם: י. אגור / ר. נעמן

Photo: Y. Agor/R. Naaman



"זכרונות"
(משה אפרתי)

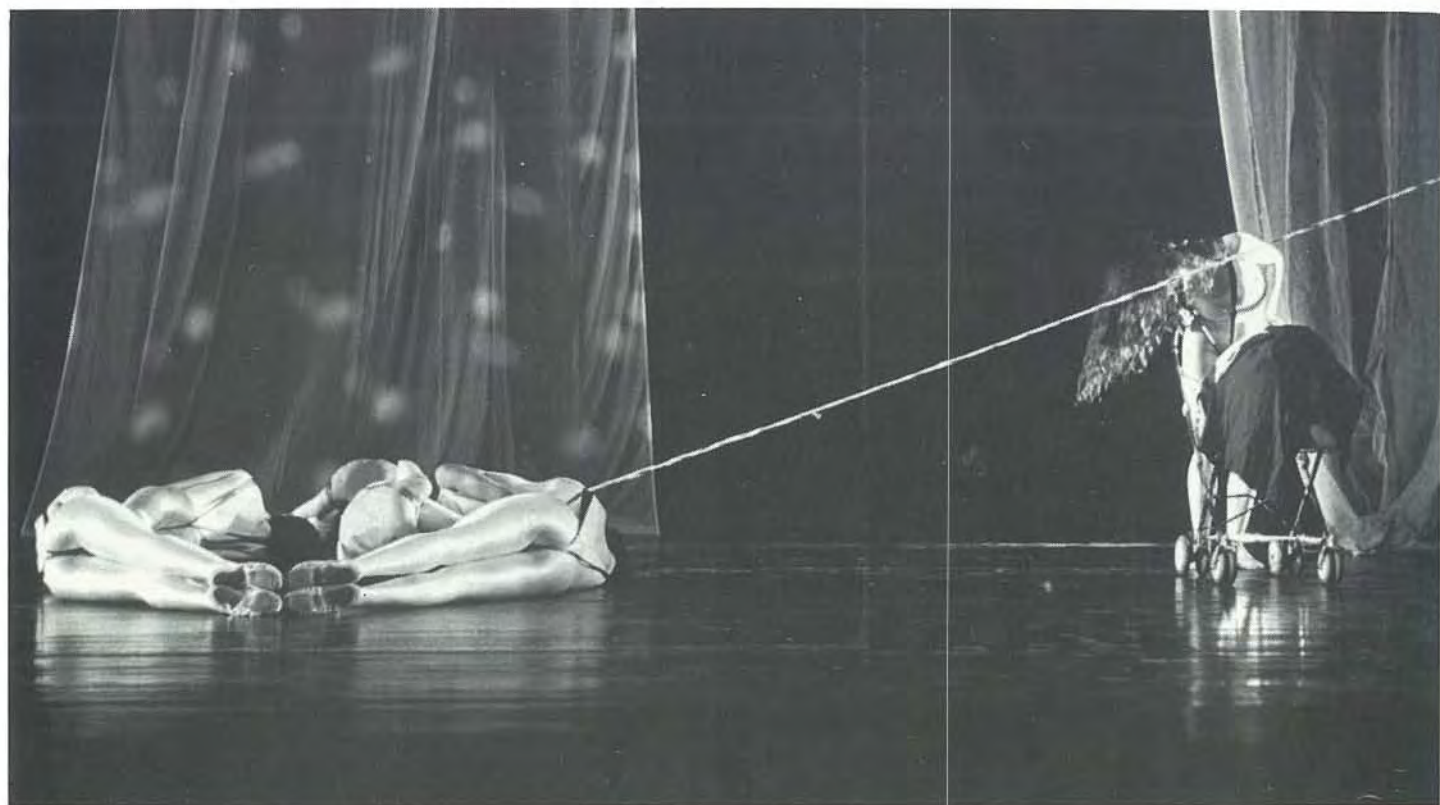
"Reminiscences"
(Moshe Efrati)

קול ודממה
להקת מחול

KOL DEMAMA
DANCE COMPANY

צלם: י. רובין

Photo: Y. Rubin



"טיוטות"
(משה אפרתי)

"Sketches"
(Moshe Efrati)

קול ודממה
להקת מחול

KOL DEMAMA
DANCE COMPANY



צלם: י. רובין

Photo: Y. Rubin



"Down in the North" "למטה בצפון"
(Mats Ek) (מאץ אק)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ DANCE COMPANY



Photo: V. Silver

צלם: ו. סילבר



"לוס אטאדוס"
(רמי באר)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ DANCE COMPANY



"Los Atados"
(Rami Be'er)



Photo: V. Silver

צלם: ו. סילבר



"מחולות לשירים"
(רמי באר)

"Dances to Songs"
(Rami Be'er)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY

צלם: מ. סוופ / ל. אלניז

Photo: M. Swope/L. Alaniz





"הצחוק המר"
(הדה אורן)

"Bitter Laughter"
(Hedda Oren)

להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY



צלם: מ. סוופ / ל. אלאניז
Photo: M. Swope/L. Alaniz



"קרנבאל החיות"
(רמי באר)

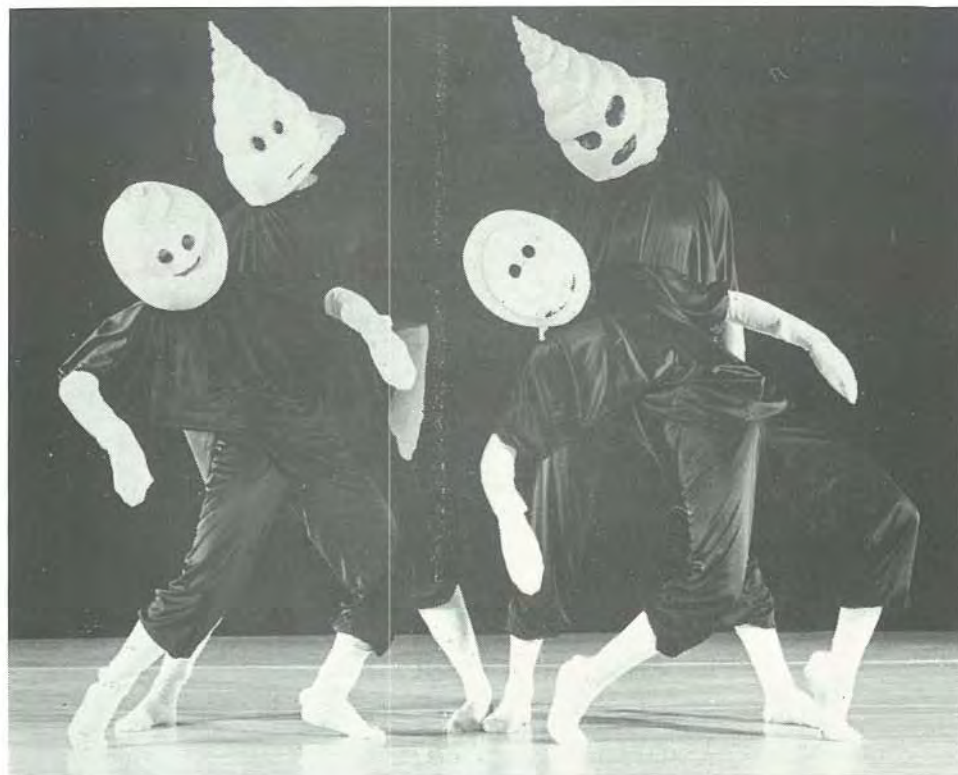
להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ
DANCE COMPANY



"Carnival of Animals"
(Rami Be'er)

צולם: ו. סילבר Photo: V. Silver



"Carnival of Animals" "קרנבאל החיות"
(Rami Be'er) (רמי באר)

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

Photo: V. Silver

צלם: ו. סילבר





"בין חושך לאור"
(רינה שחם)

להקת רינה שחם

RINA SHAHAM
AND COMPANY

"Between Darkness
and Light"
(Rina Shaham)

צולם: ל. שרון Photo: L. Sharon



(דורית שימרון)

תנועטרון

TNUATRON



(Dorit Shimron)



קבוצת "נוודים"

"NAVADIM" GROUP

(א. בורשטיין, טל הרן, א. קינן)

(A. Bursztein, T. Haran,
E. Kenan)



צלם: מ. היימן

Photo: M. Heiman



"Curio"
(Or Bagim)

"קוריוז"
(אור בגים)

קבוצת מאגמה
MAGMA GROUP

Photo: Nitzan

צלם: ניצן



"יכולתי לשבת כאן כל היום"
(עבודה משותפת)

MAGMA GROUP

קבוצת מאגמה

"I Could Sit Here All Day"
(Collective Work)



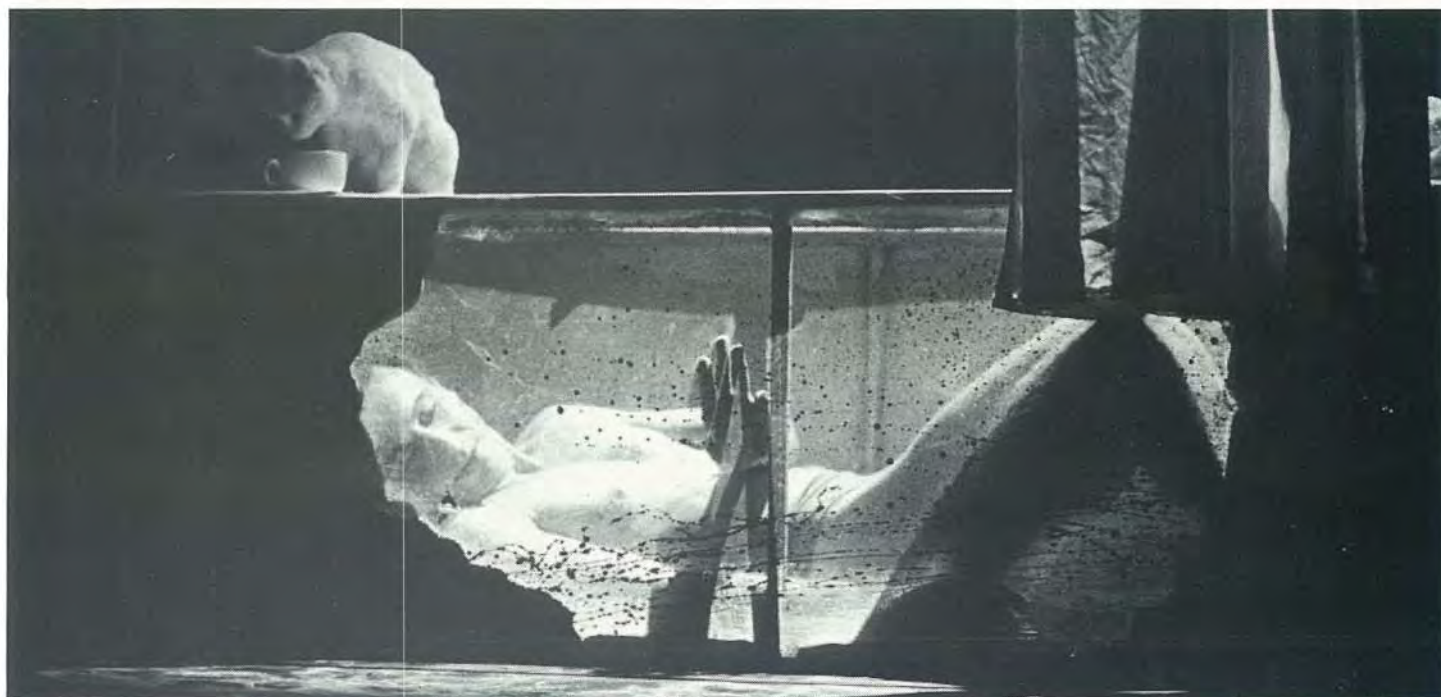


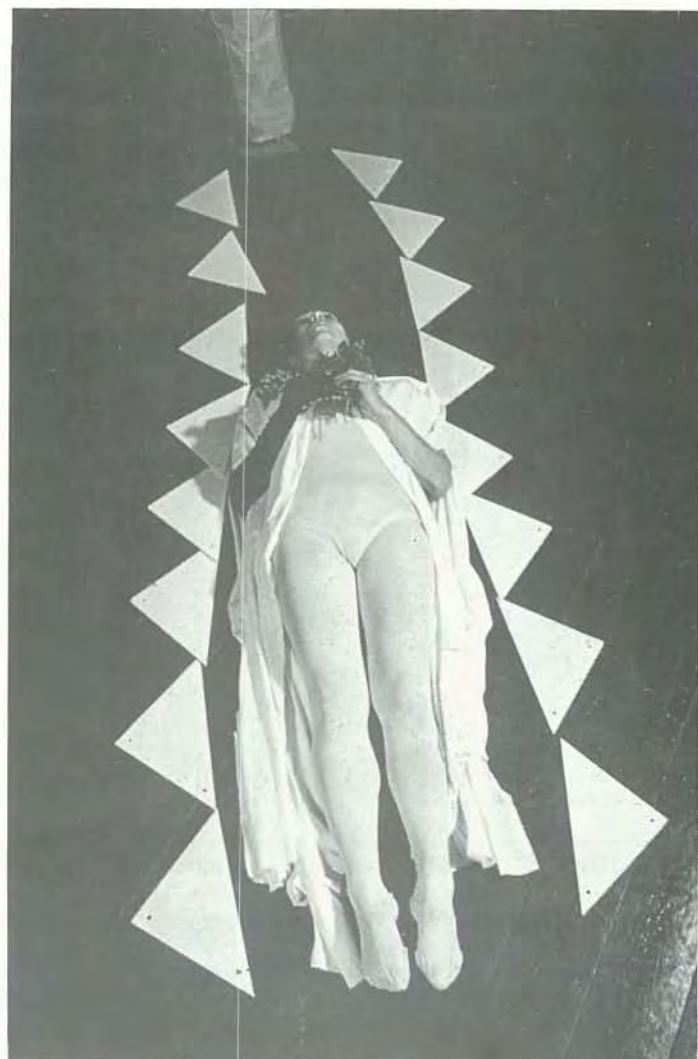
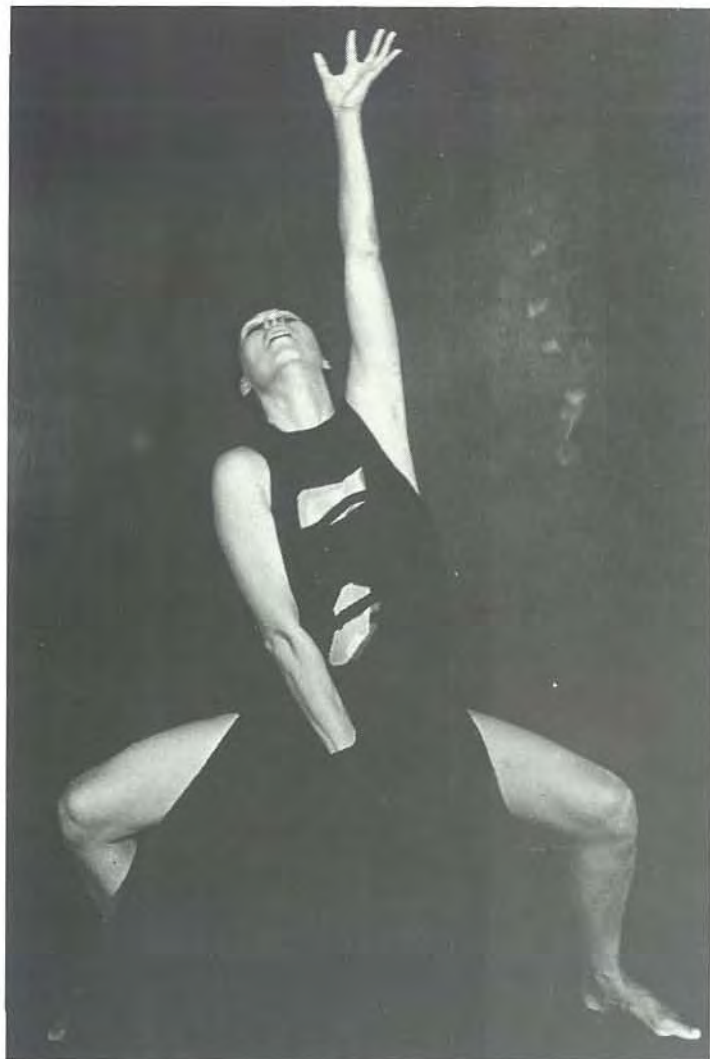
"Rosy Death"
(E. Dor-Cohen)

"מיתה ורודה"
(א. דור־כהן)

Photo: R. Hirsh

צלם: ר. הירש





"Times"
(R. Eshel, A. Ofek)

"זמנים"
(ר. אשל, א. אופק)

RUTH ESHEL

רות אשל



רות אשל

RUTH ESHEL

"Mythus"
(R. Eshel)

צלם: מורל דרפּלר

"מיתוס"
(ר. אשל)

"Compact Amazon"
(E. Dor-Cohen)

"אמזונה קומפקטית"
(א. דור־כהן)

Photo: M. Dorfler





"זמנים"
(ר. אשל, א. אופק)

רות אשל

RUTH ESHEL



"Times"
(R. Eshel, A. Ofek)



המיכללה למחול ספרדי ולפלאמנקו

בהנהלת דליה לאו

- שיעורים למתחילים, למתקדמים ולמקצועיים
- שיעורים פרטיים
- קורסים לנגינה בגיטרה פלאמנקה

בהדרכה משתתפים גם מוריריקוד ונגנים ידועים מחו"ל.

הלימודים מתקיימים במיכללה בהרצליה, רח' גלגליהפלדה 7א'
טלפונים: 052-70246, 545321
המען למכתבים: ת"ד 839 כפר-שמריהו

אגדתי חלוצת המחול החדש בארץ ישראל

אגדתי, חלוצת המחול החדש בארץ-ישראל

הספר החדש הכולל את המהדורה הראשונה, שיצאה לאור בשנת 1925 במאה עותקים בלבד, בתוספת תצלומים רבים ורפרודוקציות צבעוניות של ציורים ורישומים וכן מאמרים מאת גיורא מנור וישורון קשת - בעברית ובאנגלית - ניתן לרכישה בהוצאת ספרית פועלים, בספריה למחול ובחנויות הספרים.

AGADATI, THE PIONEER OF MODERN DANCE
IN ISRAEL

The new book contains a facsimile reproduction of Agadati's beautiful book, first published in 1925 (in a limited edition of 100 exemplars only), as well as additional photos and paintings in colour and articles by Giora Manor and Yeshurun Keshet - in English and Hebrew - in hard cover. Obtainable from book-shops, the Sifriat Poalim Publishing House and the Israel Dance Library.



ספרית פועלים

הוצאת הקבוץ הארצי השומר הצעיר בע"מ
רח' חומה ומגדל 2, תל-אביב 67771, טל: 376845

SIFRIAT POALIM

PUBLISHING HOUSE OF HAKIBBUTZ HA-ARTZI LTD.
2, CHOMA UMIGDAL ST., TEL-AVIV 67771, ISRAEL. Phone: 376845

AGADATI
THE PIONEER OF MODERN DANCE IN ISRAEL

YARON MARGOLIN AND DANCERS

Beit Hanoar Haivri, 105, Herzog St., Jerusalem 92622; tel.: 02-666141
106, Derech Beit Lechem, apt. 15; Jerusalem, tel.: 02-716197

Artistic Director: Yaron Margolin

Rhythmics: Ora Goral

Dancers: Yonat Dalesky, Yochai Chakak, Ariela Weiner, Serge Leman, Tamir Koch, Yaron Magolin

PREMIERES IN 1985-6

"DANCE NR. 6" —

Ch.: Y. Margolin; m.: songs from American musical theatre; c.: F. Coriat

"DANCE ONE" —

Ch.: Yonat Dalesky; m.: C. Debussy;
c.: Y. Dalesky, Betty

"DANCE NR. 8-KARATE-BALLET" —

Ch.: Y. Margolin; rhythmic adviser: Ora Goral; Karate adviser: Serge Leman



OTHER EVENTS

During the Israel Festival Jerusalem, apart from performances by established Israeli dance companies, such as the Kibbutz Dance Company, Tnuatron, the Magma Dance Group and the Ensemble, Jerusalem, special dance events took place — due to the latest developments in movement-theatre, it isn't always easy to decide, which show belongs to "dance" and which is "theatre"... In these events well-known choreographers, among them Ruth Eshel, Eli Dor-Cohen, Sally-Anne Friedland, Adina Bar-On, Marit Ben-Israel and Ruth Ziv-Eyal showed their new works.

During 1986 the renovated hall at Yad-Lebanim in Tel Aviv became a dance venue, where under the auspices of the Israel Dance Library several performances and lecture-evenings took place. Ran Shinar showed his Indian dance lecture-dem.; Yaron Margolin's company premiered new works; the Navadim Group performed there.

During the year Miri and Gili Haruvi returned from a long stay in London and performed some of their own works.

Several independent choreographers continued their creative work, such as Rina Shaham, who appeared with her group in "Between Light and Darkness", an evening of dance; Ruth Ziv-Eyal premiered her dance-theatre work "Window" (during the Israel Festival) and Nava Zukerman took her "Tmu-Na" dance theatre group to the Edinburg Festival with her "5 Screams".

The renewed cultural relations with Poland (and Hungary, the "Györ Ballet") not only brought dance companies from abroad to Israel, but also Bat Dor dance company toured several cities in Poland. The Polish "Mazowsze" ensemble came and showed staged folk dance at its best.

Batsheva undertook a controversial tour to South Africa, which generated a lot of comment, pro and contra, in the mass media in Israel.

Visiting companies from abroad included the Basel Ballet from Switzerland, in Heinz Spörli's sparkling version of "Giselle" and a luckluster "Swan Lake", performed by the Sadler's Wells company from London. Meredith Monk participated in the Israel Festival, as did Bill T. Jones and Arnie Zane and their company, in two programs each.

A group of soloists of the Paris Opera Ballet gave an evening of mixed works and duets.

Luis P. Davila ("Lusillo") arrived with his Teatro de Danza Española.

In September the conference on Jewish dance traditions took place in New York, in which several Israeli dance personalities participated, including "Inbal Dance Theatre."

The Israel Dance Library, in conjunction with Sifriat Poalim Publishing House, published a book about Baruch Agadati, the pioneer of modern dance in Israel, edited by Giora Manor.

In Haifa the 6th International Folklore Festival took place in July, in which 21 Israeli groups took part as well as ensembles

from Great Britain, the U.S.A., Luxemburg, Mexico, Poland, Portugal, Yugoslavia, Spain, West Germany and Bolivia.

