



מחול



בישראל

1987/88



מחול בישראל

87/88

4	דבר-המערכת
5	משבר שנות ה-50 במחול בארץ מנקודת-ראות אישית של רקדנית - מאת רות אשל
10	בעיות ההתחלה - מאת ירון מרגולין יהודי העיר פסארו ורקדים בחתונת קאמילה לבית אראגון עם הדוכס ספורצה, בשנת 1475 -
14	מאת א' ויליאם סמית
22	מסורת ושינוי במחולות יוצאיתימן בישראל - מאת נעמי בהטרצון
29	להתפתחות מחולות-העם בישראל - מאת ד"ר צבי פרידהבר
36	"הגרעין והקליפה" - להקת המחול הקיבוצית - מאת גיורא מנור
40	"בת-דור" - מאת דורה סאודן
43	מלכלוכית של המחול עד "סינדרלה" - 20 שנה באלט בישראל - מאת יוסי תבור
46	המחול העכשווי הלא-ממוסד בישראל בעשר השנים האחרונות - מאת ד"ר רונית לנד
48	כתב-התנועה אשכול-וכמן - מחקר, הוראה, ריקוד - מאת עמוס חץ
52	"בת-שבע" - בת רוטשילד - מאת גיורא מנור
55	ירושלמי מעורב - להקות בירושלים - מאת פאמלה קידרון
59	הבן-אדם הרי צריך גירויים - להקת "קול ודממה" של משה אפרתי - מאת אריה יאס
62	תיאטרון מחול ענבל - מקוריות ומשבר ומתמשך - מאת גיורא מנור
64	השפה - כחומר ביד היוצר - על תיאטרון-התנועה בישראל - מאת אליקים ירון
66	תוספת מימד - הספרייה למחול בישראל - מאת פאמלה קידרון
69	להקות ובכורות

המערכת: גיורא מנור, גילה טולידאנו

יוצא לאור על-ידי האגודה למחול בישראל (משמר-העמק
19236, טל' 04-893493) ואגודת ידידי הספרייה 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: "משלט סדר-צילום והכנה לאופסט בע"מ",
תל-אביב, רחוב הנציב 41, טל' 03-267693.

עיצוב העטיפה: רוני רכב

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

השנתון למחול '87/88' מוקדש ברובו לסיכום 40 שנות מחול במדינת ישראל, החוגגת את יום-הולדתה ה-40 בתקופה קודרת. ארבעים שנה בחיי אדם מהווים אולי רק ימי דור אחד, אבל בשטח המחול "דור" מתחלף במשנהו כמעט כל עשר שנים.

ההתפתחות העצומה שחלה במחול בישראל למן מלחמת-השחרור מתבטאת לא רק בריבוי הלהקות המקצועניות, אלא בעיקר במגוון הסגנונות המשמשים אותן ואת יוצריהן.

עם הקמת המדינה, החל להתגבש מה שהיה עתיד להיות "תיאטרון ענבל", גרטרוד קראוס, שעמדה בסוף תקופת יצירתה הכוריאוגראפית, עמדה אז בראש הלהקה המקצוענית הראשונה, "תיאטרון הבאלט הישראלי" קצרה-הימים, שהספיק להפיק רק שתי תוכניות; ולמעשה, רק מקץ כעשר שנים צצו ניצנים ראשונים של תקופה חדשה, שעמדה בסימן ההשפעה האמריקנית, בדמות אנה סוקולוב ותלמידיה של מרתה גראהם, תקופה שבאה לידי ביטוי נחרץ עם הקמת להקת "בתישבע", בשנת 1964.

בשנות ה-60 נוסד גם "הבאלט הישראלי", ואחרי אלה להקת "בתי-דור", "הלהקה הקיבוצית" ו"קול דממה".

הרשימות בחוברת זו משקפות התפתחות זו ועוסקות גם בלהקות הפועלות בירושלים, בספרייה למחול ובשינויים שחלו בתחום המחול האתני והריקוד העממי.

מחול-העם הישראלי ידע בשנים האחרונות פריחה בלתי-צפויה ושב והיה לגורם חשוב בחיי החברה בארץ.

ברור, שאין מחול בישראל יכול להקיף את מכלול הפעילות האמנותית-המחולית הענפה בארץ. עם כל הקשיים שהלהקות מתלבטות בהם, יש משהו מרנין בשפע היוצרים הצעירים הפועלים בכל תחומי היצירה, באלפי תלמידי בתי-הספר למחול ובעיקר בקהל הנאמן, הממלא את האולמות של להקות ישראליות ואורחות כאחת.