"SATIRES" —

Ch.: Ronit Land; Dimitri Shostakovitch

"LOS ATADOS" —

Ch.: Rami Beer; m.: Oded Zahavi;
d.: Michael Hertz; l.: Nissan Gelbard;
c.: Ora Spengental; Singer: Esti KenAn

"DOWN NORTH" —

Ch.: Mats Ek; m.: Swedish traditional folk music

"CARNIVAL OF ANIMALS" —

Ch.: Rami Beer; m.: Saint-Saens;
Mask Design and Execution; Yehudit Greenspan; c.: Yemima Kessler and Berta Kwartz;
l.: Nissan Gelbard; Text: Ehud Manor;
Staging: Itzhak Shauli; Actress: Orit Bargal



KOL DEMAMA DANCE COMPANY

23, Derech Petach Tikva, Tel Aviv 66182;
Tel.: (03)614219, 621984

Artistic Director: Moshe Efrati

Dancers: Ester Nadler, Hagar Eshel, Anna Mimuny, Avital Chen, Naama Biran, Merav Zimri, Hilla Sever, Adi Baram, Michael Choma, Amnon Damti, Ofer Rom, Joseph Moyal, Michael Bash, Gal Alster, Nissim Yadi

TOURS ABROAD

May 86 : Spain (Madrid, Barcelona, Sevilla, Jerez)



MAGMA DANCE GROUP

25, Mossinson St., Tel Aviv 62965;
Tel.: 03-454312

Management & Artistic Direction: Collective

Dancers: Or Bagim, Rina Badash, Diti Tor

PREMIERES IN 1985-6

"I COULD SIT HERE ALL DAY" —

ch.: The Company; m.: Megan Roberts,
Jean-Michel Jar, Cocteau Twins

"NUR-LIGHT" —

ch.: Rina Badash; m.: Don King; l.: Judy Kupperman

"KURIOZ" —

ch.: Or Begin; m.: Residents; l.: Judy Kupperman



OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE

119, Bar Kochba St., Herzlia 46341;
Tel.: 952-544039

Artistic Director: Oshra Elkayam

Dancers/Actors: Adi Etzion, Serge Elbaz,
Vered Naharin, Ofra Ariav, Zohar Cohen

TOURS ABROAD

Mexico (Cervantino Festival) - October



RINA SCHENFELD DANCE THEATER

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

Artistic Director, Dancer & Choreographer:
Rina Schenfeld

Dancers: Rina Schenfeld, Lydia Ben-Shoshan, Borer Tamar, Feigenblat Tamar, Karmi Tal, Peri Margalit, Prislser Revital, Sperling Sigal

TOURS ABROAD

Berlin Festival — May 1985 (Germany)
Les Arcs — July/August 1985 (France)
Munich, Wuppertal — February 1986 (Germany)

PREMIERES IN 1985

"WAVES" —

Ch.: R. Schenfeld, m.: G. Ligeti; Tibetan ritual music, Toxiclomon; l.: John Davies; c.: B. Kwartz



TMU-NA DANCE THEATRE GROUP

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

Artistic Director: Nava Zukerman

Producers: Ilan Rosental, Miki Zukerman

TOURS ABROAD 1986

Scotland (Edinburgh Festival) - August

PREMIERES IN 1986

"5 SCREAMS" —

Ch.: N. Zukerman, Koby Meidan; s.: Moshe Sternfeld; c.: Frieda Shoham; l.: Judy Kupperman; musical adviser: Eldad Lidor



TNUATRON

The Hapoel Representative Dance Group
9, Aharonivitch St., Tel Aviv 63566;
Tel.: 03-281820 (production office),
03-475030 (studio)

Artistic Director & Choreographer: Dorit Shimron

General Manager & Producer: Itamar Gurevitch

TOURS ABROAD

Kiel Festival (W. Germany) — June
Arhus (Denmark) — July

PREMIERES IN 1985

"ON THE ESCALATOR" —

Ch.: D. Shimron; m.: Dave Brubeck

"RIDING CROP" —

Ch.: D. Shimron; m.: sound effects of horses

"PAST THE 25TH HOUR" —

Ch. D. Shimron



Dancers: Zvika Ben-Hamo, Ilana Dangoor,
Michal Harel, Raz Lampert, Michal Pharchi,
Mali Resef, Lisa Yafman, Yehuda Yosov

PREMIERES IN 1985

"SUITE EN BLEU" —

ch.: Gene Hill Sagan; m.: J.S. Bach;
c.: Oded Gera; l.: Kevin McAlister

"MARBLE HALLS" —

Ch.: Mark Morris; m.: J.S. Bach;
c.: Oded Gera; l.: Kevin McAlister

"CHACONNE" —

Ch.: Robert Cohan; m.: J.S. Bach;
c.: Oded Gera; l.: Kevin McAlister

"BRANDENBURG DANCE N. 4" —

Ch.: Siki Kol; m.: J.S. Bach;
c.: Oded Gera; l.: Kevin McAlister

"CANONIC 3/4 STUDIES" —

Ch.: Marc Morris; m.: various composers,
arranged and performed by Harriet Cavalli;
c.: Mark Morris; l.: Kevin McAlister

"LOOKING FOR JERUSALEM" —

Ch.: Donald McKayle; m.: Shlomo Gronich;
c.: Oded Gera; l.: Kevin McAlister

"SVSPLKT" —

Ch.: Daniel Ezralow; m.: Tom Waits &
Indonesian music;
c.: Daniel Ezralow; l.: Kevin McAlister

"QUIET CITY" —

Ch.: Janet Smith; m.: Aaron Copland;
c.: Gillian Block; l.: Kevin McAlister

"DANZON CUBANO" —

Ch.: Robert Cohan; m.: Aaron Copland;
c.: Gillian Block; l.: Kevin McAlister

"THREE LATIN AMERICAN SKETCHES AND HOEDOWN" —

Ch.: Robert Cohan; m.: Aaron Copland;
c.: Gillian Block; l.: Kevin McAlister

BATSHEVA II

"DANCE THROUGH TIME" —

Ch.: Carol Tetén; m.: According to period;
c.: According to historical period



THE ENSAMBLE, JERUSALEM

Shealtiel Center, East Talpith, Jerusalem
93801; 13, Oley Hagardom St. ;
Tel.: (02)717877

Dancers: Aya Rimon-Levy, Daphne
Einbinder, Batia Cohen, Debby Heartstone,
Yael Venetzia, Liat Dror, Nir Ben-Gal
Guest teachers: Ohad Nahrin, Helga Langen,
Yakov Sharir

PREMIERES IN 1985

"EPISODES" —

ch.: Yakov Sharir

"MARJORY GRACE AND I" —

ch.: Helga Langen; m.: Tom Waits; text: Fay
Walden

"DYING OF LAUGHTER" —

ch.: Nir Ben-Galim.; Meredith Monk; text:
Ionesco

"CHAMELEON DANCES" —

ch.: Ohad Naharin; m.: Peter Gabriel,
Steward Demsher, Giorjura

"SWEET STIPULATIONS" —

ch.: Liat Dror;
m.: Yoed Nevo; text: Peter Handke



INBAL DANCE THEATRE

6 Yehieli St; Tel Aviv 65149; Tel: (03)
653711, (03) 652758

Founder and Artistic Director: Sara
Levi-Tanai

Artistic Co-Director and Company Director:
Dr. Moshe Kedem (until March '86)

General Director: Haim Tregger (until June
'86)

Dancers: Mordechai Abrahamov, Tzvi Halili,
Tzion Marciano, Tzion Nurel, Netanel Noam,
Erez Afgune, Amir Tzeidi, Michal Alon, Sara
Zareb, Malca Hadjbi, Ilana Cohen, Ronit
Levi, Osnat Sharabi

PREMIERES IN 1986

"AGADATI" —

Ch.: Sara-Levi Tanai; m.: Shlomo Gronich,
c.: Aria Berkovitz; l.: Judy Kuperman

"MOTHER" —

Ch.: Ilana Cohen; m.: Richard Farber;
d,c.: Judith Grinspan; l.: Judy Kuperman



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Ga'aton, Upper Galilee 25130;
Phone: (04)858437 (Studio); 30, Ibn Gavirol
St. Tel Aviv 64078; Phone: (03) 217151-4

Artistic Director: Yehudit Arnon

General Manager: Yerucham Cohen

Ass. Artistic Director: Mike Levine

Ballet Master: Laverne Meyer (England)

Rehearsal Director: Zichri Dagan

Dancers: Anat Asulin, Noga Arnon, Rami
Be'er, Reuven Ben-Ishi, Boaz Cohen, Sivan
Cohen, Ari Fastman, Nitza Gambo, Mike
Levine, Dalit Minikov, Osnat Oren, Rachel
Perry, Ella Wagner, Shlomo Zaga

TOURS ABROAD

United States & Canada — October 1985
England & Scotland — May 1986

PREMIERES IN 1985

"PETER AND THE WOLF" —

Ch.: Rami Beer; m.: Sergei Prokofiev;
c.: Pnina Abukasis; Masks: Atara Arad;
d.: Moshe Hadari; l.: Nissan Gelbard;
Reader: Shraga Friedman

"DANCES TO SONGS" —

ch.: Rami Be'er; m.: Shlomo Gronich

"BITTER LAUGHTER" —

Ch.: Heda Oren; m.: Collage: Bach, Grappeli,
Moshe Kilon

"TWILIGHT" —

ch.: Linda Rabin; m.: Bela Bartok

"BIRD AS A PROPHET" —

Ch.: Jane Dudley; m.: Robert Schumann
(Solo dedicated to the memory of Timna
Yeriel)

COMPANIES AND PREMIERES

Abbreviations:

ch. — choreography
m. — music
d. — sets

c. — costumes
l. — lighting

BAT-DOR DANCE COMPANY

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

Artistic Director: Jeannette Ordman
General Manager: Barry Swersky
Producer: Batsheva De Rothchild
Assistant to A.D: Kenneth Mason
Rehearsal Directors: Ora Dror, David Shur, Ilana Soprun
Ballet Masters: Kenneth Mason, David Shur, Rosaline Subel-Kassel
Choreologist: Ilana Soprun
Dancers: Jeannette Ordman, Reda Sheta (guest), Miriam Paskalsky, Igal Bardichevsky, Philip Clyde, Ilana Soprun, Patricia Aharoni, Limor Axelrod, Fabiola Ariza, Tamar Shelef, Alon Avidan, Jonathan Avni, Moshe Goldberg, Yitzhak Galili, Boaz Sade, Ido Tadmor, Paz Sagi, Michal Hirsch, Pierre-Andre Morard, Susan Mount, Elisabeth Gibiat

PREMIERES IN 1985

"CANTARES" —

Ch.: Oscar Araiz; m.: Maurice Ravel;
c.: Carlos Cytryrowsky; l.: Danny Radler

"PASSAGES OF POWER" —

Ch.: Gray Veredon; m.: Bohuslav Martinu;
c.: Eric Smith; l.: Chenault Spence

"BEACH" —

Ch: Domy Reiter-Soffer; m: Tangerine Dream
c: Gideon Oberson, l.: Moshe Fried

"APROPOS BACH" —

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: J.S. Bach;
c.: John Jolcin; l.: Moshe Fried

"PHAEDRA" —

Ch.: John Butler; m.: Paul Hindemith;
l.: Chenault Spence

"INTEGRAL DANCES" —

Ch.: Choo San Goh; m.: Georg Philipp, Teleman;
c.: Carol Vollet Garner; l.: Danny Redler

"IN AND OUT" —

Ch.: Hans Van Manen; m.: Laurie Anderson, Nina Hagen;
c.: Keso Dekker; l.: Danny Redler

"MOMENTS REMEMBERED" —

Ch.: Choo San Goh; m.: Alexander Scriabin;
c.: C. Vollet Garner; l.: Danny Redler

"MACBETH" —

Ch.: Rodney Griffin; m.: Edgar Varese;
c.: Bud Santora; l.: Chenault Spence

TOURS ABROAD

Poland — March 1986
Canada — May-June 1986



THE ISRAEL BALLETT

2, Kikar Hamedinah-Hey Be'iyar, Tel Aviv
62093; Tel.: 03-266610

(Regretably, no information about the company available).



THE HAIFA BALLETT

71, A.H. Silver St., Haifa 32694;
Tel.: 04-227850
Artistic Directors: Ilana & Adam Pasternak

PREMIERES IN 1986

"FUGUE" —

Ch.: A. Pasternak; m.: J.S. Bach



BATSHEVA DANCE COMPANY

90, Ahad Ha'am St.,
Tel Aviv 65207, Tel: (03)-625479,
(03)-622255
Rehearsal Studios: Ohel Shem Theatre,
30, Balfur St., Tel Aviv
Tel: (03)-396240, (03)-285200
Artistic Director: Robert Cohan
Acting Artistic Director: David Dvir
Rehearsal Director: Siki Kol
Ballet Master: Jay Augen
General Manager: William Strum
Dancers: Jay Augen, Shula Botney, David Dvir, Bruno de Saint Chauffray, Alice Dor-Cohen, Ofra Doudai-Mizrahi, Tamar Gabay, Natan Gardah, Iris Gil-Lahad, Shai Gottesman, Graciela Kozak, Erez Levy, Haim Ohn, Richard Orbach, Daniela Slavik, Liat Steiner, Shelly Sheer, Nira Triffon, Tami Vinig, Orna Livnat

TOURS ABROAD

Norway — (Bergen Festival) June 1985
Belgium — (Antwerpen)
South Africa — 1986

BATSHEVA II

Artistic Director: Nira Paz
Teachers: Nira Paz, Aniya Brod

with admiration, appears as the principle shared in both forms of art. It is thus tempting to coin a new name, 'strezzaatura', for the combination of these two conceptual terms.

Surprisingly enough, Kedem finds Mannerist aspects even in Laura Dean's "Stamping Dance".

In relating these characteristics of Mannerism to Dean's dance, it seems that her use of them is unconscious. It is unlikely she knew of these Mannerist notions or used them as such. At the same time it is apparent that the concepts of complexity and difficulty for their own sake, started in the visual arts in Mannerist and inherited not only by Modern dance and Modern art, are in use in all the visual and performing arts today.

Dean's 'Stamping Dance' corresponds also to a notion mentioned previously in his study in the comparison between Primal and 'Disco' dancing. The statement suggests that although our dancing movements and those of primal man may look similar, they differ in approach and intent. The 'primal' Disco dancer has divorced himself and his dance from the content with which primal man endowed his, especially those with religious connotations. Yet modern man used some of the same forms and movements in socializing, and for the sheer capricious play with rhythms. This type of caprice is seen also in Dean's other choreographic inventions. These are: 'Circle Dance', 1972; 'Changing Pattern Steady Pulse', 1973; 'Jumping Dance,' 1973; 'Spinning Dance', 1973: Correspondingly it was common for Mannerist artists to adapt artistic forms of compositional devices, originally invented with expressive functions, and to use them in a non-functional way, capriciously. [quote from Shearman, op. cit.] In conclusion, the 'Stamping Dance', supposedly an expression of post-modern dance and representative of the second or third 'revolutions' in twentieth century dance, is fundamentally a return to Primalism besides being an unconscious display of the Mannerist's outlook in concept, form and design.

This seems to me to stretch a point too far, as is often the case, when a researcher discovers a parallel or similarity in far apart epochs. He feels compelled to pursue the affinity beyond the actual evidence to some quasi logical extreme, to prove the universal applicability of his newly found analogy to the point of distortion of historical truth.

It is, of course, equally erroneous to expect that the re-occurrence of style-elements constitutes a causal chain because of historical parallels. While Mannerism in the later Renaissance led to Baroque, which may be seen as a further linear development of the means discovered and perfected by the Mannerists, post modern dance was in fact a result of reaction and opposition to the mainstream modern dance movement, leading to the rejection of *sprezzatura*, to

simplicity and the use of everyday, naturalistic movement. But that does not make Kedem's analysis less valid, it only restricts its findings, which shed a new light on modern dance, to a chronologically defined area.

Kedem expands his analysis to include not only modern artistic dance, but also dance in primitive societies, perhaps driven to such extremes of comparison by the academic custom endeavoring to prove the total application of a newly discovered insight, diluting the gained truth by the misleading quest for universality.

He follows Curt Sachs' division of dance into categories, such as Convulsive or Expanded dances, finding common elements of Mannerism and modern dance in the dance culture of the Far East, Africa and other areas, which to me seems an unnecessary extension of his well-documented comparison between Mannerism and modern dance. The discovery of parallels in Renaissance Mannerism and modern dance by Kedem forges a new analytical tool and shows modern dance in a fascinating new light — which I find a sufficient reason for research.

It is to be hoped, that his work will soon be published in book form in order to reach a wider audience. There is a surfeit of dance history books which are long strings of unimportant facts, hung, so to say, on a cloth-line to dry in the wind. Kedem's research is of another, much needed sort: It is thought-provoking and reveals a hitherto undefined important aspect of modern dance by juxtaposing it with the methods of another art discipline and a historical period which though distant in time nevertheless possessed characteristics reminiscent of our own era. After all, the true purpose of historical research and aesthetic analysis is the deepening of our understanding of our own time, art and of ourselves. ■

devices which Kedem found in the work of modern choreographers.

Looking for means to express ideals opposed to the classical notions of harmony, repose and tranquility, the Mannerist artists arrived at distortion, expressed in the elongation of the human body and of depicting it in undulating, serpentine forms — the serpentine figure — which when examined closely brings to mind the *contraction* of the abdomen, which became (rightly or wrongly) the hall-mark of the school of Martha Graham and her disciples. The *contraposto*, twisting the body into a screw-like position, with limbs (as well as the head) turned in opposing directions, is another Mannerist device typical of modern dance.

As Kedem puts it:

...in *contraposto* the parts of the body were arranged asymmetrically, so that the turn of the head opposed that of the hips, one leg was weight-bearing while the other was free and flexed, all asymmetries being reconciled in a final balance.

The *contraposto* lends the human figure a certain ambiguity, apart from creating torque, tension and excitement. This again is a phenomenon frequently found in modern dance.

(Of course the spiral and the twisted column became prominent features of Baroque art and architecture in the era following the time of Mannerism.)

To seek harmony on a higher level through the use of disharmony, the stretching of reality beyond naturalism, which the Mannerist artists of the 16th century achieved by the use of nonrealistic colouring, is surely the most basic tenet of most of modern art, of Expressionism in all its manifestations.

Perhaps one should regard Michaelangelo and the Mannerists as the forerunners of Expressionism. Modern dance as part of the development of Western culture is to be best understood in its relation to Expressionism in all its manifestations, an aspect often ignored by dance-historians, who tend to present dance history as an isolated phenomenon existing in limbo, in a peculiar sort of "splendid isolation". Moshe Kedem's research links modern dance to other art disciplines as well as to developments which took place centuries ago, thus illuminating until now unexplored avenues.

Kedem does not deal with the early stages of the modern dance movement, when the free-flowing movement, liberated from the rigid rules of ballet was the cardinal aim of such

creators as Duncan, her contemporaries and followers, but rather examines the later 'classic' period, that of Graham or Humphrey, when a new emphasis on virtuosity led to re-establishment of systematic technique.

Kedem writes:

In our time the bending of the knees is in use in many ethnic or folk dances. In modern dance it is most pronounced in the Graham method. [...] Of all movements and positions seen in dances of great motor variation the 'stretta' lends itself to discussion here for its conceptual and practical similarity to the Mannerists' notion of the 'sprezzatura'.

It could be said that these qualities have probably rested with man since time immemorial. It is not only part of his cultivated evolution, as in the Cortegiano, but also part of his natural behaviour, since man has always striven to achieve the impossible.

These displays of egotisms and narcissism in virtuosity are constituents of all harmonious dances, in the same manner that the concept of 'sprezzatura' is applied in Mannerism as a whole. Thus the mannerist artist shares a common approach with the dancers.

The variety of movements in the 'stretta' is great but, "...there are two principal types of movement which stand out with impressive clarity and which separate... sexes, peoples, races and personalities. These are... the "expanded movement" and the "close movement."

The 'stretta' is "the intoxicating development of speed in the course of the dance, the increase of gesture from quiet and reserve at the beginning to the most reckless abandon".

[The quote is from Curt Sachs: "World History of the Dance"; pp. 25-26.]

'Sprezzatura' is a word invented by Castiglione in the 'Cortegiano' (1528): "...for the courtly grace revealed in the effortless resolution of all difficulties - Sprezzatura... is that kind of well-bred negligence born of complete self-possession that Van Dyck and Gainsborough not accidentally divined in the English gentlemen - this term was used with enthusiasm by Dolce for works of art. As with 'facility' the opposite vice is the visible application of too much effort or any sense of strain in the performance. [quote from: John Shearman: "Mannerism" (1967) p. 21-22.]

Similarities between the 'Stretta' and the 'Sprezzatura' are seen in the fact that to be able to execute the 'stretta' (display 'sprezzatura') the artist-dancer must be well in control of his body and his craft. Hence the element of 'facility' or 'negligence' in the sense that Castiglione, Van Dyck, Gainsborough and Sachs understood and described

FROM MICHAELANGELO TO MARTHA GRAHAM

by Giora Manor

Several years ago — nine in fact — I met *Moshe Kedem* (called Moussa — which is the Arabic form of Moses — by everyone) walking on the lawns of Duke University in Durham, North Carolina, to where the American Dance Festival had just moved from Bennington. He was talking to Ethel Winter about Martha Graham. Later, at lunch he explained to me, that he was researching the connection between the Mannerist painters and sculptors of the 16th century in Italy and modern dance. I found the idea very original, if not to say *outrée*.

Several years passed until one day I met him in Tel Aviv. Under his arm he was carrying a heavy tome in a black binding: his doctoral thesis, the result of his research.

Being involved in both research and journalism makes one wary of doctoral theses. The sheer bulk of most of these works by would-be doctors of philosophy is suspicious. How could anyone have so much to say? No one, of course, but there is an endless supply of books and learned articles to quote from, on the rather tenuous premise, that once something has been printed, it becomes proven truth. So go forth, dance-historian, and quote! Or as the Viennese comedian Roda Roda once put it so succinctly: copying from one book is plagiarism; copying from two books a student's essay; from three books, a doctoral thesis and quotations from four books constitutes the work of a fifth sage... (After all, Albert Einstein's epoch-making thesis were 4 meager pages.)

So, when Moshe Kedem (by now) a lecturer in the dance department at Flinders University of South Australia produced his thesis, I was rather apprehensive.

Dance has often been explained in terms of pictures, lines and composition of colour. The affinity is obvious. Choreography is best defined as moving sculpture.

But Kedem, a former dancer of "Inbal Dance Theatre" in Israel and later studying and running his own dance company first in Mexico and later in Australia, discovered a striking phenomenon, linking modern dance to the Renaissance, a link which isn't only an academic curiosity and

intellectual exercise, but one which provides a new analytical tool as well as a novel insight into the stylistic and aesthetical appreciation of modern dance.

Usually the relationship between choreography and the visual arts is described on a contemporary basis, as the influence of designers on production, such as the collaboration of Benois, Bakst and later Picasso, with Diaghilev, or Martha Graham and Noguchi. Or when designers and visual artists themselves turn to choreography, as in the case of Oskar Schlemmer and his Bauhaus dances.