תודת העורכים נתונה בראש וראשונה לאן וילסון-ואנג, שהשתתפה בעריכת החומר האנגלי, ל"קרן תל-אביב לספרות ואמנות" על תמיכתה, ולכל אלה שתרמו מזמנם, מרצם וכשרונם בכתיבה, צילום, עריכה ושאר מלאכות ההפקה, מאז החל השנתון למחול לצאת לאור בשנת 1975; כי עד היום, כל מלאכות הכתיבה והעריכה נעשות ללא תמורה ובהתנדבות, ורק נכונות זו לתרום מאפשרת את הופעתו הסדירה.

המערכת

משבר שנות ה-50 במחול בארץ מנקודת-ראות אישית של רקדנית

מאת רות אשל

מפעלו. כתפישתו החדשנית הוא הקדים את זמנו בארבעים שנה. בקונספציה האמנותית שלו היה קרוב לזרם ה-Post Modernism האמריקני של שנות השישים.

שנתיים אחרי ערב הסולו הראשון של אגדתי הגיעה ארצה מווינה מרגלית אורנשטיין, שהקימה בתל-אביב את בית-הספר הראשון למחול אמנותי בארץ. בשנים אלה היתה אירופה המרכז שהוביל בכל האמנויות, שם יצרו אבות המחול המודרני, דלקרוז, פון לאבן, קורט יוס ומרי ויגמן. שם היו בתי-הספר הגדולים הראשונים למחול מודרני, והרקדנים הראשונים שעלו ארצה הביאו איתם מטען תרבותי שהיה המתקדם ביותר בזמנו. מדי שנה יצרה מרגלית תוכניות מחול עם תלמידיה והעמידה דורות של רקדנים, שהמפורסמים בהם הן בנותיה התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין.

ב-1925 יסדה רינה ניקובה בירושלים את הבאלט התנ"כי שלה. היא היתה הראשונה שהבינה, שאת חומר-הגלם למחול העברי יש לחפש אצל התימנים ולא אצל הערבים, ושילכה צעדים ומנגינות תימניות בבאלטים הקלאסיים שלה. בתחילת שנות השלושים החלה להופיע בירושלים דניה לוי, שסיימה את לימודיה בברלין, ובאותו זמן החלה ירדנה כהן ליצור בחיפה. ירדנה היתה הרקדנית הראשונה ילידת הארץ, בת לשבעה דורות שחיו בארץ-ישראל. היא למדה במשך שלוש שנים בווינה ובדרזדן, שהיו מרכזי המחול הידועים באירופה. בעבודותיה לא חיקתה את המחול האירופי ורק אימצה אלמנטים בודדים, שנראו לה כנכונים ומתאימים לצרכיה. זו היתה החלטה אמיצה של רקדנית צעירה, שבדרך-כלל אופיינית יותר לאמן בוגר. היו כאלה, שהאשימו אותה בכך, שהיא מחקה את הריקודים הערביים. אך ירדנה לא היתה זרה שעלתה לארץ חדשה-ישנה ומנסה להתרפק על המזרח, כי אם אמן שנולד וגדל בארץ, אשר מקצביה, נופיה, צבעיה ותושביה היו חלק בלתי-נפרד ממנה ומעולמה.

ב-1928 הגיע ארצה תיאטרון "הבימה" ועימו דבורה ברטנוב, שהיתה בתו של השחקן יהושע ברטנוב. דבורה גדלה במחיצתם של גדולי הבמאים ברוסיה, וכטנגוב וסטניסלבסקי. בארץ הופיעה בערבי-סולו, יסדה בית-ספר וכתבה ספרים ומאמרים רבים על מחול.

באמצע שנות השלושים, בעקבות רדיפות הנאצים בגרמניה, החלה עלייה של אמנים רבים ארצה. ביניהם תהילה רסלר, שהיתה מורה בבית-ספרה הנודע של פאלוקה בדרזדן, עליזה

במשך כ-30 שנה (51-1920) שיגשג המחול המודרני האירופי בארץ. בתחילת שנות החמישים, המחול בארץ נכנס למשבר עמוק לתקופה, שנמשכה כשלוש-עשרה שנה 64-1951. אפשר להתייחס לשנים אלה כאל תקופת-מעבר, בה פינתה האסכולה הגרמנית (ויגמן) את מקומה לטובת האסכולה האמריקנית (גרהאם). המשבר היה דרמטי. לא נוצרה סינתזה בין שתי האסכולות, וההישגים של ראשוני היוצרים והרקדנים בארץ נדחקו אל קרן-זווית. תקופת-המעבר הסתיימה בשינוי תמונת המחול בארץ, שהומחשה באופן סמלי ומעשי, כאשר בתשע-ע דה רוטשילד יסדה את להקת בת-שבע ב-1964. תקופה חדשה החלה.