Kedem is analysing movement, not stage-sets or costumes and thus is concerned with dance and the dancer's body itself, an aspect which makes his research as relevant as possible.

His treatise is intitled "*Manerism and Dance*" and it deals with the late-Renaissance period in Italy and juxtaposes the visual devices used by the Mannerist artists to those found in the work of modern dance choreographers. The term "Mannerism" itself requires definition, as it carries several meanings. It is often used as a derogatory description of artificial behaviour or "mannered" style, which leads to a certain 'kitchy,' 'overdone' feeling.

But Mannerism in its historical meaning is an entirely different matter.

According to the "Encyclopedia Britanica" ("Mannerism", vol. VI. p. 572) it is "a term describing the deliberate tenseness, subjectivity, and insistence on clever artifice that pervaded much of European art for the greater part of the 16th century in the wake of High Renaissance rational objectivity... Mannerism demanded a continuous refinement of form and thought, pushing the possibilities for exaggeration and conflict to their furthest limit."

One may perhaps discern the stirrings of Mannerist approach already in the work of Michelangelo (1475–1564). The artistic means he and later artists developed may be broken down to several devices, such as the *Figura Serpentinata*, *Contraposto* or *Sprezzatura*. Exactly those means and

favor of Persian maidens. Asymetry, twisting arms, bent knees and arched backs took over. We were the wives of a Sultan, or at the very least his slaves. Pauline Koner shone in *Scheherezade*. She could look voluptuous and pure simultaneously. Pauline soon left the Fokines for the field of modern dance in which she became very well known, later dancing in Jose Limon's company, creating the role of Emilia in his *Moor's Pavane*.

After learning *Prince Igor* with Fokine I had the temerity to dance the part of the Wild Girl for another director, Alex Yakovleff. Nora and Rosa were also in that company, but only I was found out because my name appeared in print. I was forbidden entry to Fokine's classes until I made a formal apology and promised never to "betray" him again

There were others who shared those children's classes. I wonder what has become of Thelma Hirsch, or of Evelyn Braverman and Selma Schwartz who were both good pianists. Jeannette Witty who sometimes arrived in a chauffeured limousine turned to modelling. Esther Rosen danced for years at Radio City Music Hall. I have lost touch with Gedda Petry, a White Russian girl who went to a private school in New York City.

Later, in the 30's, came the professionals, and I became a professional too. But that is a different story This one has been about the children in the Louis Quatorze ballroom, we who were privileged to enter into the charmed circle, a more-than-real reality, a time and place and rite which enhanced the meaning of life itself. Did we struggle for a ballet technique? Yes, but for other techniques as well. We were to run unfettered, to leap to the stars, to fall, to float.

Miriam and I recently compared memories of those early years. We agreed that if Fokine had asked any of us to leap through those French windows over Riverside Drive no one would have hesitated for a moment. In that ballroom we became Fokine's creations — and so became ourselves in art. We were his paint, his palette. He spoke through us We became his bridge to the new American ballet We were no longer Jews or Russians or Americans. We were dancers. "One does not ask about the race or religion of an artist". ■

The writer, Anne Wilson Wanh (née Wolfson) danced in the Fokine Ballet during the 30's, and later as a soloist in American Ballet Theater. She was a founder of the Dance Library of Israel in 1972, and now teaches and writes in Jerusalem

Thanks are due to Miriam Weiskopf, my loving aide-memoire.



very career minded. In those years they were close to each other. Afterwards Nora went ahead on her own, using her angry passion to great advantage especially in the works of Antony Tudor. She became one of the major stars of the American Ballet Theater.

Mrs. Koreff and Rosa's mother, Mrs. Feldman, were keen competitors in regard to their daughters' talents. Rosa's mother brought along goodies for Rosa to eat. She was always urging Rosa to do something "like Nora" or "like Anne". Rosa's mother took her around to auditions. Eventually Rosa joined the Ballet of the Metropolitan Opera in New York where she danced for a number of years.

Miriam's mother, Regina Weiskopf, was perhaps the least intimidated of the mothers. She was quite pert and elegant, and dared to chat with Mr. Fokine from time to time. Miriam's family lived close by which meant that Miriam sometimes attended the "grown-up" morning class. I envied "Miyiam", as Fokine called her, for her closeness to him. After dancing in his companies Miriam became a fine teacher of Fokine-style ballet.

Betty Eisner (later famous as Betty Bruce) Winona Bimboni (a Swedish-Italian beauty) and my cousin Shirley (now a ceramic artist) were tall. They danced the long melodic phrases when we learned *A Midsummer Night's Dream*.

Betty, lean and elegant, could sweep a grande ronde-de-jambe like the sail of a windmill. She was the very match of Mendelsohn's violins. Mrs. Eisner sat and "quelled". Her nervous red-tipped fingers and mascaraed eyes vibrated with pride and tension as she held back from smoking during class time. Betty grew too tall for classical ballet, so she became a musical comedy tapdance star on Broadway. Fokine loved her wit and physical power. He never considered her career-switch to be a breach of loyalty. Tap dancing evidently did not constitute a fall from grace, any more than did the study of Spanish dance, although those who attempted modern dance were sure to feel the icy breath of Fokine's ostracism. Betty and her mother were inseparable for years until Betty suddenly contracted cancer and died in mid-career.

Class choreography necessitated casting, and in this, size played an important role. The little girls: Miriam, Leda Anchutina, Selma Schwartz, Rosa, Nora and I, often danced the counterpoint to Betty, Winona and Shirley. We bounced and perched around them. Sound turned into vision.

The dances we learned bore no relation to our level of ability. We were taught the 'idea' of dance not its technique. We all learned the solo variation for the White Swan. Not one of us could balance long enough on pointe to slide the free foot down the supporting leg in a bird-like caress. But we knew how it should be done and why. We agonized with a feeling of "swanness" in our bodies. Our mothers empathized and understood our swan souls.

Our mothers made the little Greek tunics which we all wore. Mine were of pale pink crepe de chine with piquot edging on the bottom and hand-hemmed binding. When we were photographed however, it was in tunics made of sheets torn up for the occasion. One day we arrived to find the whole house full of excitement. Photographers were everywhere. On the private third floor sheets were turning into costumes. Transported with joy I posed as shown, as corrected, as re-posed. I willed myself into beauty and stillness. Recently a friend sent me one of the photographs taken that day. In it we all look serious, dedicated and childish. What a pity that no one photographed the faces of our mothers.

Leda Anchutina (who later became Mrs. Andre Eglevsky) told me recently that she hated the lessons her mother made her take. Leda's mother, a White Russian seamstress made costumes for the Fokines. Leda was therefor privileged to attend many classes, but her mother could seldom afford to buy her new toe-slippers. I can remember Leda weeping in the 5th floor dressing room because her toes were bleeding. You could see the red stains coming right through the pink satin. I also suffered from blisters and bunions, but whenever anyone complained about the pains of toe dancing Fokine would reply, "Dancing on toes is beautiful. It is great pleasure". Our mothers paid \$6.00 a pair for our slippers, then darned and painted them with shellac to make them last. How could I complain that they did not fit, or that they hurt my feet?

Miriam's toes were straight across. Her feet were stubby and short, perfect feet for toe-dancing, and she was excellent on pointe. My feet were long skinny fish, which refused to arch in the right places. In 1928 I was 10 years old and just a bit taller than Miriam, even off pointe. In those days when the lesson centered around the grand pas-de-deux from Fokine's *Les sylphides* she and I were cast as partners. I learned the boy's part, she the girl's, and except for the lifts, we were expected to perform the dance as choreographed. We were a big hit with the audience of mothers who dubbed us "Gold Dust Twins" after a popular laundry soap powder.

There were weeks when swans and sylphs disappeared in

the spirit of a god seems surprisingly more marvellous than to leap and squirm in the air in some incredible fashion, and leave only the image of oneself"

Fokine's career had begun in Russia. In 1905 he created the *Dying Swan* for Anna Pavlova, and followed it with the ballets *Carnaval* and *Chopiniana*, better known as *Les sylphides*, as it was renamed by Diaghileff. But that was only the beginning. His greatest works were to be choreographed outside of Russia. With the Diaghileff's Ballets Russes he gave the world *Petrouchka*, *Firebird*, *Scheherazade*, *Prince Igor*, *The Legend of Joseph*, *Cleopatra*, *Tamar*, *Spectre de la rose*, *Narcisse*, *Dieu bleu*, *Les preludes*, *Coq d'or*, and many more.

After the Russian revolution and the first World War, Fokine with his wife and child, left Russia. In spite of repeated invitations from the new government, he never returned. In 1919, when he first came to the United States he was already famous. His dancers were Fokina Mordkin, Karsavina, Pavlova and Nijinsky. His scenic designers were Bakst, Chagall, Goncharova and Benois. He choreographed to the music of Stravinsky, Wagner, Chopin, Schumann, Dukas and others.

In 1940, at the opening of the *American Ballet Theater* it became clear that Fokine had set the stamp of his genius on dance of the 20th century. His revolution-cum-tradition by then encompassed not only his choreographic works, but his philosophy and way of teaching as well.

In the mid-twenties, sure of his art, mature in his creative powers, Fokine opened his beautiful studio on Riverside Drive. It was in this school that the bridge from Russian ballet to American ballet was forged.

I became part of this bridge. When I was 10 years old my Wednesday class with Michel Fokine became the focus of my life. All the other days of the week seemed a tedious intermission between those classes. To bide the time on Sundays I would pull my costumes out of a big box. Then, using recordings of the music I had heard at Fokine's studio I would coax sister, cousin or neighbors to learn the Fokine steps, the Fokine poses, the Fokine arms. Naturally I was always the soloist and wore the prettiest of the costumes.

Each Wednesday my inspiration was renewed as Shirley, I and our mothers drew up to the mansion at Riverside Drive. We girls had already changed to ballet slippers in the car. Once past the doorman we shed our coats and raced up the stairs, too impatient to use the slow-moving elevator-cage. Our mothers having signed in and paid for the class

mounted the sweeping marble steps to the second floor and joined the other ladies. Each arrival meant a shuffling of chairs, for certain priorities and seniorities had to be observed even in the narrow space between the player grand piano and the threshold of the studio door.

We girls ran further upstairs, ignoring Fokine's lifesize portraits of himself and Vera Fokina on the walls. We would trip silently past the private rooms, then glance briefly at the little studio to see who had arrived ahead of us. On the 5th floor, out of breath and highly excited I would shed my school clothes and my everyday identity. At last, wearing a silk tunic, pink on pink, my real self entered the little studio ready for the barre. If Madame would be giving the barre, there would be counting in Russian and attention to details of foot and ankle. If Mr. Fokine were to teach, anything might happen. He might ask for demi-plie in a quick sequence of positions to a whistled 5/4 Tchaikovsky melody. Or he might want "arms against legs" in counter rhythms or speeds. "Feel the line of your body" Fokine would say. "Imagine that a raindrop runs gently down your arm from the shoulder, over the elbow not getting caught there, then over your wrist, down the first finger and off the very tip to the floor". We were never to look into the mirror. Even when he taught chains turns, he would not permit the usual snap of the head for balance. "You can spot with your eyes", he would say. "The head is part of the whole body design, and must not be sacrificed to mere technique". After 20 minutes of barre we would all proceed down to the 2nd floor, to the ballroom-studio with its herringbone parquet floor, its gold-framed mirrors and sconces of golden angels on the white walls next to the marble fireplace.

This glorious room opened to the west through three french windows from which one could see the Hudson River and the glow of sunset over New Jersey. Just beyond the east doors sat our mothers, almost as happy as we. Fokine would sweep past them with a soft smile and a graceful nod, while the Yiddish-English-Russian gossip would die down reverently to a whisper. In the silence Fokine would take his stance at the end of the room, his head lowered. He would glaze at us from beneath his brows, and begin to move.

Class was a choreography. Each step, each gesture developed the dance we would be performing at the end of an hour. He would teach each movement within the style-frame of the composition-to-be. There was a time when we learned and re-learned his choreography to Rubinstein's *Romance*. Nora Koreff (later Nora Kaye) always threw herself into this dance with great abandon. Nora and her mother were

Koreff asked Fokine whether he knew that Anna Pavlova was part Jewish, he replied: "One does not ask about the race or religion of an artist".

This imported ballet was an art full of charm and delicacy — so much so that at first the Russian dancers were not entrusted with the leading roles. French stars were brought in, Italians followed, dozens of them. They whirled around in multiple pirouettes, beat their feet together in brilliant batterie, for the Italians outdid even the French in elegance of execution — and the Russians brought up the rear. They were the corps de ballet.

But before long it was recognized that the Russian dancers had something to offer which the foreigners lacked. They gave the ballet a soul. They poured freshness into the effete old forms and they added a whole panorama of folk or "character" styles which the ballet had never known. The Russian audiences were thrilled. They would come at 8 pm. and stay through 4 or 5 long acts of an elaborate ballet until past midnight. Being aristocrats they did not have to get up next morning to go to work...

The 19th century was the period of Grand Ballet, in the manner of Grand Opera, ballets with a cast of 60-70 or 80 performers. The 19th century was also the period of decay of the Russian Czarist regime. It was a period of exploitation of workers and of starvation of peasants. The peasants who contributed their earthy dances to Russian ballet were the same peasants who were beginning to revolt against their Czar. The Czar, in turn, encouraged them to let out their frustration in pogroms against the Jews. These were the years of the great waves of Russian-Jewish immigration to the United States. Revolt was in the air. Revolution was brewing in the shtetl, and in the rehearsal halls of the Imperial Ballet as well.

Until nearly the turn of the 20th century, Marius Petipa, the great French choreographer, remained the undisputed ruler of the Czar's ballet. He created 20 full length ballets in 20 years. He guided a whole generation of dancers. For him the stories of *Swan Lake*, *Raymonda*, *The Sleeping Beauty*, etc., were secondary to the display of virtuosity and brilliant technique which he could muster. His ballerinas whipped around 32 times in succession, or balanced on the tip of one toe regardless of musical distortion, or "flew" delicately in the strong arms of their porter-partners. It was said that Marius Petipa "squeezed the whole of dancing into a woman's corset". The claque (paid professional applauders) and balletomanes stopped the show after each tour de force. Classical ballet had reached a height from which it could go no further without turning into a circus show. It

needed rebels to give it new life. And the rebels were at hand among the artists themselves.

Their leader was a young dancer named Michel Fokine. He dared to question every tradition. "Why must we stick to this frozen expression?" Fokine asked. "The five positions do not exhaust the whole scale, the full beauty of the body's movements. Dancers are constantly exhorted to arch the back, to face the public, to turn out the leg. The arms and hands and head have set positions laid out for them. How limited a range".

Fokine felt imprisoned. For example a ballerina in the role of a gipsy maid might weep over her lover, but she would have to do so in 4th position. She couldn't bend at the waist, because she was corseted and remaining stiff. How could she possibly convey true emotion? Moreover, in order to show his dancer most clearly to the audience the choreographer was bound to use many steps based on the 2nd position. "What could be coarser and duller", cried Fokine, "than a second position like a pair of broken compasses? Why accept these steps?"

Fokine felt keenly the razor's edge between the sublime and the ridiculous. Years later, in the Louis Quatorze studio, he caught two of his best pupils dancing a little joke on the grand pas-de-deux from his ballet *Les sylphides*. In a moment his usual gentleness turned to fury. The girls had "meant no harm" and were crestfallen.

Unjustified distortion was anathema to him. "Why must ballerinas always be limited to wearing hard-tipped toe slippers? It's fine to use them for extending the line of the leg, or to give an illusion of lightness or stiffness, but to use them simply for acrobatics is degrading. Why not dance in a simple soft slipper, or even barefoot?" Barefoot dancing for Fokine was an artistic option — another style, an alternative technique. It was never, as with Isadora Duncan, the only way to use the foot.

Fokine liberated his dancers. He gave them back the full use of their bodies. "Why should girls always wear a tutu? Their skirts have grown shorter and shorter to reveal more and more, but their hips are still hidden under a pillow. If the ballet demands it, why shouldn't we see the whole torso? The body is supple, the reason for dancing is deep feeling, and the fabric of dance is not a succession of poses — it is a movement itself".

The revolution which Fokine started goes on to this day. Merce Cunningham, the American post-modern choreographer writes: "To walk magnificently and thereby evoke

FOKINE'S JEWISH BALLET MOTHERS

by Ann Wilson Wangh

During the 1920's, when dinner in a good restaurant in New York would cost no more than \$1.50, there was a handful of Russian-Jewish immigrant women who felt impelled to scrimp and save in order to afford \$3.00 for a ballet lesson for their daughters with "the great Fokine".

Like Fokine, these women had recently come to America from Russia, although they arrived on a different boat. Like Fokine, these women had brought their samovars and their memories to the new world. Themselves ghetto-born they wanted their daughters to learn the noble art of ballet from the great master who was teaching in an elegant mansion on Riverside Drive.

In that mansion they sat, squeezed between the grand player-piano and the door, enjoined to silence, hardly daring to breathe. They gazed onto the parquet floor, watching their dainty daughters, listening to the count of "raz, dva, tri, chtiri" or a whistled melody.

When I was 9 years old, my mother used to pick me up after school on Wednesdays. From East Orange, New Jersey she drove to Newark to pick up my cousin Shirley and Shirley's mother Rose for the long ride to the mansion with the beautiful ballroom. In 1927 this trip was a serious undertaking. There were no tunnels under the Hudson River, so my mother drove through Jersey City rested a while on the Hoboken Ferry, then pushed on uptown via 12th Avenue, often sharing the road with railroad locomotives. Our quartet usually arrived just in time for the 5 pm. class. We girls ran right upstairs, while our mothers paused at the desk to pay and sign in before joining the other ladies on the 2nd floor. On the way home there would be hard-boiled-egg sandwiches.

The mothers' reward was an hour and a half of worship at the shrine of beauty, as Fokine composed before their very eyes. Their daughters became his drawing board. His dreams and theirs intermingled. The children became a link of art to homelands lost and found.

Who were these mothers? Who were their children and what

became of them? What was Fokine to them or they to Fokine?

Michel Fokine himself had been trained in a rich tradition of dance, a tradition built on dance forms of the Italian Renaissance, French spectacles, Greek and Gothic tales, as well as the pagan lore of Russia and Siberia. Classical ballet, contrary to popular belief, did not begin in Russia. At a time when highly trained ballet masters (many of them Jews) were perfecting the art of court ballet in western Europe, Russian aristocrats knew only the steps and forms of peasant dances. While Italian nobility was tasting the refinements of early opera-ballet, and the French in dainty satin slippers were gliding smoothly over parquet floors, Russian Boyars imitated their serfs, spinning and stamping on the beaten earth to the rhythm of the balalaika. The heart of the dance was the stamp of a boot, on the parquet floor as on the frozen earth. It was a dance less of elegance than of mood.

But when, early in the 18th century Peter the Great came back from his visit to western Europe, the art of shipbuilding was not the only thing he brought to his native land. He wanted his court to acquire western atmosphere and French grace. So he introduced social dancing in the French manner.

In 1737 the Empress Anna Ivanovna established the Imperial School of Ballet. She peopled her school with peasants, many of them orphans, under state care, and she got some of her noblemen to provide their healthiest, strongest serfs. These became their first Russian ballet dancers.

These "orphans" were often children born out of wedlock. What a boon it must have been for Mrs Pavlova when her daughter Anna, fathered by a Jew and hastily baptised, was taken into the State School of Ballet. After one year of probation the child's career and full support were guaranteed for life.

Years later, at the studio on Riverside Drive, when Mrs.

- (13) Z. Friedhaber, *Dance Among the Jews in the Middle Ages and the Renaissance*, Israel Dance 1984 pp. 5-8 *Dance in Judaism in the Middle Ages and the Renaissance*, in "Physical Education and Sport in Jewish History and Culture", Proceedings of an International Seminar 1981, Wingate Institute for Physical Education and Sport, Israel.
- (14) Ibid.
- (15) Z. Friedhaber *Dance in the Jewish-Mediterranean Communities, Since the Expulsion from Spain until the Beginning of the 19th Century*; (unpub. Ph.D. thesis).

ו'צ'אטרון מחול רנה שינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE



ו'צ'אטרון מחול רנה שינפלד בית הספר למחול

מחול מודרני, קלאסי ויצירה, השתלמויות וסדנאות בהדרכת רנה שינפלד, רקדני הלהקה ומורים אורחים, שיעורי בוקר לרקדנים מתקדמים - מבחר שיעורים אחה"צ - כיתות למתקדמים ולמתחילים - שיעורי יוגה - מחול למבוגרים - משחקי מחול לילדי גן (מגיל 4).
השיעורים מתקיימים: ברחוב ועידת קטוביץ' 47, ת"א, בסניף בית ספר עירוני ד' (פנייה מיהודה המכבי).
טלפון להרשמה: 03-446745, בימים א' עד ה'.

רח' הרב פרידמן 14 • תל אביב 62303 • TEL-AVIV • HARAV FRIEDMAN STREET • 14 • טל: 446745

might dance together one dance, provided they wear gloves; those learning to dance might dance mixed dances, wearing gloves.”⁽¹⁰⁾

From this we learn that there were no restrictions limiting the dancing master to any given number of mixed dances, apart from those requirements of priority such as the donning of gloves.

In this matter I would like to turn the reader’s attention to my paper *The Dance with the Separating Kerchief*, which deals with the halachic as well as the folkloristic development of this aspect.⁽¹¹⁾

As dance developed and proliferated in the various Jewish communities, we come across more and more instances of it in written sources, almost always in connection with moral topics. Thus we find in the homily book *Tochacha Megulah* from Germany in the 17th-18th century:

“It is forbidden for a married woman to dance – what is called *tanzen* – with another man or with a boy even if he is her relative because of a sinful stumbling-blocks. And a man is forbidden [to dance] even with a single girl hand to hand; they will not remain untainted...”⁽¹²⁾

And further on we read the following prohibition:

“And yet there is an additional prohibition to dance in a public house...”⁽¹³⁾. The phenomenon of dancing in public places and even pubs leased for that purpose became more and more prevalent and it is mentioned in many responsa and tractates dealing with morals.⁽¹⁴⁾

As I already mentioned, there exist secular sources – apart from rabbinical literature – pertinent to our subject. Among these books are the descriptions of journeying to the Holy Land, who encountered Jewish communities on their way and described the dance habits of these *kehillot* in their journals.

Among these discoverers one has to include several Gentile travellers, especially pilgrims, who wrote descriptions of dance traditions as they found them in Jewish communities they met on their itineraries. Even in travel books documenting journeys to places other than Eretz Israel, there are descriptions of Jewish dancing. This category of books often contains evidence about remote Jewish communities, about which we otherwise know very little.

One also has to pay attention to collections of epistles, letters written by Jews who visited or settled in Eretz Israel during the centuries and corresponded with their families or friends in the places they came from. I had the opportunity

to encounter these during my recent research into the dance traditions of the Jewish communities in the Mediterranean area.⁽¹⁵⁾

Important information may be gleaned from books of reminiscence, especially those written by Jewish women, who often describe weddings, either their own or those of their offspring. Recently another type of remembrance book is proliferating, namely books compiled in memory of communities destroyed during the Holocaust, comprising today more than 600 tomes. There hardly exists a book of this sort, which does not include descriptions of dance traditions.

In order to explore and evaluate all this wealth of information, contained in the above-mentioned sources and others not described here, to create a comprehensive picture of Jewish dance tradition over the centuries as well as in the many places where the Jews lived and danced, much work requiring many researchers is going to be needed. ■

REFERENCES

- (1) *Teshuvot Ha'geonim*, Berlin, 1863 Vol. 4, § 60.
- (2) Dov Levin, *Teshuvot Rav Hai Ga'on* Jerusalem 1944, Ginzei Kedem, No. 5 pp. 33–35.
- (3) *Kovetz Teshuvot Harebam*, Leipzig 1859 p. 51.
- (4) R. Jehuda Hahasid, *Sefer Hahasidim*, § 168
- (5) *Ibid*, § 4.
- (6) Z. Friedhaber *The Tanzhaus in the Life of Ashkenazi Jewry During the Middle Ages* (Hebrew) Jerusalem 1984, pp. 49–60.
- (7) R. Israel Isserlein, *Responsa, T'rumat Hadeshen*, § 210.
- (8) R. David Hacohen *Responsa*, § 12, Ostrava 1834.
- (9) D. Karpi, *Padova Board Register, 1571–1663*, Jerusalem 1974, p. 97.
- (10) S. Simonsohn, *History of the Jews in the Duchy of Mantua*, Tel Aviv 1977, p. 539
- (11) Z. Friedhaber, *Dance with the Separating Kerchief* CORD Dance Research Journal 17/2–18/1, New York 1986
- (12) R. Hanoch Heimish and R. Yehuda Leib, *Tocheha Megula*, in *Reshit Bikurim*, Frankfurt/Main, 1908, p. 29a.

bride's home, or when the bride is being made-up before the ceremony and especially if the accompanying musicians happen to be Gentiles.⁽²⁾

In the 12th century we find strict opposition by the Rambam to a common custom to be found in Jewish Communities in Egypt, where it was traditional for the bride to don a decorated headdress and execute a sword dance in front of the guests. He found it inappropriate for the bride to entertain in this manner, as it is strictly forbidden by the Torah itself for a woman to wear a man's garment. The Rambam also points out that the sword dance is in fact borrowed from non-Jewish wedding customs.⁽³⁾

At the same time in Germany, we find a book of homilies by R. Yehuda Chassid *Sefer Hachassidim*, in which the learned rabbi states his well-known paraphrase to the biblical verse (Jerm. 31:13): "Then shall the virgin(s) rejoice in dance by themselves..."⁽⁴⁾ For the term "by themselves" should be construed as meaning "not before a mixed audience", which in itself isn't proof of mixed dancing of men and women together. R. Yehuda Chassid is also the primary source from which we are able to learn about the habits of dancing in the *Tanzhaus* ⁽⁵⁾ which became an important social institution in the European Jewish communities between the 12th and 17th centuries.⁽⁶⁾ We encounter a very special dance-ambience in the *Tanzhaus* of the Jewish communities of Germany in the 14th-15th centuries in R. Israel Isserlin's book of responsa *Trumat Hadeshen*. Because of the importance of this source let us quote him verbatim:⁽⁷⁾

"...Reuven rented a belt from Simon for two dinarim so that he may gird it and adorn himself with it at the dances during the days of the wedding. While dancing with the belt on his loins a girl asked to borrow it from him so that she too might be able to join the dances, twice or three times, and he replied, if you will consent to wed me with it I shall give it to you and you will be able to join the dance and she answered yes, and he gave it to her in front of witnesses..."⁽⁷⁾

Without getting deep into the halachic problems raised by this occurrence, we may nevertheless note that a social attitude found its expression in dance traditions of the Jewish community.

Let us now cross over to the Balkans and especially to the Greek town Artta, as we know a lot about its dance traditions from the perusal of questions sent by the local rabbi to R. David Hachohen of Corfu. The importance of this source — apart from the detailed description of the dance scene itself — lies in the fact that the queries are printed along with answers, a very rare occurrence in response books.

To quote the document itself:

"Would it please our rabbi to enlighten us as to the [correctness] of the bye-laws decreed by three synagogues [communities] in the town about dancing with wedded wives, because of the ugly occurrences daily, as if the dance was a den of harlots; a man would turn to the dance arranger [*Mesader Hamachol*] and say: 'Get me that and that girl, and if not, I shan't dance at all. She too would say the same and one Sabbath a whole mishap [mix-up] occurred, one husband telling his wife 'don't dance with that one, and later she discovered her husband dancing with that man's wife and all the community witnessed the ensuing iniquity. Hence we placed a firm anathema on dancing, except the husband [dancing] with his wife, father with his daughter, mother with her son, and sister and brother..."⁽⁸⁾

As we are dealing with community-regulations, allow me to bring other examples as well.

In the register of the Padova community of the first half of the 16th century there is the Agreement of the Congregation, from which we can learn much about the dancing manners in this community:

"We hereby ordain and institute that no person whoever it be, man or woman, boy or youngster or maiden shall not make *Pashti* [parties] to dance except from the eighth day of the month of Adar proximate to Passover [excluding the first Adar in a leap year] till the twenty-first day of the month, and the nights of the *yillia* which are the nights before the days of the circumcision of a male child and this is in the house of the mother, and the Sabbath day before the week in which the marriage takes place, and the Sabbath after the marriage and this is in the house of the marriage or a place that the bridegroom and bride choose; and the Sabbath day after the announcement of an agreement between the bridegroom and bride. Besides these above mentioned days no *Pashti* to dance shall be made without the will and permission of the community leaders, and whoever rebels not against the members of the holy community, may God protect and preserve them, cannot make a *Pashti* to dance at any other time unless he will get the permission of the community leaders of the day..."⁽⁹⁾

In fact what we have here is a calendar of fixed events which did not require a special permission from the leaders of the community. Any other occasion including dancing had to get a specific permit.

A fascinating phenomenon of dance in the Jewish communities of Renaissance Italy is the emergence of the dancing master and his position in society. This topic is frequently dealt with in the bye-laws of the *Kehillot* for example in those from Mantua, dating from 1687:

"...At the wedding of a youth and a maiden men and women

BIBLIOGRAPHIC SOURCES IN RESEARCH OF DANCE AMONG THE JEWS

by Zvi Friedhaber

The *Bible*, the *Mishnah* and the *Talmud* all include many instances where dance and dancers are mentioned. But I would rather dwell on post-Talmudic sources, as these are less known, but constitute important sources of information about the development of dance in Jewish communities in many lands since the Middle Ages. These literary sources have until now hardly been tapped by scholars of Jewish dance tradition.

The most ancient of these literatures are books written by the Gaonim, "the sages", the heads of the Yeshivot of Surah, Naharde'a and Pumbeditha in Mesopotamia in the 6th-11th centuries, who were the founders of the tradition of *Responsa* literature, a tradition going on to contemporary times.

Rabbinical literature comprised several literary genres: Halachic tractates, based mainly on codexes; Rabbi Yaakov Ben Asher's book *Hatur*, from the 13th century; the *Shulchan Aruch* by Rabbi Joseph Karo from the 16th century as well as the exegetic literature dealing with these works, and of course the books of morals, habits and legend which abound.

To all these one has to add the regulations and bye-laws collected in the protocols of the committees which governed the Jewish communities in the Diaspora, and the Chassidic literature. Not the literature describing the life of the Chassidim, but the books written by the *Admorim*, the heads of the Chassidic communities themselves, stating their ideas and beliefs.

Apart from all these sources one has to list the non-religious books, such as those written by explorers and travellers, Jews and Gentiles alike — who recorded their encounters with Jewish communities and their dance habits. Books of reminiscence, mainly about Jewish communities in Eastern Europe prior to the Holocaust and diaries such as that by Glickel von Hammeln.

In the many dozens of books published to commemorate the no longer existing communities, destroyed during the Holocaust, one may also find many descriptions of dancing habits as remembered by the survivors. Recently there appeared many works dealing with the research of specific Jewish communities, mainly Oriental ones and there is hardly one in which dance traditions are not described.

I did not as yet mention all those books dealing with folklore and the Israeli folk dance, most of them in Hebrew, of course. Though most of these bring forth new material, they often lack vital information, due to the sporadic and faulty documentation of the folkloric material.

Let us now consider examples of the literary sources already mentioned and demonstrate what information they offer, concentrating on rabbinical literature, as this is less well known.

First of all, let us examine the most ancient of the *responsa* literature, namely that of Rav Hai Ga'on, the last of the famous sages of Babylonia, who lived in the 10th century C.E. Of the two queries sent to him for adjudication, one came from Spain, dealing with the dances during the *hakafot* on Simchat Torah in the synagogue and the other from the North African town of Gabes (in Tunisia), about dance habits at weddings.

The first one received a positive answer from the Ga'on, who states, that the dances, though they take place on the holiday itself, are danced to the greater glory of the Torah and are therefore, allowed. He also points out the fact, that dancing on Simchat Torah was already customary in Babylon, where the Simchat Torah feast originated.⁽¹⁾

In his answer to the Gabes community he expresses his categorical opposition to any dancing of women before a male audience, regardless of whether done at the groom's or

6. Elisabeth Selden, *The Dancer's Quest, Essays on the Aesthetics of Contemporary Dance* (Berkeley: University of California Press, 1935), pp. 80–81.
7. Ibid. p. 82
8. Conversation with Frieda Maddow, July 1986.
9. Isabel Morse Jones, *Hollywood Bowl* (New York and Los Angeles, G. Schirmer, 1936), p. 173.
10. Conversation with Amielle Zemach, New York, October 1982.
11. Conversation with Zemach, August 1980.
12. Conversation with Amielle Zemach, October 1982.



"Victory Ball" – Hollywood (1935)

Kurt Jooss' *Green Table* remains a masterful anti-war statement to this day. From all the available accounts and documentation, Benjamin Zemach was a choreographer who also created a powerful anti-war ballet, and whose other work was equally successful in its ability to make artistically meaningful and socially relevant statements.

Zemach brought to Los Angeles new directions in both form and content. The use of words — of spoken and vocal accompaniment — derived from his theatre background and provided new elements for many dance audiences. The movements for each dance grew organically from the content. His dances were characterized by expressive use of torso, head and arms, with a sense of weight in the whole body and flexion in the knees and ankles. Within this he could create a lyric, sequential flow of movement, or an angular sculptured pattern.

The concern with the darker side of human experience and the conflict between light and dark may well have been encouraged by the work with Vakhtangov, Stanislavsky and Meyerhold. In 1980 he spoke of dance as always having been for him an art that would reach "to a consciousness of the world and the human connection and come close to the core of life." It was not a dim view of the world, but one where contrasts existed, and spiritual regeneration could be achieved through understanding. Art was a way of attaining resolution of the human spirit, of resolving the dichotomy of darkness and light.

Zemach was beginning to achieve a strong identity as an independent artist when he came to Los Angeles. In this city, he grew and developed and left a strong mark on audiences and students. In 1936, as he was beginning to solidify his reputation and his work in Los Angeles, he accepted Max Reinhardt's invitation to stage dances for *The Eternal Road*. During the next decade in New York, where he stayed until 1947, he continued to teach and choreograph, but did not develop a permanent company.* Los Angeles beckoned again in 1947, and Zemach was active in theatre and dance in the city until 1971 when he finally settled in Israel.

Zemach's career needs to be fully documented and then his influence and artistry can be more completely assessed. In later years he trained Allan Arkin, Adeline Gibbs, Hershel Bernardi, Lee J. Cobb, Sam Jaffe, and Corey Allan among others. He continued to choreograph and direct plays and

attracted large crowds to his productions.

Was Zemach one of the crucial figures in shaping American modern dance in the late 1920s and 1930s? Has he been neglected because his work was stronger during the 1930s than it was later? Has he been neglected because he left New York at a crucial time twice? Has he been neglected because we are just beginning to evaluate some of the individuals who were not recognized as super-stars? How important was the sense of social concern, of the conflict of light and dark, in the totality of modern dance in the 1930s? Did this concern help shape the search for new structure and vocabulary that was so important in the maturing of American dance, and was Zemach influential in this growth? The answers to these questions are yes.

The value of analyzing Zemach's work in Los Angeles is that it provides an intensive look at what he did, and provides an evaluative base. Zemach was noticed as an important artist from 1928 through 1932 in New York. He grew in maturity and developed while in Los Angeles from 1932 through 1936. During this period he was an artist who had something to say and had found an original way to say it. He was a teacher who understood movement and theatre, and knew how to initiate and share the creative process with students. He was important in shaping dance in Los Angeles in the 1930's, and he shaped the careers and artistic development of many who later went elsewhere and continued on their own. This is a first step in the assessment of Benjamin Zemach's place in the development of American dance, and will provide the groundwork for a fuller evaluation. ■

The article is a chapter from a book soon to be published in the U.S.A.

-
1. Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay, *Century of Innovation, A History of European and American Theatre Since 1870* (New Jersey: Prentice-Hall, 1973), p. 263.
 2. *Ibid.*, pp. 258, 259.
 3. Interview with Benjamin Zemach, August 1980, Berkeley, California at the home of his daughter Margo Zemach.
 4. *Ibid.*
 5. Correspondence with Benjamin Zemach, 1983.

*During this period Zemach participated in many socially and politically concerned dance events in New York. (Editor's note).

ballet, original, deeply impressive" and said that it had "the touch of genius." She felt that Zemach had produced "a history making ballet."

The crowd was enormous, one of the largest, if not actually the largest of the season, and the onlookers could not be restrained from breaking into the performance with spontaneous clapping and cheers. Feeling ran high and the tension was ominous. Impersonalizing war and nationalistic folly, as Zemach did, was a master stroke. The banners were just brilliantly colored symbols, not any country's flag. Even the hordes of doughboys marching by in colossal shadows finally merged into gray motion pictures thrown on the great proscenium.... No one would fail to "pray for worlds to mend" after this spectacle. The dancers were as clever as a lot of Kreutzberg or Wigman dancers would have been. This was modern ballet with the German technique and an American bride-of-war idea dominating it. The effect was overpowering. It cast a spell over the Bowl. The ghosts of dead soldiers will haunt it for a long time.

Zemach's statement in *The Victory Ball* had originally castigated not only the destruction of war, but those who wanted war to continue because of the profits they could earn from the activities of war. In the version Zemach rehearsed on the Hollywood Bowl stage he had a scene in which he correlated the enrichment of the stockbrokers with the destruction of war. With each act of destruction there was a corresponding act of profit, exemplified on the stage by the addition of higher numbers to the riches of the stockbrokers. While the management of the Bowl was agreeable to Zemach's anti-war ballet, they were not pleased with the portrayal of the rich getting richer on the spoils of war. Zemach was told to eliminate this scene in his ballet and he had to comply. According to Zemach, "There was quite a hullabaloo about the stockbroker scene... a stormy session with Mrs. Irish."¹¹

In spite of the fact that he had to eliminate the section showing profiteering from destruction, the ballet was strong enough to get its message across. Viola Swisher's review in the *Hollywood Citizen News* of August 2 carried the headline, "Zemach's Tragic 'Victory Ball!' Ballet Thrills Vast Bowl Throng: Horror of War Told in Dance."

The ballet moved continuously from one scene to the next. According to Amielle Zemach,

his work always had a sense of connection, of one thing moving to the next. He never created independent vignettes. There was always a wholeness in his work, with one thing leading organically to the next.¹²

In *The Victory Ball* the main action began on the

battlefield and then moved to the ballroom, where the soldiers watched from the side. As the ballroom scene faded, with isolated couples repeating the strains of the dances, the battle took center stage again, while a group of mothers stage left grieved. During this section, the stock market scene was to have taken place stage right.

Amielle Zemach noted that her father's work always went "from darkness to light," with a focus on the plight of the "common man." Although Zemach was making a bitter anti-war statement, he also wanted to say there could be a transition from despair to hope, and that there was always the existence of light alongside the actions that constituted the dark side of humanity. Alma Cowdy, in her August 2 review of the ballet in the *Los Angeles Herald Express*, brought out this aspect of the dance.

The Bowl was thrown into darkness as the Alfred Noyes poem was begun by the speech chorus trained by Bertha Fisk. This eerie chant, with solo spoken by Irving Pichel, was beautifully done. Conductor Schelling's idea of the slow awakening of the city on the day of the armistice was effected by a small spot of blue green light enlarged gradually to bring the relief of the brilliantly costumed generals, diplomats, dowagers and debutantes who with mawkish gestures moved down upon the stage and swung into polonaise, foxtrot and exaggerated tango. The most effective of Zemach's drama in movement came in the middle part of the work when the scenario called for sheer terror before the oncoming hordes... A final section to a distorted waltz rhythm was dances hesitantly by a couple here and there and grew to proportions of a bacchanale before they were confronted by the return of the mocking dead and the march of the troops. Simultaneously with the rising and accusing figures of sorrow, the black cross of death disappeared and in its place rose the three white crosses of hope, back center, accompanied in the music by the introduction of the courage raising bagpipes.

The descriptions and pictures of *The Victory Ball* call to mind Kurt Jooss' *Green Table*. Both Zemach and Jooss were creating in a period when artists in dance, music, painting and literature were concerned with the plight of the individual in face of war, hunger, suffering and inequality. For Zemach as well as for others, to find an artistic vocabulary that would make a statement about man and his political, social and economic environment was a necessity.

The choreographer is faced with many problems in dealing with social content, as is any artist. It is easy for political and social art to be less art and more polemic. In dance, the social content must be abstrated in to movement that is universally meaningful without being lateral and pedantic.

The cymbals crash,
And the dancers walk,
With long silk stockings
And arms of chalk,
Butterfly skirts,
And white breasts bare,
And shadows of dead men
Watching them there.

Shadows of dead men
Stand by the wall,
Watching the fun
Of the Victory Ball.
They do not reproach,
Because they know,
If they're forgotten,
It's better so.

Fat wet bodies
Go waddling by
Girdled with satin,
Though God knows why;
Gripped by satyrs
In white and black,
With a fat white hand
On a fat wet back.

"What did you think
We should find?" said a shade
"When the last shot echoed
And peace was made?"

"Christ," laughed the fleshness
Jaws of his friend,
"I thought they'd be praying
For worlds to mend.

"Making earth better,
Or something silly
Like white-washing Hell
or Pecca-dam-dilly.
They've a sense of humor,
Those women of ours,
These exquisite lilies,
These fresh young flowers!"

"Pish," said a statesman
Standing near,
"I'm glad they can busy
Their thoughts elsewhere!
We mustn't reproach 'em,
They're young, you see."
"Ah," said the dead men,
"So were we!"

"Victory! Victory!
On with the dance!
Back to the jungle,
The new beast's prance!
God how the dead men
Grin by the wall,
Watching the fun
Of the Victory Ball.

While the dancers whirled about in a gayly colored ballroom scene silent shadows of war played an obligato across the Bowl shell. Fields fertile with dead men and marked by crosses, soldiers going over the top to infinity — these were silhouetted in the background while sub-debs and statesmen, smartly tailed officers and sleekly gowned women danced and flirted at the Victory Ball. Then came a war scene, leaving some of the dead and bereaved to make a chilling lacy pattern along the front of the stage when the lights flashed again upon the ballroom scene. Thus the Zemach ballet went its way to a crashing climax that left spectators thrilled and silent for a moment before breaking into rounds of applause.

Two rehearsal pictures of *The Victory Ball* taken at the Hollywood Bowl are helpfull in understanding the way Zemach used movement to develop his anti-war theme. One picture shows a group of six women. Each of the women is expressing an intense sense of anguish and despair, but each in her own way. The bodies are twisted at the torso and knees, and feet press deep into the ground. There is a great deal of tension in their bodies and faces. One standing woman has her arms in front of her, crossed at the wrists with the fists clenched. Her shoulders are pressed forward and raised and her chest has the feeling of being almost concave with despair. Another woman is standing but with knees more deeply bent. Her torso is twisted stage left and slightly rotated to the back. Her palms are facing each other and cradling her head, as if to protect it from injury. Her elbows are angular and she is in a deep plié, with weight unevenly distributed, leaning more into her right knee. All six bodies are angular, and the overall impression is of six women in pain.

Zemach was interested in using the body to express the deep inner anguish of the soul in this ballet. He was never interested in pretty movement, nor in virtuosity, and each dance required its own expressive vocabulary. He was interested in movement that had meaning, the torso, pelvis and arms taking the brunt of the expressive message. Amielle Zemach once asked her father about being trained

so that she could lift her legs in handsome and elegant arabesques and extensions. Zemach replied, "Why would you want to lift your leg. It is only pretty."¹⁰

Form and content came together in *The Victory Ball*. Zemach was not interested in interpreting the words of the Noyes poem literally. He used them as a jumping-off point and developed visual and sculptural sequences of movement that would abstract and probe the qualities of brutality, despair and disaster that come with war. The critics were unanimous in their praise of Zemach, Isabel Morse Jones, in the *Los Angeles Times* (August 2.) called the work "real

The *Hollywood Citizen News*, August 1, carried the headline: "Victory Ball Symphony Due at Bowl Written as Protest on Indifference to War Cost."

Ernest Schelling's symphonic work "A Victory Ball"... with Benjamin Zemach presenting his ballet to this great work, was composed as a "tonal protest to those who seemed so indifferent and forgetful of the sacrifice of the war, and who were celebrating with victory balls all over the world" the composer said today... It was composed as a "symphonic tableaux" by Mr. Schelling after his return from the World War as "a tribute to those who gave their all" so that "we might live in peace and happiness" he declared.

The cast of characters for *The Victory Ball* was listed on the program as follows: Generals, Diplomats, Profiteers, Dowagers, Debutantes, Soldiers, Mothers, Crosses, and Death. The ballet opened with Irving Pichel reading the poem by Albert Noyes. Blandings Sloan created a projection painted on glass that filled the arch of the Hollywood Bowl with crosses. Viola Swisher described the ballet in her August 2 review for the *Hollywood Citizen News*:

beautiful ritual, with choral chants of ancient Hebrew origin, and orchestral interludes conducted by Bakaleinkoff from manuscript. Jacob Weinstock directed the folk song. The scenes were of Bible times, the very sources of culture — humanly fundamental and powerful. It was great dance drama for the Bowl, and the young dancers felt privileged to work under Zemach in two numbers, "Farewell to Queen Sabbath" with its Chassidic rites from meditation to ecstasy, and "Ora" a vigorous Palestinian theme in which the old pioneers sing, "God will rebuild Palestine!" and the young ones shout, "The peasants will rebuild Palestine."⁹

The Hollywood Bowl had never until then presented ballets based on Jewish content or Jewish folk material, and the press did not ignore the opportunity to highlight this unusual offering. There were pictures and articles in several newspapers, and both the message and the form of the dance occasioned considerable comment. The *Hollywood Citizen News* on August 4 featured a large picture of the ballet with the heading "Zemach Ballet Distinctive... Unusual Bowl Offering... Hebrew Folk Dance Basis."

The picture shows the performers grouped not as a single unit, but arranged in a dramatic sculptural interplay of mass and shape. Except for a unison group of women stage right, every dancer is arranged in a different shape: sitting, lying, standing and leaning. Each individual dancer contributes a particular shape to the total vision of three major sculptural groupings. Six dancers closest to the back of the stage hold large columns — symbols of the tablets of the ten commandments. The three tablets on stage right and the three tablets on stage left are held so that they lean towards the center of the stage. This gives the feeling that the tablets meet in the center and form a triangle whose apex reaches towards God and the heavens. The three multi-shaped groupings of dancers also create a sense of focus towards the apex of a triangle.

The *Los Angeles Times* published a picture in its July 30 edition with the comment: "This production is based on Jewish folk dances, and in the words of the producer, is 'serious but not heavy.' " This picture shows a trio, in which once again the sense of sculptural shape and mass are emphasized. Each of the three dancers is in a different position. It creates a sense of a three-leveled unit, all leaning and yearning towards a central focus. There is a strong feeling of the weight of the bodies, as well as a fluidity created by the leaning torsos and the interconnected, molded use of shaped arms.

Benjamin's Zemach's comments on *Fragments of Israel* were quoted in the program notes for the performance.

The Jewish race has been crowded out of its natural

surroundings. The Jews are naturally a people of the soil, of the vineyards. They have been crowded together in large cities. Today their movements are nervous and unbalanced; sharp jerks in syncopated rhythms. Looking for a typical Jewish style not only in the past, but going back to the very source of our life and culture — to the Bible and Biblical times... we find there not only scenes which are humanly fundamental and powerful, but a style richer and older than those we know already. This style is, and always will be, ancient and modern at the same time. Just as the modern dance goes back to the primitive for its fundamentals — so does this movement, "back to the soil" started so strongly with the Jewish race all over the world, go back to the Bible.

Zemach's dancers represented common people — all of humanity. In particular, these people are Jews, with their own traditions and their own songs and movements. In universal terms, these Jews represent all of us who celebrate some relationship with a higher being to give meaning to our lives and whose week is composed not only of the need to work but also the need to seek spiritual reinforcement, solace and exaltation. The traditions of religion come not only from the rules and rituals of formal worship, but also from within the moods and traditions of all the people.

In the second sequence of *Fragments of Israel*, "Ora" (a Hebrew word for light), a strong statement was made about the dreams of the Jewish people for the rebirth of their heritage in Palestine. Zemach was not unaware of the conflict in the rebuilding of Palestine — the conflict between those who would wait for a Messiah and those who would take tractor and plow to reclaim the land in an active attempt to shape their own destinies. Without negating the necessity for spiritual guidance portrayed in the first sequence, the second proclaimed the need for a life of action to make dreams come true.

In 1935 Benjamin Zemach had his second major commission for the Hollywood Bowl, creating *The Victory Ball* (music Ernest Schelling). This ballet, presented August 1, marked a major development in his choreography, for it was a work that made a solid statement on a broad scale. It was an impressive, compelling, mature work with complex movements for soloist and group. The critics were unanimous in their praise, and because of this dance Max Reinhardt invited Zemach as choreographer for the New York premiere of *The Eternal Road*.

The Alfred Noyes poem, "The Victory Ball," was the inspiration for Zemach's ballet. It was printed in its entirety in the program as follows:

source. The choreography succeeded in creating a mood that moved the audience from a physical to a spiritual plane. Each person could identify with their own particular ritual at special times, in which emotions transform daily lives.

The choreography for *Farewell to Queen Sabbath* consisted of a soloist and a group functioning as a chorus. Zemach, as the soloist, faced the chorus who were meant to represent the congregation. Dressed in the traditional long black kaftans of the orthodox Jews, the group began a slow rhythmic motion from side to side. This swaying gradually increased in tempo and intensity and then began to slow down, until the stage was as quiet at the end as it was when the curtain opened. In this rhythmic rendering of joy and sorrow Zemach captured the growing anticipation and joy at the coming of the Sabbath: the promised release from the mundane activities of the week and the joining with higher forces of the Sabbath, followed by the sadness but inevitability and acceptance of Queen's Sabbath's departure. Selden felt this dance was characterized by "immediacy of abandon and strength of inner concentration."

On May 23, 1932 at the Pasadena Community Playhouse, Benjamin Zemach gave his first concert in the Los Angeles area. He was to stay in Los Angeles until invited in 1936 back to New York by the director Max Reinhardt, where he was to stage a Broadway play. These four years in Los Angeles were filled with activity and growth for Benjamin. He was able to develop a concert group and taught extensively. During this time he directed *The Golem* and other plays for the Pasadena Playhouse, created a short movie as well as the dances for *She* (1935) and *Days of Pompeii* (1935). Along with his own work, he was influential in the development of several young artists. Many dancers studied and performed with Zemach in Los Angeles, among them: Arnold Tamon, Robert Bell, Waldeen Falkenstein, Ella Serruier, Teru Izumida, Karoun Toutikian, Ruth Sharp, Lisa and Miriam Levitsky, Margaret Mayo, Charles Ewing, Thelma Babitz, Adela Cutler and Frieda Ginsburg Maddow.

Babitz, Cutler and Maddow went with Zemach to New York in 1936 and in 1937 became members of the Graham Company. Maddow, (in 1986), spoke of the lifelong impact Zemach had on her, as an artist and dancer:

Benjamin made you participate in the creative process, he made you feel you had something in you, that you had ideas. It was fascinating. He opened up a whole world of expression and possibilities to me. He gave meaning to dance. It was not just technique. Each class was based on a theme, and you learned to improvise and look into yourself. Performance was also a shared creative experience. Benjamin

made sure that dance for us was not superficial, but a deeper, inner process.⁸

Zemach's first Los Angeles program in May 1932 was long and varied, with fourteen pieces listed: *Jacob's Dream, The Worker on the Soil, Tocatta in D Minor, The Menorah, Three Palestinian Folk Songs, Beggar, The Cheder, The Study of the Talmud, Excentric, Destiny, Ruth, A Chapter from Psalms, Farewell to Queen Sabbath*. Fourteen dancers and Benjamin performed, accompanied by pianist Verna Arvey and singer Arcady Kaufman.

The next involvement for Zemach was the week long Olympic Dance Festival. Zemach began to attract notice, and soon he and his group were touring and performing in Los Angeles, Carmel, San Francisco and in Seattle.

Recognition by community leaders took the form of an invitation to create a ballet for the prestigious Hollywood Bowl. On August 5, 1933 Zemach's *Fragments of Israel* was presented at the bowl with forty-nine performers and a chorus of 23 men. The orchestra was conducted by Bakaleinkoff and costumes were designed by Willis Knighton. This commission signified major opportunity to use a live orchestra, a substantial vocal chorus and a large group of dancers.

Fragments of Israel was in two sections; section I was a re-shaping of *Farewell to Queen Sabbath*; Section II was a new work — *Ora*. In this ballet, Zemach was developing all his ideas on a larger scale. The two sections allowed him to make a broader statement about the need for recognition of the Jewish people — the rich heritage and the right and necessity to survive. The dance was intended to convey a universal plea for all people to maintain their identity and right against oppression. Zemach was continuing in the vein of ecstatic, symbolic dance, and was also making a social statement about the right for all to live and fight against oppression. By creating the second section, Zemach celebrated not only the contribution of the Jews to the religious and cultural heritage of Western civilization, but also the rebirth of the Jewish people as a nation. He created a dance about the right of the Jews to worship in their own way, and also the right to rebuild a nation in Palestine. He celebrated the beauty of worship and of work, and used authentic folk material for inspiration in creating a contemporary statement in expressive movement.

Isabel Morse Jones, the music critic, was impressed with the work. She noted that Zemach was "as worthy a representative of the Jewish race as Ernest Bloch and his music."

His "Fragments of Israel" at the Bowl, was a profound and

and beliefs also vanished. The Jewish communists began to take the position that Hebrew was a counter-revolutionary language, and they succeeded in cutting off financial help and other support for the Habima. The group left Russia, ostensibly to tour, but clearly seeking a way to establish itself in a more tolerant and hospitable environment.

In 1927 the Habima members came to New York, where they went through a period of internal dissension about a permanent place of residence and artistic philosophy. Half the group left for Israel, where they established what was to become the Israeli National Theatre. The other half stayed in the United States, including Nachum and Benjamin Zemach. Benjamin found in New York an active dance community, and it was there that he began to develop his choreographic interests.

One of the first performances Benjamin gave in New York was an evening shared with Jacob Ben-Ami and Michio Ito on September 25, 1928 at the Yiddish Folks Theatre. During this time Benjamin also became active in the group that worked and performed at the Neighborhood Playhouse. It was there that he performed with Martha Graham, Charles Weidman, Doris Humphrey, and Michio Ito and created several solo concert pieces. One of the dances Zemach still remembers is the one choreographed by Michio Ito to music by Claude Debussy, *Fête et Nuages*. As he wrote about it in 1983, he recalled, "I was a dark cloud who stole Martha Graham from Michio Ito." Other concert pieces created during this time included *The Beggars Dance*, *Roumanian Rhapsody* (music by Enesco), and *Tocatta and Fugue* (music by Bach).

New York was Benjamin's home base from 1928 to early 1932. During those years he conducted teaching and performing tours of Palestine, the West Coast and several eastern American cities. His performances in New York marked him as a figure to be watched and heralded. Elizabeth Selden, the critic, wrote of his impact in the *The Dancers Quest* (1935).

Benjamin Zemach goes even further back than does Doris Humphrey toward that ancient oneness in which the dance embraced all media of expression, serving as a repository for the epic memories of the race and as its confession of faith. He represents in America a unique type of ritual dancing, not only because it has the unmistakable ring of true adaption of some cult foreign to the dancer, but also because it represents a synthesis of all the "isms" that we have carefully been taught to separate into the desirable and the undesirable. Benjamin Zemach seems blissfully unaware of this distinction and emerges in the end with a composition fascinating for its exoticism, yet essentially right in every way. The transplanting from his native Moscow seems

not to have impaired his creative talent: Somehow America is a crucible in which all metals mingle and melt, undergo chemicalizations that leave the right ones none the worse for their purging as well for use in new combinations.⁶

Two works were created by Benjamin Zemach during the period 1928 through 1932 that became signature pieces, *Ruth* and *Farewell to Queen Sabbath*. Characterized by lyric flow, sequential movement, dramatic conflict and resolution, Zemach's choreography in these two pieces and later as well, was a personal synthesis of his work in Eurythmics, ballet and modern dance. He emphasized inner characterization, emotional gesture and dramatic rhythm all of which were part of his theatrical training in Russia.

The program note for *Ruth* had this quotation from the Bible: "And they went back from the land of the Moabites to Judea; and Naomi said to them, 'Do not come with me, my daughters, for God has embittered my life'; and Orpah kissed her and went away while Ruth remained bound to her." Although the dance was based on Judaic heritage, Zemach was concerned with making a universal statement. The dance was not a realistic telling of the story. It was an abstraction, with the emotional relationships and motivation the three women as the predominant characteristic. The dance had something to say about women that would speak to everyone.

Zemach abstracted the essential inner quality of the three relationships and the strength that carries women through their various roles and accompanying hardships. Selden remarked that in *Ruth*:

There are no poses; one is conscious only of beauty lifted into space and vanishing again as new movement emerges." It is what Paul Valery calls 'l'acte pur des metamorphoses' — the essence of the dance... The extraordinary inner and outer dynamics of this unaggressive composition depends in the last analysis on its remarkable tempo. The entire... process is conducted at a pace which lifts it out of the realm of ordinary experience into that of pure vision.⁷

Farewell to Queen Sabbath, also created during Zemach's early years in New York, was based on the Jewish ritual of welcoming the Sabbath as a queen. On Friday night she comes, bringing peace, harmony and rest, and after sunset on Saturday there is a ceremony (*havdalah*) in which Queen Sabbath is bid farewell. Zemach took this age old ritual and transformed it into an ecstatic experience wherein the individual and the group are in touch with each other and with the universal forces of change and recurrence. The dance was accompanied by a mixture of traditional chants and Chassidic songs. It was not necessary for the audience to comprehend the words or to know the specific religious

family who had died. When we finally got to Moscow there were many refugees everywhere and fighting went on all over. Bullets shattered our windows. Everyone became a proletarian, and the rich hid their diamonds.

The family settled in Moscow and Nachum Zemach soon was able to realize his dream of a Hebrew theatre with young Benjamin. Nachum Zemach rented a building and gathered a group of Jewish actors and actresses with whom he could work and share in the creative process. Over the door of the building, in blue letters on white, they placed a sign that read "Habima"—from the Hebrew word for stage. Benjamin was considered too young and inexperienced to be in any productions that were being planned, but he was party to much of the planning, the intellectual discussions, the vibrant hopes of the young group.

During the period of 1917 through about 1924 the Russians allowed the Jews to worship and did not close the synagogues. In the excitement and dream of the revolution, there was an atmosphere of freedom and brotherhood for everyone, and divergent beliefs within the Communist framework were given leeway. The young artists who were struggling to give expression to new forms in painting, theatre, dance, music, were seen as part of the total ferment in the creation of a new society.

As soon as he could, Nachum Zemach began to utilize the resources available to him in Moscow. He turned to Constantin Stanislavsky for help and Benjamin remarked about this in later years:

Stanislavsky was not afraid and did not think it would lower his prestige to work with the Habima. He was obsessed with continuity. He also felt that the people in the arts owed something to the Jewish people since they had contributed so much to culture in the past.⁴

Although Benjamin was not allowed to participate in any plays, he was present at rehearsals, discussions and any other activities. As he put it, he remembered "just hanging around" all the time. Stanislavsky himself could not take the time to work with the Habima group on a regular basis, but he sent his top pupil — Yevgeny Vakhtangov. The twelve men and women of the Habima started studying with Vakhtangov for a year without producing any plays. In 1918 they had a public showing of one-act plays, and gradually began to rehearse and produce evening long productions.

Soon Benjamin was allowed to participate and when Vakhtangov started working on Habima's production *The*

Dybbuk, Benjamin was a full fledged member of the group. He had close contact not only with Vakhtangov, but also with Stanislavsky, who came to give classes and lecture. During the rehearsals for *The Dybbuk* Vakhtangov became seriously ill with stomach cancer. He saw a general rehearsal of the production, but according to Zemach never saw a performance and died in 1922 just before the premiere. Vsevolod Meyerhold volunteered to help out and worked with the Habima after Vakhtangov died.

In 1983, looking back at his youth in the theatre, Zemach summarized the influence of Stanislavsky, Vakhtangov and Meyerhold:

From Stanislavsky I learned about concentration, imagination, physical activity, purposefulness, relaxation, rhythm and the music of speech, as well as the divisions of parts into larger and smaller sections, and the role of conflict and development. From Vakhtangov I learned inner continuity of gesture, composition, combination of content and form, as well as a sense of contemporaneity and the abstraction of flights of imagination. Meyerhold taught me to approach each work with freshness of mind and an attempt to look at the process at hand as opposed to past ventures.⁵

The influence of participating in *The Dybbuk* was pervasive throughout Benjamin Zemach's career. This was one of the most important productions created by Vakhtangov. It also was the hallmark of the Habima Theatre on tour and when it became established in Israel in 1927. The first major presentation of a play in the Hebrew language, it proved a guideline in the use of Judaic material to develop a statement that had universal implications. As innovative theatre, utilizing symbolic characterization and stage sets, it was a formative experience for the young Benjamin.

At the same time that he began working with Habima, Benjamin Zemach started his dance studies in Russia. He had three major teachers, all of whom were responsible for developing different facets of his imagination and dance vocabulary. Inna Tchernetzkaia, a pupil of Alexander Sacharov, was his first teacher. She had her own modern dance studio in Moscow and from her he learned "a dramatic approach to movement." Vera Mosolova, formerly a ballerina of the Bolshoi Theatre, was responsible for his solid background in ballet. Alexandrova, the director of the Dalcroze Eurythmics Institute, gave him "a firm appreciation of music and dance, and a sense of freedom and exploration in movement."

In 1925 the artistic freedom that had characterized the early years of the Russian revolution began to disappear. The tolerance of various religious and nationalist affiliations

BENJAMIN ZEMACH – FROM DARKNESS TO LIGHT

By Naima Prevots

Benjamin Zemach, born 1901, was immersed in the world of theatre as a child growing up in his native Russia. When Benjamin was four, his father died and Nachum, his older brother, was put in charge of him. Nachum Zemach was already interested in becoming an actor and director, and that early influence eventually led to Benjamin's own dedication to theatre and dance. Benjamin's older brother was an ardent Zionist, who believed Jewish survival involved settlement of Palestine and revival of Hebrew as a spoken language. In their hometown of Bialistok, Benjamin watched as Nachum brought his interests in theatre and Zionism together when he staged his first Hebrew play, a revolutionary feat in those times.

In 1980, Benjamin recalled his brother's realization that Bialistok represented artistic isolation. Nachum left his hometown in around 1916, with the promise that he would care for Benjamin, his mother and sister, when he found another place to live and work. Nachum's goal was to work in conjunction with others who were exploring new ideas in theatre. After spending some time in Warsaw, he came to Moscow in 1917.

Moscow was the logical choice for a young Russian artist/director intent on his own development and on encounter with new ways of thinking. Although the Russian theatre had been bound by old traditions, significant changes took place between 1900 and 1917. As Oscar Brockett noted in *Century of Innovation*, "No longer backward, it was now one of the most experimental and fruitful theatres in the world. Its enormous range probably exceed that of any nation at the time."¹

After a brief stay by himself in Moscow in the winter of 1917, Nachum Zemach returned to Bialistok and brought the whole family back to live with him. This was to be a crucial decision for the future careers of both Nachum and Benjamin who also quickly became immersed in theatre. Their training with Constantin Stanislavsky, Yevgeny Vakhtangov and Vsevolod Meyerhold from 1917 to 1924

established for them lifelong perspectives and technical foundations. For Benjamin it also meant the opportunity to explore fully his interest in dance with a variety of great teachers.

Benjamin and Nachum worked most closely with Vakhtangov, who labelled his approach to theatre "fantastic realism". He wanted the stage to reshape inner realities. One of his methods with actors was achieved through a creative adventure between director and actor. This was an approach that was characteristic of Benjamin's approach throughout his career, whether he was directing a play or creating a dance.

The experience the brothers had with Meyerhold was briefer, but also of long lasting effect. Oscar Brockett called Meyerhold "the most dedicated experimenter in the Russian theatre between 1900 and 1917..." His creative urge led him both to seek new means and to explore the limits of old ones."² After 1917 Meyerhold's experiments covered a wide range of ideas in the theatre, reaching into new methods of presentation and suggesting a variety of approaches into meaning, of staging techniques and training methods.

The year 1917 was the time of the Russian revolution and the Zemach family made the trip to the capital city at a time fraught with the dangers of the civil war. Benjamin Zemach was fifteen, and in later years still remembered the trip vividly. It colored his work as an artist, as it reinforced the negative aspects of war and the importance of peace. This was particularly true in his choreography for *The Victory Ball*, (1935), created in Los Angeles.

In 1980 Benjamin talked about that journey.

The journey from Bialistok to Moscow took two weeks. We changed from one freight train to another and there were thousands of other refugees. Some were cooking over a fire they made, and others were moaning over a member of the

repetition of those seen on the previous night. But there is one difference: now the children whose hair is to be shorn – leaving only the forelocks (*Peies*) – for the first time in their lives are the centre of interest and merriment. They ride high on the shoulders of their fathers in wide circles, while the show-off dances at the musicians' corner go on simultaneously.

To this whole repertory of Chassidic dance one has to add those dances which show the influence of recent times and the dance habits of modern contemporary Israel. Thus one may observe dances the Chassidim call "Hora" or "Debka", which bear the marks of oriental influences. In recent years there are also dances to tunes written by Israeli composers which the Chassidim have adopted.

In 1986 I again visited the festivities at Meiron and was surprised by the changes which had occurred since my previous visits. There was a complete change in the human landscape I had watched for nearly two decades. Together with those who shaped the events the old *Kleizmer* Reb Avramel Segal, disappeared. The old generation was replaced by a younger one, which is looking after the traditions described in my paper, but one may observe certain differences, if not in the form of the dances, then in their substance.

The new generation of dancers has by utilising the improvisatory character of all Chassidic dance, increased the frenzy and acrobatics and even introduced new dance forms. Prominent among these new dances are the group dances, such as the one danced to the tune of the Biblical verse, "Behold how good and how pleasant it is for brethren to dwell together in unity" (Psalms 133:1), a dance expressing simply the content of the text.

It is done as follows: the group of dancers sits on the ground, with feet stretched towards the centre of the circle; during the dance the participants exchange greetings by hand-shaking or other gestures of greeting. This is accompanied by the shaking and lifting of the feet. Then they get up and a regular circle dance commences, a procedure which is repeated several times.

I observed another variation, in which one of the dancers gets up and dances round the circle of his sitting comrades an improvised solo. Sometimes the solo dancer sits down again, and the one next to whom he sat down gets up and takes over in a round of his own. This is repeated several times, until all get up and a circle dance commences. Of course these innovations are caused by contemporary influences and one shall have to follow this interaction

between tradition and improvised change as it develops.

One never tires of watching the dances at Meiron, as they offer perennially new features, due to the improvisatory nature of all Chassidic dance, adding endless variations to the traditional ones. ■

REFERENCES

- (1) Zvi Friedhaber, *Chassidic Dances at the Festivities of Rabbi Shim'on Bar Yochai in Meiron*, in Fred Berk (ed.) "The Chassidic Dance"; New York 1975, pp. 25–28.
- (2) About R. Chaim Attik, the *Stocktanz* dancer and other famous dancers at Meiron – see Ch. Pekarzs, *Zava'ato shel R. Yanah*, "Hazofe" Tel Aviv, 13.5.1971. Zvi Friedhaber, *Hamachol be'am Israel*, pp.124–128.
- (3) Ibid. (1), p.28.
- (4) Ibid. pp. 28–29; Zvi Friedhaber, *Dramatization in Chassidic Dances*, "Israel Dance", 1983, p.6.
- (5) About the *Sholem und Berogetzanz* see *Hamachol Hayehudi*, Vol. 3, Haifa 1972, pp. 31–37.



variants.⁽¹⁾ These dances are all accompanied by the singing of the dancers themselves, a mixture of the special songs of the Bar Yochai festivities with those of other occasions.

At a certain point the musicians, the *Kleizmerim*, enter the activities. They take their traditional place in the *Kleizmerim*-corner and as they begin playing, the "show-off dances" commence. These dances are request dances, the spectators requesting specific dances from the musicians. As the tune of a certain dance is heard those dancers excelling in that specific dance enter the circle and the spectators clear a space for them. The audience is familiar with the dances as well as with the dancers who specialise in each dance.

An old man with a long beard, dressed in a grey coat enters the circle. He holds a walking stick in his hand. This oldster is a specialist in one form of the "Walking Stick Dance" (*Stocktanz*)⁽²⁾ Immediately many *yeshiva-bochers* (students) close in on him clearing only the ground necessary for the old man to swing his stick in. The old man commands the musicians to play a *Doina* tune for him, a tune of Gypsy-Rumanian origin, to which the Stick Dance is done.

Instantly the requested tune is heard, played in the tremulous Chassidic manner. The old man bends over, describing a circle on the ground with his stick, just wide enough to swing it without hitting the spectators. And the dance commences: he kneels, his body reclining forward, and swings the stick in a circling motion in front of him and in figures of eight to his sides and above his head. His movement becomes quicker and quicker, accelerating for a while, shaking his whole body. Slowly he gets up, without stopping the swinging of the stick until he stands up and the dance is over.

There exist other variations of the *Stocktanz* such as the one in which the dancer balances the stick on his forehead, adding an acrobatic feat to his movement. Without holding the stick, he may attempt to descend until he lies prone on the floor and rise again without letting the stick tumble from his head. There are several other variations of this dance.⁽³⁾

The "Bottle Dance" (*Flesheltanz*) is danced in similar fashion. A bottle of brandy is placed on the forehead of one or two dancers, who endeavour to balance it throughout their gyrations. There exist several variations of the Bottle Dance, one of them consisting of balancing a whole pyramid of bottles placed on a special tray instead of one bottle only.⁽⁴⁾

One of the most beautiful dances to be seen at this occasion

is the "Resurrection Dance" (*Techias-hamesimtan*) This dance is executed by two dancers and contains a whole story told choreographically, in three scenes or parts:

First Scene: Two men dance together refreshing themselves while doing so by taking swigs from the brandy bottle. The bottle is passed from one to the other, accompanied by gestures of friendship and amity. Until suddenly one of the dancers refuses to pass the bottle to his partner. A quarrel ensues, while the slighted one of the pair tries to regain the bottle from his partner's grip, but the other does not let go and keeps the bottle out of his adversary's reach, teasing him by passing the bottle close before his face. At last the slighted one strikes the other and the attacked one falls down, "dead".

Second scene: To his growing consternation the aggressor realises what he has done. He tries to resuscitate his "dead" friend. He bends over his prostrate body as if administering artificial respiration. He shakes his limbs and tempts him by holding the bottle under his nose, entreating him to take it. All this is done while the dance goes on uninterrupted, the movement expressing anxiety, remorse and despair. At last the "dead one" shows signs of being alive. A tremor passes through his body and slowly he gets up.

Third scene: The Happy End. The aggressor offers the bottle to his resurrected pal and there is no end to the joyous dance which concludes the event.

Each part of this dance is accompanied by a different tune. The first one is danced to a *Doina* tune, which is also the one played for the *Beroigestanz* "The Anger Dance"⁽⁵⁾ The second part is also accompanied by a *Doina* tune, but of a plaintive, sad character. For the final section another *Doina*, full of exuberance is being played.

The stage is open to anyone wishing to dance. From time to time a Chassid will jump into the arena and display his prowess. All the dances of this sort are improvised and the dancers performing them are mostly yeshiva student of tender age.

A short but impressive dance takes place at dawn next morning, on the roof of the tomb-building, after the *Tefillat Havatikim* ("Veteran's Prayer"), when the dancers still don their *talith* and *tefillin*. They dance in small circles, the dances being the same ones as those danced on the previous evening, during the fire-lighting ceremony.

After a short break, the Chassidim again congregate in the courtyard for the *Chalaka*. The dances are a nearly exact

CHASSIDIC DANCE AT THE RABBI SHIM'ON BAR YOCHAI FESTIVITIES AT MEIRON

by Zvi Friedhaber

Though it may seem strange, the tradition of Chassidic dance at Meiron on Lag Be'Omer, when the festivities commemorating Rabbi Shim'on bar Yochai take place at Meiron in northern Israel, where his tomb is located, are of quite recent origin. It is, in fact, not more than a hundred years old. Before that time the dominant groups congregating at Meiron in honour of Bar Yochai were those of Jews called "The Arabised ones", *מסתערבים*, the indigenous inhabitants of Eretz Israel and those from the neighbouring lands, of Sephardic extraction, whose everyday language was Arabic. I would like to point out right from the beginning, that the influence of Oriental Jews on Chassidic dance and song on this occasion was not inconsiderable, but did not change the dances themselves. It manifested itself by adding another facet to them, as we shall see presently

For the researcher dealing with Chassidic dance traditions the meeting at Meiron is of great importance, as it offers the observer a unique opportunity to get close to the dancers and record or film the proceedings, which is impossible at other times, when the dancing takes place in closed Chassidic communities. At Meiron all are welcome and the gathering also offers an opportunity to watch a whole range of Chassidic dances, executed by the most adroit dancers, each dance being danced in many variations, which one may compare. Likewise the strict separation of the sexes – apart from the occasion of the lighting ceremony – does not apply at Meiron, enabling the women to observe freely the dances of the men, which is impossible on other occasions in Chassidic circles.

Before describing the dances themselves, let us consider the structure of the event, as many of the dances are connected to certain phases of the ceremony. The festivities may be divided into two main events: The first being the lighting of the fire on top of the special pillar placed on the roof of the tomb at night; the second, on the following morning, when the festivity itself takes place in the courtyard of the tomb,

in which the *Chalaka* (חלקה), the first cutting of the hair of babies, is the central event.

There is a further sub-division evident, each part being connected to certain separate dances, which are:

- (1) The lighting of the fire.
- (2) The festivities in the courtyard at night after the lighting.
- (3) The festivities next morning.
- (4) The ceremony of the *Chalaka*.

The dancing around the pillar on top of which the fire burns is comprised mostly of songs taken over by the Chassidim from the Sephardic, indigenous tradition. These are mainly circle dances and they are directed by the "dance-and-song master", who usually dances in the circle of dancers, but occasionally makes a sortie into the space between the dancers and the pillar holding the fire, prodding the dancers to exert themselves by intoning the special songs of the Bar Yochai festivities, which are all antiphonal in their structure.

Sometimes one of the Chassidim would spontaneously jump into the breach, take on the role of the "master of ceremonies" and encourage the dancers by his own dancing and singing, the multitude answering his song in response. It is impossible to describe the ecstasy the Chassidim reach at this point, as they go on dancing hour after hour in a frenzy of exultation.

Let us now proceed to the dancing taking place in the courtyard after the lighting ceremony. It starts by each group of Chassidim forming its own circle, thus offering an opportunity to compare the variations of the circle dances danced simultaneously. There are different steps to be observed, the form of holding to each other isn't always the same and the progression of the circle itself had several

- 1985/86 "The Wedding Dances at Kibbutz Ramat Yohannan: The Original Experiments of Leah Bergstein." *Dance Research Journal* 17/2 & 18/11: 81-86.
- Kadman, Gurit
1976 "Yemenite Dance." In *The Jews of Yemen*. Grace Grossman, ed. Chicago: Spertus College of Judaica Press. pp. 6-8.
- Manor, Giora
1985/86 "Extending the Traditional Wedding Dance: Inbal's Yemenite Wedding and the Beggars' Dance in Habimah's *The Dybbuk*." *Dance Research Journal* 17/2 & 18/1: 71-76.
- Patsky, Eugene
1958 "Informal Report on Inbal in New York." *Dance Magazine* 32 (3): 18-23, 65.
- Ratzhabi, Yehuda
1972 "Yemen - Settlement in Erez Israel." In *Encyclopedia Judaica*. Jerusalem: Keter Publishing. Volume 16: 752-756.
- Shabazi, S.
1966 *Diwan*. Jerusalem.
- Staub, Shalom
1976 "A Man Has Brains Until He Gets Up to Dance." *Israel Dance* '75: 11-14.
- 1985/86 "Repertoire, Values, and Social Meaning in the Wedding Dances of a Yemenite Jewish Village in Israel." *Dance Research Journal* 17/2 & 18/1: 59-64.

א ר ט י ס

הסנרה וארועים בע"מ

רח' בן-יהודה 17, ת"א 63802, טל' 664419, 650605 (03), טלקס 371428

ARTIS LTD.

17, BEN-YEHUDA ST., TEL-AVIV 63802, TELEX 371428, TEL.: (03)650605, 664419

identity in Yemen. Where you lived translated to how you danced, but no matter what the particular step, dancing was a *mitzva*, a commanded responsibility to gladden the hearts of bride and groom. In Yemen, dancing was also one of the few public activities in which the individual was permitted and encouraged towards individual expression and personal creativity in a tight community which was generally oriented to uniformity and group expression.

The Yemenite Jewish dance was in fact a very "Jewish" dance, but not in the ways envisioned in the popular conceptions as an ancient, authentic dance, perhaps reminiscent of Biblical forms. My research among Yemeni Muslims suggests that many of the traditional dance patterns of Yemenite Jews were shared with their gentile neighbors, so the "Jewishness" of the dance was not in the dance itself. Considered in relation to the similar dances of their Muslim neighbors, the Jewishness of the dance was not to be found in the movements, but in the context of their performances: indoors as opposed to outdoors, quiet and sedate as opposed to loud and boisterous, within the communal framework of weddings and circumcision gatherings as opposed to a framework of tribal identity, accompanied by songs of religious longing for redemption as opposed to songs of tribal rivalries and victories.

Ironically, the associations to Jewishness of the dance in Yemen have evolved to expressions of Yemenite-ness in Israel. The Yemenite Jewish dance in Israel is no longer framed in village or regional terms. Regardless of the familial villages and regions of origin, any young Israeli of Yemenite descent shares a common repertoire. Today's standardized repertoire, "dancing Yemenite" as the young people say, offers an easy expression of ethnic unity. Drawing on traditional movement patterns, a modern Israeli Yemenite dance has emerged. Yemenite dance traditions continue. Old patterns and values are maintained by some; others adopt new forms and styles which grow out of the traditional structures. For the general public, Yemenite meanings and values remain hidden; only the created popular meanings are available. The Yemenite community itself, transformed from a Jewish minority in Yemen to a Yemenite minority in Israel, has sought ways to shape its cultural identity in a new context by selectivity reinforcing certain popular images for outsiders while reserving other elements of cultural identity for insiders only. ■

NOTES

1. The link between Yemenite and Hasidic dances was postulated as early as 1909 by the musicologist, A.Z. Idelsohn, who wrote, "In their [the Yemenite Jews']

ecstasy, their singing and dancing reminds one of the Hasidim, but since much of Hasidic dance and song is based on Russian tunes and steps, nobody knows how all this came to the Yemenite Jews" (cited in Manor 1985/1986:71). Sara Levi-Tanai expressed a similar view, extending the proposed similarities to the verticality of the gestures "which reflected the limited space both groups had — cramped in their ghetto life with only up as a direction to look" (Ingber 1974:27–28). This topic deserves its own article, but briefly stated, I would argue that any such link between Hasidic and Yemenite dance rests on projections and false assumptions. The Hasidim were radical in their times precisely because they elevated simple acts, such as dance and wordless melodies, to a higher plane, encouraging these as appropriate vehicles for spiritual expression. "Dance," if only in the form of shuffling steps in lines and circles, was even incorporated into the synagogue context by Hasidim, where some, like the Bratzlavers, conclude their Sabbath evening services with singing and dancing around the *bimah*. As indicated in the body of this paper and in my earlier work (Staub 1976), Yemenite Jewish dance is linked to religious expression only through the context of its performance and not in its movements *per se*. Furthermore, dancing was an activity looked upon with, at best, ambivalence.

2. Among them were Margalit Oved and Moshiko, two well-known dancers now in the United States who independently continue to choreograph, teach, and perform theatrical dance and folk dance respectively in the Yemenite idiom.
3. This research took place during 1975 – 1976.
4. This aspect of social and symbolic meaning is explored in greater detail in my 1985/86 publication.

References Cited

- Bahat, Avner
1972 "Brachah Zefira." In *Encyclopaedia Judaica*. Jerusalem; Keter Publishing. Vol. 16: 968
- Even-Zohar, Itamar
1981 "The Emergence of a Native Hebrew Culture in Palestine: 1882–1948." *Zionism* 2 (2).
- Ingber, Judith Brin
1974 *Shorashim: The Roots of Israeli Folk Dance*. Dance Perspectives 59.
- 1976 "The Russian Ballerina and the Yemenites." *Israel Dance* 75.

The song, its text, and its interpretation occupied the attention of the men at these gatherings in Yemen, though this cannot be said for current practise in Israel. Mirroring the shift in value and emphasis from *adinut* to *hishtolelut*, the dance has emerged in Israel as more prominent than the song. Even in the most traditional events, like the private Saturday evening pre- and post-wedding parties held at home more than one set of dancers may rise at once and their exuberance dominates the attention of the guests. In other events, like the *henna* evening prior to the wedding, a Yemenite band may accompany hundreds of villagers, men and women dancing together in small and large circles and in couples. And on the evening of the wedding itself, with a catered affair in a rented hall, the band may play only a few selections of Yemenite music, mixed in with popular Israeli songs, Rock an' Roll and more.

The shifting of emphasis to the dance itself over its traditional place within a multi-faceted communal celebration is clearly seen in the emergence of the *lehaka*. In preparation for a performance, the village men change from their everyday shirts and trousers to a standardized costume of ankle-length, striped caftans. They remove their shoes for dancing, which few do in the village context, and they wear hats and turbans with false sidecurls sewn on. They undergo a symbolic transformation from their everyday identities as contemporary Israeli Yeminites to the stereotypical identity of exotic and religious Jews from Yemen.

The Midrakh Oz dance troupe gives its performance without any attempt to create or re-create an event or scene. They do not, for example, present a Yemenite wedding with its processions and appropriate props. They just dance. And unlike their dancing in the village, where the last dance lasts up to 10 minutes and varies in its steps and formations according to the repertoire and skill of the individuals, the performance dance is formalized, generally 2½ minutes long, following a set progression of steps, movements and formations. The dancers have adapted their spacing for frontal viewing, and have incorporated entrance and concluding sequences.

As the months of my fieldwork in Midrakh Oz passed, I began to recognize these differences between dancing in the *lehaka* for outsiders and dancing in the village among family and co-villagers. Had I not already suspected Sa'adya's story about the dance's meaning, the spontaneity and variability of the in-group dancing certainly demonstrated that traditionally there is no set sequence of movements and therefore no possibility of any literal storyline. In fact, as I spoke to more and more villagers, I pieced together an interesting picture of the development of the performance

dance sequence. When the villagers first came to Israel, they knew just one step pattern with variations. Sa'adya and others were talented dancers, and in the transit camps where Yemenites from many villages and regions were mixed together, these young men learned and adapted step patterns drawn from other villages and regions. Sa'adya's special talent in forming the performing dance troupe was his ability to string these varied steps sequentially. Sa'adya has been the main influence on the village dance troupe, but around 1960, the Midrakh Oz dance troupe was advised by an outsider, an Israeli folk dance leader named Musa Ashkenazi. Musa helped stage the opening and closing sequences of the performance dance, elements later adapted and kept by Sa'adya.

I learned all of these details by speaking to the villagers, and I confirmed the details with Sa'adya. There was no need to confront him with questions about the truthfulness of his story, since by then I was asking the kinds of questions about the dancing and his experiences which only a cultural insider could formulate. Truthfulness isn't even really at issue here; appropriateness is. 'Descriptions about the religious meaning of the Yemenite dance, whether told by Sa'adya Gur-Esh, by the professional performers at the Reform synagogue in Los Angeles, or by choreographers motivated by artistic vision are not told, and are not likely to be accepted within Yemenite communities like Midrakh Oz. These are images of the Yemenite dance first envisioned by cultural outsiders to evoke a living version of Biblical traditions. To validate their experience and to create new expressions consistent with their return to the Land, the dominant European-born secular Israelis were drawn to the suitably exotic Yemenites, to whom they accorded a status of cultural authenticity. Many Yemenites saw in this special status a strategy for their own social legitimacy and cultural pride, and they encouraged and fostered the reputation. Conditioned by researchers who were seeking for a meaning in his dance, Sa'adya developed his story. As he said to me after many months of research and residence in his village, "Here in Israel when I would dance, they used to ask me, 'What is the meaning of this movement?', but I didn't know what to say." His story may not reflect the ethnographic reality of life in Yemen, but it is wholly appropriate to the Israeli cultural identity.

What then is the "meaning" of the Yemenite dance? Literally, the movements mean nothing, not religious longing, not stories of emigration from Yemen nor Exodus from Egypt. But socially and symbolically, the dance is rich in meaning on many levels.⁴⁾ The many variations in the movements of older men and women, for instance, demonstrate that dance was an expression of regional and village

Exodus from Egypt. Then there is the middle section of the dance which is in the time of the desert, and when we reach the part after the crossing of the sea, it is a very fast rhythm and very happy. This is the story of our dance.

I was starting to get confused. Two men in the village, each respected for his knowledge of traditional dance, had offered different stories attributing religious significance to the actual movement sequences of their performance dance. I needed to get some further perspective, so I approached Sa'adya's uncle, the 73 year old son of the man to whom Sa'adya had attributed the story. The elder's reaction was quite direct. "I don't know where Sa'adya heard that story about captives," he said. "I've never heard it before, and my father certainly did not tell him that. The dance does not tell a story; it follows the rhythms of the drum and the words."

As I talked to more and more elders of the village, the consensus was clear. The movements of the men's dance have no inherent meaning, and they don't tell a story. The songs were filled with religious and mystical allusions, but the dance itself did no express religious longing. Traditionally, the words were the central focus of attention, not the movements. Only two men, three men at most, would get up to dance at a single time, dancing in a calm and refined manner, following the singer's rhythmic and tempo changes by avoiding any boisterousness that would disrupt the group's ability to follow the words.

Unlike the singer, the dancers were not accorded particular respect, since the dance itself had no value in a culture rooted on holy words and their interpretation. Dancing was an integral part of weddings and other communal celebrations, and indeed, those events required dancing. But the ambivalent attitudes towards dance are best summed up in the Yemeni proverb, "He who gets up to dance, goes down" or in the modern Hebrew version, "A man has brains until he gets up to dance."

It was the singer who commanded respect and attention, with his ability to bring to life the poetry of the *diwan*, largely composed by the 17th century Yemenite Jewish poet and saint Shalem Shabazi. Forming the lyrics for the dance songs, these poems may have lacked the divine authority of the Bible, but they were treated with utmost respect and considered as holy texts. Here is a sampling of several verses from *Im Nin'alu*, one of the most well-known of these poems:

If the gates of the generous ones are locked, the Heavenly gates are not locked
The Living God elevated above the cherubin, all of them

rising up in His spirit.

They come very close to His throne, they know his name and praise Him.

Animals that are advancing and retreating, they were completed from the first day of creation.

Galgal and *Ofan* [wheels] making noise,

Worshiping His name and praising Him,

Enrobed in the ray of His majesty.

Six pairs of wings surrounding, flying while they turn.

They answer each other loudly with sweet melodies, they are raised up together in signs.

[...] My soul yearns for the celebrations, the weddings and the gatherings.

In my memory is the Temple, and the desolate walls of Zion.

The light of my mind and my thoughts is extinguished, and my soul is assaulted by depression.

Arise, my beloved, approach the heavens to revive the spirit of fools.

Beautiful synagogues and houses of study,

They are my dwelling place.

Happy are they who are found in them.

The Ultimate, I will serve my Creator with a heart believing and desirous, He will fulfill His enduring promise.

He chose us and gave us understanding and Torah so that man should not remain foolish.

Whoever is caught by evils and difficulties, he will be a guest among the wise.

Seven verses in all, taking at least ten minutes in continuous performance. The elders of the village proudly recall the days in Yemen when upon the song's completion, they would discuss the hidden meanings and mystical references of the text. The *diwan* actually contains commentaries to the poetry to explain difficult verses. The first stanza of *Im Nin'alu* is one such difficult passage, with its references to the cherubim of the Tabernacle in the Wilderness and Ezekial's vision of winged animals flying to and fro. What has this to do with weddings, the appropriate context for the song's performance? The commentary of Yihye Korah provides an answer. "This song and its praise are founded in the [*mitzva* of] rejoicing with the groom and bride, therefore the song exalts the cherubim in their greatness and worthiness" (Shabazi 1966:201). The cherubim are thus an allegorical representation of the groom and bride, who are in turn an allegorical representation of the relationship between God and Israel. The cherubim were the vehicle for the Divine presence, and thus came to represent the Divine presence itself. The union of man and woman is also a vehicle for the Divine presence. If you take the Hebrew words for man and woman, *ish* [איש] and *isha* [אישה], and cancel out the two letters which duplicate each other [ש-א], the two letters which remain form the word Yah [יה], one of God's names. Thus there is an extended symmetry between the song's reference to cherubim and the song's suitability for the wedding celebration.

purpose of the dance. Being on the ground for the Yemenite means being on your own soil. Since they were not at home in Arabia, they tried in their dances to be light on their feet until they'll be in their homeland, Israel.

Here we find expression of two other widespread popular images of the Yemenite dance: first, that the movements themselves express religious aspirations, and second, that the light, bouncy style can be attributed to the Yemenites' diaspora existence. If taken seriously, this latter statement implies that if they danced in a light and bouncy manner because they didn't want to touch the foreign soil of Yemen, then upon arrival in Israel Yemenites should have started to dance more heavily, perhaps even stamping on the ground like the Arabic *debka*. Of course, this scenario is pure fantasy, and the ethnographic evidence suggests quite a different pattern. First, one must appreciate that Jewish dance in Yemen was characterized by significant regional differences in repertoire and style as one may see in documentary movies about the subject.

Dancers from some villages and regions had leaping movements in their local repertoire, but many others did not. And while a viewer may be struck by a certain lightness of some of the dancers, this quality is better characterized as a grace in movement rather than a motivated attempt to "stay in the air [rather] than on the ground." Secondly, research among Yemenite Jewish villagers from central Yemen now in Israel suggests that the men's dance in Yemen was sedate and poised, since they highly valued the quality of *adinut*, which roughly translates to modesty, refinement, elegance, and propriety.

In contrast, the male villagers who grew up in Israel are more likely to talk about their dancing in terms of *hishtolelut*, which means "boisterousness, fooling around", and in fact their dancing is bouncier and more animated than the style of their elders. This may also be seen in documentary movies. The dancers from Midrakh Oz dance "lightly" in the early film; they are leaping in the later film. As the Jewish dance from central Yemen has evolved in Israel, it has grown bouncier, more exuberant, emphasizing *hishtolelut* over *adinut*, with larger movements and more exaggerated leg gestures accompanying the difficult syncopated leaps which are the dance's conclusion.

The other point suggested by the performers in the Los Angeles synagogue was that the movements themselves express religious aspirations. I would like to explore this point by looking at another performance context before turning to the traditional dance in the context of village celebrations. As discussed in Ayalah Goren's overview of ethnic dance in Israel in the current *Jewish Folklore and*

Ethnology Newsletter, a new format and context for ethnic dance in the *lehaka*, a performing ensemble often organized within a single ethnic village.

Midrakh Oz, the village where I conducted ethnographic research,³⁾ had such a group which performed men's and women's dances at general dance festivals, at Yemenite events, and as entertainment for local kibbutz events and weddings. About a month after I arrived at Midrakh Oz, I had my first opportunity to see a live performance of the *lehaka*. During the performance, I took many photographs and jotted notes on the dance. Later, while sitting with group's leader, Sa'adya Gur-esh, in his home back in the village, I asked him to review the order of the steps in the performance. My intention was merely to clarify one obscure section of my hastily scrawled notation, but his response sent me in another direction entirely. "What? do you think that we dance in just any order?" He looked at me as if unbelieving my ignorance. He continued:

There is a reason for the order of our steps: our dance tells the story of the emigration from Yemen. At the beginning, we hold our arms up to show that we are like captives in a land not our own. In the next section, we dance in place as if shackles prevented us from leaving Yemen. Then we are very happy that there is a possibility of leaving our exile and returning to Israel. Each dancer wants to jump higher than the other, to show that he is ready to go. After this, we have a conference: each one is asking the others and telling his opinion on what to do. We are all ready to leave, everything is prepared, and we're just waiting for the right moment. At the end, we are still waiting, waiting for the Messiah to come to take us up to our homeland in joy. By now we have no strength of our own left, and we are squatting down on the floor. Just as it is difficult to walk like that, we dance that way to show how slowly and hard the road to arrive to Israel is.

At this early point in my residence and research in the village, I was absolutely taken with Sa'adya's story. Inquiring further about its source, I learned that he had learned it from his grandfather, who lived to the age of 115 and who, in Sa'adya's words, "traveled a lot in Yemen and knew many things that today no one knows anymore."

I figured that if Sa'adya knew the significance of the movements, then other dancers would too. So, I approached Mahfoud Kuresh, the man considered the best singer and dancer in the village, and I asked him if the movements of the dance have any particular meaning. "Yes," he said, and he explained:

In our dance, there is a religious meaning. We start with the *da'aseh*, like the movement of camels. This is to signify the

Jewish culture. As Yehuda Ratzhabi, a leading Yemenite Jewish scholar wrote,

The culture of the Yemenite community was more outstanding for its Jewish originality than that of any other Jewish community. As a result of their confinement and isolation in the Arabian Peninsula and exclusion from non-Jewish culture they had preserved the Jewish way of life of ancient times. This applied to their speech and pronunciation, dress, art, melodies, and dances. It is no wonder that in the State of Israel many sought the elements of an original culture in the areas of song, dance and art from among this group. (Ratzhabi 1972:755)

Interestingly, Ratzhabi's statement specifically identifies *dance* as one of the ancient cultural forms, but at the time he wrote this in 1972, no one had actually undertaken scholarly research on the antiquity of the dance forms comparable to research in other areas. Ratzhabi's inclusion of dance therefore rested on an assumption based on prevalent popular views, which had their roots in the aspirations of Israeli folk dance choreographers and other. Gurit Kadman, expressing a widely held and popular view, places Yemenite dance as one of two authentically "Jewish" dance traditions:

There exist two specific Jewish dance-creations, both outstanding in richness and originality: Hasidic and Yemenite. They developed in totally different surroundings, thousands of miles apart, and are very different. And yet, surprisingly, there are some striking similarities in movement and character, as seen in the ecstasy and the religious longing and devotion directed heavenwards, accompanied by an excited lifting of arms and snapping of fingers. *Are we indeed faced with the remnants of ancient traditions which originated in biblical Israel? Are these dances, in fact, directly descended from the most ancient prayer movements?* (Kadman, 1976:6, emphasis added)¹

Nowhere is this identification of Yemenite traditions with Biblical forms more vividly expressed than in the work of Sara Levi-Tanai and the Inbal Dance Theater. Like Rivka Sturman and others, Sara Levi-Tanai first adapted Yemenite steps into Israeli folk dances, but beyond this, she departed from the prevailing model of discarding Old Country cultural forms in the effort to create a uniquely Israeli culture. As early as 1949, Levi-Tanai established a structure for presenting staged choreographies of Yemenite dance by Yemenite dancers. Though born to Yemenite parents in Palestine, Sara Levi-Tanai was raised among European derived Jews in an orphanage. As an adult, while teaching in Tel Aviv, she rediscovered her own cultural heritage and found her true artistic medium. Her students were the dancers who later were the founding members of Inbal.²

As she later recounted, Sara Levi-Tanai learned the dances and songs from these "students," and got her first exposure to Yemenite customs and folkways among their families. She relates,

Many times I would watch how the women just talked and sat --- I would watch how their hands and heads moved. I learned from life, and I began to see in the studio that we could develop a rich vocabulary from all of this. (Ingber 1974:27)

Through Inbal Dance Theater, Levi-Tanai sought to create a dance expression drawn from Yemenite culture and images of the Bible. In her artistic vision, the two were not always distinct. Levi-Tanai's creativity was acclaimed by many, and Inbal's reputation grew internationally, but ironically Sara Levi-Tanai's creative interpretations and artistic representation of Yemenite traditions contributed to some of the popular myths of Yemenite dance prevalent today among an enthusiastic public without any direct contacts to the source materials. For instance, Inbal's close identification of the Yemenite material to the Biblical reinforced the already prevalent view that there was a direct link between the two. One of Inbal's early dancers was quoted in 1958 interview as saying, "Israel is a Biblical land, so that its dance company should be Yemenite. The Yemenites are a Biblical people. We even dressed Biblically in Yemen". (Palatsky, 1958:23). Or to give a more specific movement example, the stylization of hand and foot gestures which were a natural part of adapting traditional movement and dance patterns to the stage now are commonly assumed to have their origins in the folk dance sources. Inbal's performance piece representing the daily life of Yemenite women in gesture and mine is perhaps the source of a widespread, though mistaken impression that Yemenite Jewish women have a formal hand gesture dance language akin to the classical Indian dances, like Bharata Natyam.

Further examples of the popular presentation of Yemenite dance are readily available, and each adds a particular rationale for how things used to be. In the spring of 1975, a group of Yemenite Jewish singers and dancers "performed" a Yemenite Sabbath evening service in place of regular Sabbath evening services at a Reform synagogue in Los Angeles. At the point where the congregants customarily expected a sermon, this evening the Yemenite danced. One of the men offered the following introduction to the sermon in dance:

The Yemenite dance is an expression of yearning and longing for Israel. It is a prayer in the form of movement. By looking at the dancer's feet, you'll be able to see that they would rather stay in the air than on the ground. In truth, this is the

based harvest pageants and festivals (Inger 1985/86). The local Arab population recalled other Biblical images. The Arab men's *Debka* line dances accompanied by shepherd flute and clay drum offered the image of Biblical shepherds tending their flocks. Shalom Hermon recalls the influence of Yardena Cohen in this area:

It was due to Yardena, that I began to see alternatives. She has a special way of looking at dance — examining the steps and dances of those who live on the land much as the Patriarchs did. The Bedouin, Arab, and Druze still live in little villages or in tents and are still shepherd and plow with oxen much the same as in olden times. Yardena showed me these peoples' styles might give us the idea of how the Biblical people danced. (Ingber 1974:41)

While local Arab and Bedouin folk cultural materials were borrowed or used for inspiration as examples of Biblical activity, the European Jewish settlers also viewed Sephardic and Middle Eastern Jews as bearers of Biblical traditions, since their diaspora had not taken them as far from the homeland. Of all the Middle Eastern Jewish communities, the Yemenites seemed to emerge above all others as embodying this sense of "Biblical-ness." Even before "Operation Magic Carpet", the Yemenite mass immigration of 1948–1951, the Yemenites provided the folkloric sources for craftsmen, musicians, and dancers. Early in the 20th Century, Yemenite Jewish craftsmen worked in the Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem, adapting their traditional skills and designs to contemporary forms. In the 1920s and '30s, a Jerusalem-born Yemenite Jewish woman named Brachah Zefira came to be known as the first "national folk singer", drawing her performance repertoire from Yemenite, Palestinian-Sephardic, and Arabic elements (Bahat 1972:968). In the 1930s a Russian ballet dancer named Rina Nikova turned to Yemenite women to dance in her ballets of Biblical scenes. Lead dancer Rachel Nadav recalls that Nikova "felt Yemenite dancers were the only ones who could truly express the Bible" (Ingber 1975:19). "Others thought she was crazy," Nadav commented to me in an interview. "Why Yemenite girls? With their large unshapely feet, and no education? Why Yemenites?" But [Nikova] said, 'Only Yemenites!' " (Interview, November 24, 1975.*)

Although Nadav continued to keep the Yemenite dance in the public eye even after the end of Nikova's Yemenite Ballet, it was not until several years later that the Yemenite dance had its major impact on the nascent Hebrew culture in its adaption into Israeli folk dances and onto the stage. Following the establishment of the state of Israel in 1948 there occurred the "Ingathering of the Exiles," the mass immigration of Jews from Eastern and Western Europe, the

Middle East and North Africa. The ingathering offered new sources to those who felt the mounting pressure to create distinctly Israeli expressions to unite the myriad Jewish ethnic groups. When the Yemenite Jews arrived *en masse* in the late 1940s, they were viewed by some as primitives with odd customs and by others as custodians of an authentic, ancient Jewish culture. A community which lived isolated for centuries in the mountainous terrain of the southern Arabian Peninsula, they themselves viewed their airlift from Yemen to Israel as a fulfillment of the Biblical prophecy, "I will bring you to Me on eagles' wings."

*) Baruch Agadati, perhaps the first modern dancer in Eretz-Israel, also turned to Yemenite dance as to a source of inspiration. (Editor's note).

While yet living in makeshift transit camps of tents and metal huts, Yemenites were visited by veteran European-born Israelis interested in their cultural expressions. Some, like Gurit Kadman and Edith Gerson-Kiwi, recognized the value and need for documentation, and undertook to record visually the music, dance, and costumes of Yemenites and other immigrant groups. Others, like folk dance choreographer Rivka Sturman, sought artistic and cultural inspiration. After one visit to a Yemenite immigrant camp, Sturman was enthralled by their dance. She described her visit in this way:

We took with us recommendations from the Federation of Labor and we were consequently received with official honor. This meant that the Yemenites had prepared a gathering of all the families — babies, young children, parents, and grandparents — and the entire assemblage danced. I was bewitched by their grace and lightness and by their natural demeanor. One man beat on the side of a square biscuit tin as if it was a drum, and they sang songs from the prayer book. I was especially entranced with one step that I noted had a basic form, with many variations repeated in almost every dance. At the time I consciously realized that here I had come to the source, the fountain of one of our basic steps. (Ingber 1974:18)

Rivka Sturman began to integrate this "one step" into some of her dances, and as these dances caught on, the "Yemenite step" entered the Israeli folk dance. Folk dance choreographers were not alone in their fascination with Yemenite Jews. Israeli researchers seeking ancient Jewish survivals in the exotic Jewish groups found much in the Yemenite community, and research was conducted in the areas of language and pronunciation, educational practices and music, among others. Legitimated by such research, Yemenites were held in high regard as a source for ancient

YEMENITE JEWISH CULTURE AND DANCE: POPULAR MYTHS AND INDIGENOUS ACTIVITIES IN THE ISRAEL CONTEXT

by Shalom Staub

Of all the dance traditions among the world's Jewish communities, few can claim the popular attention and status associated with Yemenite dance. Movements similar to or based on those once done in the hundreds of small towns and villages scattered throughout the southern Arabian mountains have found their way to many new contexts. The "Yemenite step", the "da'aseh", is part of the basic vocabulary among dancers at Israeli folk dance sessions on several continents, as well as on stage. Yemenite dance is performed by dozens of ensembles, professional and amateur, Yemenite and non-Yemenite, Israeli and American.

Yemenite Jewish history cannot provide a full explanation for why this small aspect of Yemenite folklife has assumed such tremendous importance for so many people. Rather, as I shall explore in this paper, the roots of this reputation can be found in the quest for an authentic Jewish culture among European *halutzim*, the pioneers and settlers of Israel. And while certain images of Yemenite culture and dance became widely disseminated, and even adopted by some Yemenites, indigenous attitudes and practises have continued within the Yemenite community generally unobserved by outsiders. These indigenous aspects of Israeli Yemenite culture can be identified through ethnographic research, in which the fieldworker seeks to understand Israeli Yemenite culture in its own terms and within appropriate social contexts. Such an approach reveals that the meanings and significance attributed to Yemenite culture and dance by outsiders may have little in common with attitudes and experiences shared by insiders. Both continue to run their independent courses as if on parallel planes, though occasionally bumping against each other.

Yemenite dance began its remarkable rise to prominence not in Yemen itself, but upon its arrival in Israel, coinciding with the emergence of modern Hebrew culture from the beginning of Jewish immigration to Palestine in the late 1800's to the creation of the State of Israel in 1948. The

European Jewish immigrants to Palestine during that period sought neither to preserve their old country ways nor adopt the cultural forms of the host majority (cf. Even-Zohar 1981:5). Instead, they sought to break the stereotypes of the European diaspora experience and create a new Jewish identity. As Itamar Even-Zohar notes,

Among the numerous ways manifested for contraposing "new Hebrew" to "old Diaspora Jew" were the transition to physical labor...; self-defense and the concomitant use of arms; the supplanting of the old, "contemptible" Diaspora language, Yiddish, with a new tongue, colloquial Hebrew...-adopting the Sephardic rather than the Ashkenazic pronunciation; discarding traditional Jewish dress and adopting other fashions (such as the Bedouin-Circassian); dropping East-European family names and assuming Hebrew names instead, (1981:9)

In addition to these areas, we may also consider the efforts of composers, choreographers, and craftworkers who sought to create new forms built on ancient foundations. Most artists shared an implicit rejection of European Jewish folk traditions, since these were all too readily identified with the Diaspora experience, unbefitting the return to *ha'aretz*, the Land. As choreographer Yardena Cohen recalls from the 1940's,

There [at the 1944 dance festival at Kibbutz Daliah] I attended a symposium about what are the roots of Israeli dance. I remember saying that it is impossible to dance the *krakowiak* and other Eastern European imports which came with the immigrants. "We're learning Hebrew," I said, "and we must have a Hebrew dance." (Ingber 1974:36)

Just as the language and nation were seen as revival from the Biblical experience, Biblical images dominated the work of the early folk music and dance revivalists. Composer Mattityahu Shelem and dancer Leah Bergstein, among others, turned their creative attention to agricultural practises, drawing on Biblical precedents to create Kibbutz-

also of the Persian Jews dancing with the Torah in its special silver case on Simhat Torah.

The *sefira YESOD* is the foundation, what Moses de Leon called the 'male part,' the phallus. It is also the covenant and the righteous ones, and for me this foundation is seen in the work of Gurit Kadman.

Gurit conceived of a vehicle for the new people's dance. She organised festivals of dance, the Dalia Festivals which became modern day pilgrimages. Thousands of people from kibbutzim, towns and villages came from all over Israel in 1944, 1947, 1951, 1955, 1963 and 1968 to Dalia, to see and to participate, thereby stimulating more dance and more creativity.

Within this *sefira* understanding mixes with wisdom to create the balance of *TIFERET* or the trunk. Here I would add two more individuals: Rene Blum, born in Paris in 1878 and killed in Aushwitz in 1942. After Diaghilev's death Blum inspired the foundation of the Ballet Russes de Monte Carlo and was its artistic director until 1940. He was a man of exceptional culture and partly due to him so much of the Diaghilev heritage was conserved. Also in *YESOD* I would place the Baroness Batsheva de Rothschild, who sponsored the Martha Graham company for many years and then moved to Israel where she established the Batsheva Dance Co. and then a school and the Bat Dor Dance Co.

The bride of *TIFERET* is *SHEHINA*, the divine presence, the queen who is blue, and also dark, and like an apple orchard. She is the communion of Israel and together they give birth to us. The *SHEHINA* is a mirror through which we see all, though it is dark. In this *sefira* I place Sara Levi-Tanai, who knows about woman and communion and speaks to our heritage.

She began her dance work at kibbutz Ramat Hakovesh, where she made songs and dances for the children from the "Song of Songs". Then, she moved to Tel Aviv, where she created Inbal. She speaks to our heritage and our lives, through her special root in the Yemenite lore. Others join in this mirror of *SHEHINA* and I think especially of Jerome Robbins, with so many facets to his career on Broadway, directing, inventing, choreographing, also in the classical tradition, for the New York City Ballet. Meredith Monk, too, I would place in this *sefira*.

I did not place any names in the top *sefira* the *KETER*, because I am so awed by the contribution of our dancers over the times. In the Bible I read over and over the

inexplicable story of Jeptah's daughter, who greeted him dancing in victory after war, only to be sacrificed. Thereafter, every year her friends went to the hills to remember her in dance.

I think of the work of the Lewisohn sisters on the Lower East Side of New York, who ran the Neighborhood Playhouse and the effect it had on giving dancers a place to go to learn and to perform; I think of the effect of Anna Sokolow, of Bella Lewitzky, of Corinne Cochem, of Dvora Lapson and Hadassah, of Pauline Koner and Pearl Lang, of Benjamin Zemah, Felix and Judith Fibich, and the performers and choreographers in Israel, to name but a few, Moshe Efrati, Ehud Ben-David, Rina Shaham, Rina Schenfeld, Rena Gluck, Domi Reiter-Soffer, Berta Yampolski, of Oshra Elkayam and Rina Sharet, Yehudit Arnon and Rami Be'er, and all the dancers I might regretfully have forgotten or did not know about. In the Dance Collection at Lincoln Center there are pictures of two dancers from the World's Fair held in 1884. Rahlo Jammele was a native of Jerusalem. The caption concludes with the comment, that all unlike the Egyptian, Persian or Turkish dancers, these Jewish girls moved with a willowy grace which to Western eyes, trained in the habit of admiring steps in which the feet and ankles play the prominent part, was most pleasing.

Another shows Nazha Kassik who was, according to her publicist, from Syria. The writer tells us: "Her dancing, while it resembled somewhat the steps of the Syrians, had in it something which was peculiarly Jewish in its rhythmic grace and sinuous swayings..."

All these dancers crown the *sefirot*.

In a cascade of time and movement all the facets of our Jewish being seem as dances to me.

We are, after all, wrapped together in one grand choreographic plan and in fact it says in the Talmud "that the dance of the righteous the Holy One will make, and he will sit among them in the garden of Eden." ■

The right arm of the Lord is *HESED*, the *sefira* of Grace, all white and filled with free flowing love. Here I place Gertrud

Kraus, her shining light being for me *HESED* itself. She shone in Vienna, where she had her own troupe, performing dances of Jewish themes and dances of expression, a power for those around her, someone who could instill in her dancers her own greatness. Gertrud herself moved to Eretz Israel and created new companies there, starting in 1936. For 45 years she also taught, inspiring and carrying forth whatever was to be found in her students.

The twin of *HESED* is *GEVURAH* or the left arm of God. This *sefira* is red, the sphere of power and judgment, and I think of the powerful Miriam dancing her victory dance at the Red Sea.

Of course we have no photo of Miriam to look at but there exists one of Rahel Nadav, dancing the part of Miriam in the '30s. Miriam passed on to us the passion of the single performer, delivering a judgment of what must be done, certainly beginning yet new cycles for us. Nadav was a dancer in Rina Nikova's company who took her own talents and those of dancers like Rahel Nadav and went back to Biblical themes, showing us Miriam and Rebecca and setting us on new tracks, giving sustenance to her visions.

The trunk of the body is considered *TIFERET*, the son of understanding and wisdom, achieving an ideal balance and a compassionate beauty. For me I think of a personality like Fred Berk, who balanced the theatrical world and folk dance and pageantry with discipline, rehearsal and training with mysticism and inspiration. He came from Kraus' Viennese company and fled to Switzerland and then to Cuba, to escape the Nazis.

In Cuba he danced with Claudia Vall, who was also a Kraus dancer. He came to America in 1941, where he began much of what was to become the foundation for Jewish dance in America. He continued his performances with Katya Delakova and created the Jewish Dance Department at the 92nd St. Y., with companies such as Hebraica, which he directed. He was involved in many projects, such as Stage for Dancers that provided stages for many well-known artists, who were unknown youngsters then. He had the ideal balance for the Israeli folk dance work that was going on in Israel, reflecting the festivals there in his teaching in New York and throughout the US, as well as the yearly Israel Festivals in New York, which still continue under Ruth Goodman.

The right leg of the *sefirot* is *NETZAH* or endurance and

prophecy. I think of Baruch Agadati who had the perseverance to continue with his performance ideas at a time when no one else was thinking in his direction. He began his work using a *talit*, (prayer shawl) as a costume. He toured his one-man-show in Eretz Israel and in Europe. His contemporary, Yeshurun Keshet, wrote about him (translated into English by Giora Manor): "Agadati's artistic freedom allows him to introduce mime elements: the Jewish gesture, which he regards as the material from which he molds his renovated Jewish dance. He retrieved the gesticulation of the whole body from the garbage heap of anti-Semitic caricature in order to ennoble and refine it into an artistic and even national tool... Agadati took the exaggerated movement of the anti-Semitic cartoon and reshaped it into self-directed irony." In this *sefira* I would also put Rivka Sturman. She realised that the German nursery rhymes and folk steps that she and the other German-Jewish settlers had brought with them to kibbutz Ein Harod were wrong for Israel children. They were inappropriate in their new life. So she used her talents and what she had learned at the Studio of Jutta Klamt in Germany and created new dances for the kibbutz school children and later new dances for couples, when she was told by your people they didn't wish to do "bourgeoisie salon dances," like the fox trot.

For the kibbutz she created many dances and staged festivals like the Omer reaping ceremony and Hag Ha-bikkurim, helping to lead the way to what became the most classic creations of Israel folk dance, such as her "Zemer Atik".

HOD is majesty, the left leg, a source of prophecy and for me this *sefira* represents the Chassidim, who understood and still today know the passion of life and the expression of it is dance, dance as the very prayer to God.

All they expressed in dance in the 18th century, all that they brought to others, as inspiration and meaning, both as participants or as something to emulate, to turn for inspiration to, lives in *HOD*.

The majesty of *HOD* is also the *sefira* of the Yemenites, and all the other dancing Jewish communities or *eydot*. There is an inherent majesty in the Yemenite dance, because they too are the metaphor of God as they dance. That spirit permeates all who join in the dance, it permeates the drummers and the singers participants and the onlookers alike, inspiring other ideas of dance-ritual and celebration, they have kept vibrant for so long. I think also of Kurdish dancing Jews, of the Moroccans, especially at the festival they created following Passover called the *Mimouna* and

One who *sees* in this way is transformed and his believing is transformed. This is no longer an intellectual proposition but a kind of mythic thinking and it is also true of dance thinking.

Dancers understand what *seeing* in this sense means; they understand vision and image, and so do dance audiences. Dance is ever changing, the images at one of portent and absolute meanings to the choreographer, but of interpretation and abstraction for each different audience member. The images are different too, for the dancer doing the dance who may only sense what they are in the doing. The images are communicated through the strength, endurance and skills of the dancer, which are necessary to execute the choreographers' desires. Ever changing is the image of God and therefore, dance is the metaphor of God for me. The *Zohar* illuminates this.

Let me present my own, probably very vulnerable, version of the *sefirot*. When I tell something to my children, they follow each part of the story with an impatient "and then?" In this story, I'm afraid there is no "and then", with information following information. It doesn't seem to me to always work in talking about dance or the *Zohar* either. I'm reminded of the way Martha Graham employed this in "Appalachian Spring". Time is not portrayed chronologically in her telling of the story of a wedding in a pioneer community. A vision of what's to be is acted out before something happens, such as the bride's soliloquy in this classic modern piece.

The spirit comingles with the future and the past, and some presences from our history live on also until tomorrow, shaping our acts, inspiring our dances. So rather than to use the "and then, and then, he did or she did," approach I turn to some other altogether different framework in presenting my view. The narrative account makes one thing follow another, but I have discovered that in the *Zohar* that is not true.

The *sefirot*, Matt says, appear to have a multiple and independent existence. Ultimately though, all of them are one, time reality is the Infinite. It joins with the four levels of meaning in the Torah: the literal, the story-telling or the midrashic, the allegorical and the mystical. Matt also points out that this might be like all creativity, which links the conscious and the unconscious, the personal and the transpersonal.

At the top of the *sefirot* is the crown or *KETER*, from which everything else flows. Beneath the crown is *HOKHMAH* or wisdom, which for me is Lea Bergstein who

was wise to see the importance of reviving the ancient festivals in the renewed Israel. She was a professional dancer with Vera Skoronel in Germany and came to Eretz Israel in the '20s. In her work, she gave Biblical festivals new shape, such as the Omer Festival at Passover.

After the War of Independence in 1948 she incorporated a victory dance into the Omer festival. In her work she merged with the music and ideas of Mattityahu Shelem and their starting points were the landscape and their kibbutz, not in a religious way, but making new statements about Jewish life on the land.

HOKHMA or Wisdom corresponds to *BINAH* or understanding, also a palace or womb, a symbol of the world that is coming. For me, I place in this *sefira* Guglielmo Ebreo or William the Jew of Pesaro, the Renaissance dance master who began all that was to become the tradition of theatrical dance, of classical dance thinking. There are many who grew out of this Palace, so to speak, many with this kind of understanding of what dance could become -- the dancers of the classical tradition who were Jews, such as Arthur St. Leon in the Romantic period in Paris, who created the all-important "Coppelia" ballet and others. One could claim many who followed in the theatrical dance tradition and I shouldn't forget to mention in later periods. Maybe even Anna Pavlova, whose father was Jewish, Ida Rubinstein and Marie Rambert; dancers of the Ballet Russes, including David Lichine and Alicia Markova; in Russia Assaf Messerer, Maya Plisetskaya; in America Melissa Hayden, Nora Kaye, Herbert Ross, Jerome Robbins, Anne Wilson-Wangh, Bruce Marks, Michael Kidd and the Panovs. I think of modernists such as Paula Nirenska from Wigman's company. I think of American modernists such as Lillian Shapero, Miriam Cole, Anna Sokolow, Doris Rudko, Sophie Maslow, Helen Tamiris, Linda Hodes, Anna Halprin and Laura Dean, Zeeva Cohen, David Gordon, Cora Cahan, Robert Cohan and Ohad Naharin.

Another dancer I choose to think of as belonging in the *BINAH* sphere, in understanding as a womb, is Yarden Cohen.

BINAH is considered a totality of all individualisation, and Yarden is just that. Born in Eretz Israel, she wanted to dance and left for Europe in the '30s to find proper training under Gret Palucca, but it wasn't what she wanted. So she went back to Haifa and began working with the sources around her, making solo programs and then bringing her volatile imagination to bear, pulling in droves of artists, young dancers and other performers, to think in new ways, to bring forth new forms and new ideas.

wrote about it too: In his Psalms we have the most beautiful allusions to dance. On the Sabbath we read one of his Psalms where he wrote: "The voice of the Lord shatters the cedars of Lebanon making the hills skip like rams, the mountains leap like lambs." (The Hebrew term is derived from the root *rekod*, which means to dance, though in the English translation it says the hills skipped and the mountains leapt.) In Ecclesiastes of course there is the simple explanation, that to every thing there is a season, including dance.

Generations after the pitiful dance around the Golden Calf and David's dancing ecstasy before the Ark, kingdoms became established, institutions built and systems of government created. There were the Levites in the Temple and the wise in the courts of the Sanhedrin, but dance was still fervent and all-pervasive. At the change of the seasons there were three important holidays: in the spring, Passover, in summer Shavuot and in autumn, Succot. Each were pilgrimage festivals and the entire Jewish populations hiked up to Jerusalem and the Temple there. Recently I sat with Shalom Hermon, who read me the Hebrew text describing these pilgrimages in David's Psalm (68:26): "The singers go before; the minstrels [musicians] after, in the midst damsels playing upon timbrels." He said to me that it was his feeling there surely would have been dancing in the midst of all that music and movement.

What about the description of the night of Succot itself, as it is described in the Talmud? The Sanhedrin judges and the Levites themselves juggled flaming torches and conducted a dance contest for the people all night long to keep the nation excited, while the children banged on drums and the shofar was blown and there was light from burning candelabra illuminating the festivities, "so much light there was, it was almost like day..." The pageants and festivals were multi-media events where celebration and dance was shared by everyone. No longer was dance spontaneous and ecstatic, it was assigned a specific role, in and outside the Temple service and there were traditions of choreography. We know of wooing-dances and wedding-dances, and the debates in the Talmud about how each Jew was to carry out the commandment to dance before the bride, which everyone in the community was obliged to perform. Dance was clearly set in its place.

After the Romans destroyed the 2nd Temple in the year 70 of the common era, we Jews had to think very hard about Joseph's blessings to his children. In exile in Egypt Joseph said over the head of his boys:

"May God make you as Ephraim and Menashe", and to the girls: "May you be like Sara, Rebecca, Rachel and Lea." In

that first exile, the children no doubt wore Egyptian clothing, spoke a foreign tongue, yet, still they remembered their roots and their Jewish ways.

After this new exile by the Romans, Jews remembered their past, but they carried on merging with new environments and building new things. In dance, new wedding dance traditions developed. In Europe by the middle Ages communal houses were built especially for these dances. These dance halls were called the *Tanzhaus* of the Jewish communities. We also may think of the traditions of masked players at the holiday of Purim, the *Purimspieler*, going from household to household enacting the story in verse, music and dance. Accompanying them would be the *badhan*, a masters of ceremonies who entertained his hosts with extemporaneous verse. At weddings, too, he was indispensable, setting up the festivities and calling on the different community members to dance seeing that everyone fulfilled their obligations or *Mitzvot*. He was a dance caller and teacher, an arranger of dances, and I should like to call him a Jewish dancing master, directing the *Tanzhaus* dancing. In the synagogue, too, at the holiday of Simhat Torah, Jews danced in their special ways.

But what are these Jewish ways? What are we to remember: the stories about our leaders dancing? The steps they danced? No, I think it is far more profound than that. Permit me now to tell you how our dancers have merged together, crossing all the categories of dance to be joined in one marvelous metaphor, image on image, simultaneously blending to illuminate God.

Daniel Matt, the editor of the *Zohar* edition I am reading, explains many mystical concepts which I found helpful. He writes that in Genesis we discover the human being created in the image of God. Recently, I was driving down a city street in Minneapolis and saw a huge army truck, camouflaged in greens and browns, merging with the traffic. In Israel that's not unusual, but in Minneapolis it is. It caused me to think that we certainly are odd... Animals, birds, butterflies blend into the landscape so naturally in their earth colors, but not us, humans, sticking out, away from the earth in our flesh colors. Maybe we blend upwards in a divine camouflage for we are created in the image of God.

The *Zohar* has a schematic diagram of spheres depicting the divine origins of man. It shows intersecting triangles in a mystical paradigm of the human being, our archetypal nature. These images or *sefirot*, are the step of a ladder of ascent back to the One. These images are experienced as colored lights, a vision which takes the place of sound or words, and so, one who has seen, is *seeing* a real experience.

DANCE IMAGES AND THE ZOHAR

by Judith Brin Ingber

I turned 40 this year, which is the approved age to begin investigations into the Jewish mystical literature, so I began to read the *Zohar*, perplexed as I am about God, health, destiny and life.

In the *Zohar*, many images and metaphors of the Divine are described. But in talking with Rabbi Arthur Green, president of the Reconstructionist Rabbinical College, I was drawn to develop a metaphor that stands out for me beyond all else: that Jewish dance is a metaphor for God. Jews are not trapped with only one description of our God. We know of course that it is One — bear with me if I sound too theological, but in the *Zohar*, God is never one single image — it's constantly in flux, changing from image to image, as in dance.

What is the classical image in dance? It seems to me that if you are a classicist you like to think of dance in terms of pose to pose, movement developing from position to position, carrying forth the viewer from one intrinsically beautifully arranged thought to the next. Modernists deal with the emotions inherent in the drives, shaping and space of the body, but so that the images constantly change before the viewer too. Folk dancers use movements to bind themselves together in an identifiable group that enhances their own reasons for being, extending their joy together, their camaraderie and their mutual intent — but to watch them in action also brings formations of images that evolve and mutate into marvelous pictures as the dancers occupy their space in different ways.

It is important to define things, and it is possible to describe dance in many ways, the conventional one being about its style and its historical framework: ethnic dance; religious dance; pre-historic, Classical periods; Medieval; Court dances of the Renaissance and the development of theatrical dance that came later, such as ballet, modern, contemporary, post-modern and others. I've found Jack Anderson's definition of possible ways to clarify dance in his book *Ballet and Modern Dance* very useful: Dances performed principally to please the dancers themselves are called folk dance. Dances performed to please the Gods are

religious or ceremonial dance. Lastly, dances to please other people are theatrical dance forms.

Rather than break everything up into categories in an attempt to look at it and examine it, like dissecting a butterfly to understand its details and structure, I prefer to bring up the idea of its oneness, the oneness that is God itself. In all its constant flux of image and meaning, intention and invention, for me is like the idea of God that the mystical writer Moses de Leon described for us in his incredibly poetic work, the *Zohar*, the Book of Enlightenment. It may seem odd that a Medieval Spanish Jewish writer from Guadalajara, Spain, working from 1280–1286 gave me the idea for my paper, but the more I read of this poet/mystic's work, this is what I thought: Why divide things up and try to describe what other experts would explain in detail? What I want to do is to present a *non-devisive* look at dance itself.

In our beginnings we danced. And we danced in each succeeding epoch. Our leaders were dancers as were our prophets and kings, men and women named and unnamed. Jewish dance writers note that Biblical society moved away from the pagan, ancient near Eastern cultures surrounding them and gave new meanings to old forms of expression. In Egypt and in the Philistine culture one danced for the gods, so dancing around the Golden Calf was hardly a surprise for a people barely a step away from Egypt. In their loneliness and fright and insecurity in the desert with Moses absent, creating a religion out of fear, dancing out their abandonment. Just a few days before, Miriam had understood at the crossing of the Red Sea that Moses' words alone were not enough to express what she wanted. So she took the women and danced, saying more in her image than all the words of her brother. Later, Judith too danced a victory dance after doing in Holofernes; she danced for all the people at the head of all the women. Military victories, like those of King Saul or David returning from war, celebrated the joy of victory in dance. Another form of exultation was David's ecstatic dance before the Ark, even if we don't understand exactly what it looked like. Of all the dancers, I take David most to heart because he did not just dance, he

Homage to My Teacher

Phyllis Bedells

(1893–1985)

לזכרה של מורתי

פיליס בדלס

by Sara Yohai

מאת שרה יוחאי

She was a teacher of dancers and of teachers. Her contribution to the world of ballet was enormous. She established the british classical dancer at a time, when everyone deemed it necessary to use russian names, if they were to become dance artists. She herself insisted on using her own English name.

She was the student of many illustrious teachers, from Cecchetti to Pavlova and Lydia Kyasht. But her great inspiration was Adeline Genée and her dancing was influenced by Pavlova. Her partners were the great dancers of her time - Novikov, Dolin and Espinosa.

She was great, but also had humility, she kept encouraging her students, she was far from jealousy. Her activity became an example of dedication to the Royal Academy of Dancing, of which she was a founding member.

She had a very special sense of justice and was religious, never missing a Sunday service.

She was an artist and a great human being, loved and respected by her many students. I was lucky to be her pupil.

She once wrote to me: "...it is good news, that you started teaching and that you enjoy doing so. I am sure you will help a lot that way and prevent many young dancers from many faults which might do damage to them, if they [were] to work incorrectly..."

That became my motto. Thank you, Phyllis Bedells, you shall always be alive for me and all those who knew your work.

היא היתה מורה של רקדנים, ומורה של מורים. תרומתה לעולם הבאלט היתה עצומה. היא שקבעה את דמותו של הרקדן הבריטי, שעה שהכל עדיין סברו, שכדי להיות רקדן או רקדנית באלט, עליך לאמץ לעצמך שם-בימה רוסי. היא עצמה עמדה על כך, להשתמש בשמה האנגלי.

היא היתה תלמידתם של אמני באלט גדולים, מאנריקו צ'קטי, ועד פאבלובה ולידיה קיאשט. אבל מקור ההשראה העיקרי שלה היתה אדליין ג'נה והמחול שלה הושפע מפאבלובה. הפארטנרים שלה היו גדולי הרקדנים של תקופתה, נוביקוב, דולין ואספינוסה.

היא היתה אמן גדול, אבל גם אדם צנוע. היא תמיד עודדה את תלמידיה ומעולם לא הפגינה קנאה. פעילותה המסורה ב"אקדמיה המלכותית למחול" היתה לסמל. היא היתה אחד ממייסדי האקדמיה המלכותית.

היה לה חוש מפותח לצדק ונפש דתית. מעולם לא הפסידה את תפילת יום א' בכנסיה.

היא היתה אמן ואדם גדול, אהובה ונערצת עלידי תלמידיה הרבים, שהיתה לי הזכות להימנות עימם.

פעם כתבה אלי:

"...טוב לשמוע, שהתחלת ללמד, ושאת נהנית לעשות זאת. אני בטוחה שבדרך זו תעזרי רבות, ותמנעי מרקדנים צעירים מלעשות שגיאות, העלולות להזיק להם, לו לא לימדו אותם לפעול בדרך הנכונה."

ופסוק זה היה לסיסמה שלי בעבודתי. תודה לך, פיליס בדלס, תמיד תהיי לנגד עיני, כאילו המשכת לחיות, בעיני ובעיני כל אלה, שהכירו את פועלך.

Jewish dance and Jewish dance traditions were the central theme of 1986. Much of the material in this issue of Israel Dance (the 11th), are papers presented at the conference devoted to this subject, which took place in New York in September '86, sponsored by the National Foundation for Jewish Culture, organized by David Eden, in which scholars and dance artists from the U.S., Israel, Italy, Poland and other countries took part.

Some of the most interesting presentations were demonstrations by veteran artists, such as Felix Fibich, Devora Bertonoff and performances by Ze'eva Cohen, Margalit Oved or Sara Levi-Tanai and "Inbal", Ingrid Brainard's Renaissance Dance and Music Ensemble, as well as panel discussions, film and video shows, all of which are, alas, unreproducible in book-form.

It is to be hoped, that this congress will foment interest in Jewish dance and its history..

The Dance Committee of the Israeli National Broad for Culture, together with the Dance Library, are engaged in an extensive documentation program of all forms of dance in Israel and anyone who has archive-materials at his disposal is invited to contact the Dance Library to arrange for transfer or copying of any such source of information, to make the documentation as comprehensive as possible. The library is also active in composing a bibliographical catalogue of all published material about dance in Israel and Jewish dance.

Next year – 1987 – will see the tenth anniversary of the demise of Gertrud Kraus and we hope to devote the coming issue of Israel Dance to her and her work.

CONTENTS

Homage to My Teacher Phyllis Bedells, by Sara Yohai	5
Dance Images and The Zohar, by Judith Brin Ingber.	6
Yemenite Jewish Culture and Dance: Popular Myths and Indigenous Activities in The Israel Context, by Shalom Staub	11
Chassidic Dance at The Rabbi Shim'on Bar Yochai Festivities at Meiron, by Zvi Friedhaber	19
Benjamin Zemach – from Darkness to Light, by Naima Prevots.	22
Bibliographic Sources in Research of Dance Among the Jews, by Zvi Friedhaber	31
Fokine's Jewish Ballet Mothers, by Ann Wilson Wangh.	35
From Michaelangelo to Martha Graham, by Giora Manor	40
Companies and Premieres	43

Editorial Board: Giora Manor, Gila Toledano

Published by the Israel Dance Society, Mishmar Haemek
19236, Tel: 04 893493, and the Friends of the Dance
Library of Israel (Tel Aviv, 26 Bialik St., 03-658106).

Printed by **Alef-Alef Ltd**, Tel. 03-7514940, 7514931

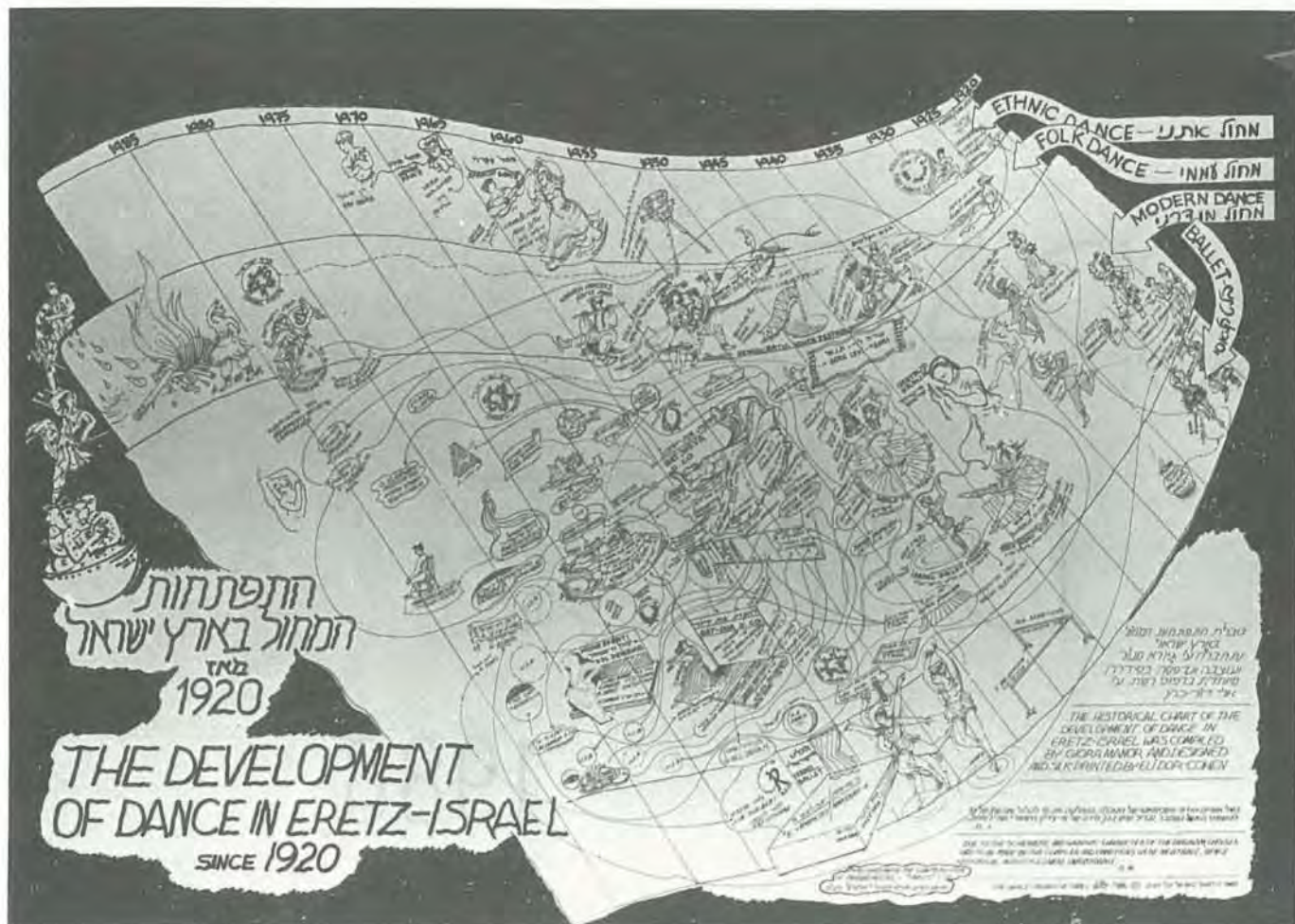
English typesetting by **Otron**, Tel. 03-623936

Hebrew typesetting by **Et Va'Oth**, Tel. 03-459019

On the cover: Reproductions from ancient manuscripts;
dancers and tumblers performing at the Simchat Beit
Hashoeva (Succot) from the 18th century from Central
Europe and an illuminated page from Guglielmo Ebreo da
Pesaro's treatise, (from the M.S. in the National Library
Paris, France,) from the 15th century.

The Israel Dance Annual is supported by the Tel Aviv
Foundation for Literature and the Arts.

ISSN-0334-2301



הופיע פוסטר חדש, המתאר בצורה גראפית את התפתחות המחול בארץ-ישראל על כל צורותיו, למן שנות ה-20 ועד ימינו, בעריכת גיורא מנור, מעוצב עלידי אלי דור-כהן. בשתי מהדורות, שחור/לבן ובצבעים - מתאים לתלייה באולפני מחול - ניתן לרכשו בספריה למחול וב"חוט השני" (רח' אבן-גבירול 30, תל-אביב).

New poster depicting **The Development of Dance in Israel** since the '20s, edited by Giora Manor, designed by Eli Dor-Cohen — in colour or black/white — to be purchased at the Dance Library or "Chut Hashani" dance shop (Tel-Aviv, 30, Ibn Gabirol St.)

ISRAEL

DANCE

1986



BAT DOR
DANCE COMPANY
OF ISRAEL



ISRAEL DANCE

1986