מה היו הסיבות שהביאו למשבר? מדוע האסכולה הגרמנית בארץ לא התקדמה והתפתחה עם הזמן, ולא הצליחה ליצור תיאטרון מחול ייחודי (כפי שקרה בגרמניה בשנות השבעים)? מדוע לא נוצרה סינתזה בין שתי האסכולות, והרי שתיהן ינקו מאותם רעיונות בסיסיים של המודרניזם? מה היו הנסיבות להיחלץ מהמשבר ומהם הלקחים לגבי העתיד?

אלה הן השאלות שעליהן אנסה לענות במאמר זה, מתוך נקודת-מבט אישית של רקדנית וכוריאוגרפית של שנות השמונים, שהיתה תלמידה למחול בשנים בהן מתמקד מאמר זה.

שלושים השנים הראשונות

לברוך אגדתי שמורה הזכות להיות חלוץ המחול המודרני בארץ-ישראל.⁽¹⁾ בשנת 1920 העלה את ערב מחולות הסולו הראשון שלו. הוא היה רקדן, כוריאוגראף וצייר, שהופיע בארץ ובבירות אירופה. אגדתי היה אבי הגישה שדגלה במחול מודרני עברי, ישראלי. הוא לא חיקה את הדמויות שרקד, כפי שהקהל ומרבית המבקרים ציפו, אלא השתמש באיפיונים של הדמות כחומר-גלם תנועתי, שאותו עיבד. היתה לו, לאגדתי, יכולת הפשטה והבנה של כל המבנה האמנותי. הוא האמין, שהמחול אינו נזקק לתמיכתו של הצליל, ונסיונותיו לעצב ריקודים ללא ליווי מוסיקלי נתקלו בביקורת נוקבת על-ידי הציבור. הוא הכיר בעמקות הראייה של המינימליזם, והמבקרים טענו, שהוא מזניח את תנועת הרגליים ומתרכז יותר מדי בתנועות מינימליות בכתפיים ובידיים. אגדתי חיפש חומר תנועתי מקורי ברמה שתענה על דרישותיו האמנותיות. הוא ידע, שרק למעטים מהצופים היו הכלים להעריך את

דובלון וקטיה מיכאלי, שהיו רקדניות בלהקה של מרי ויגמן, הילדה קסטן מאולפנו של Kurt Jooss, ויותר מאוחר אירן גטרי. גולת-הכותרת היתה עלייתה של גרטורד קראוס, שהיתה יוצרת ידועה באירופה, שעבדה במחיצתם של פון לאבן והבמאי מקס ריינהולד. גרטורד הגיעה לארץ בשנותיה הטובות ביותר כרקדנית וכאמנית יוצרת והקימה בית-ספר ולהקה. השפעתה היתה מכרעת בחמש-עשרה השנים הבאות.

בשנות הארבעים ותחילת החמישים החלו להופיע על הבמה דור התלמידים שגדלו והתחנכו בארץ, ביניהם רחל נדב מלהקתה של ניקובה, נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן מהסטודיו של גרטורד, נועה אשכול, שלמדה אצל תהילה רסלר וחסיה לוי, שהיתה תלמידה של עליזה דובלון. בתי הספר למחול היו מלאי תלמידים ומופעי-המחול הגיעו לכל פינה בארץ והקהל נהר אליהם.

יש לציין, שבשנות הארבעים היתה ארץ-ישראל המקום היחיד בעולם בו האסכולה הגרמנית פרוחה והמחול המודרני היה בו דומיננטי (ולא הבאלט הקלאסי), שכן בזמן המלחמה חרבו באירופה בתי-ספר של מרי ויגמן. בארה"ב, האווירה האנטי-נאצית דחתה את המחול האירופי, שזוהה כמחול גרמני. באנגליה המחול המודרני תפס מקום שולי לעומת הבאלט הקלאסי. גרהאם יצרה את עבודותיה הראשונות והיתה עדיין בלתי-מוכרת מחוץ לחוג צר של רקדנים בני-יורק. נוצר מצב פרדוקסאלי, שבו המחול המודרני האירופי מצא בזמן מלחמת-העולם השנייה מקלט ושיגשוג דווקא בארץ בה חיו בסכנת השמדה קורבנות הנאצים – היהודים.

המחול המודרני בארץ, שהחל ב־1920 וצבר עוצמה עם גלי העלייה מאירופה, שהביאו ציירים ומלחינים, נעצר לפתע בחריקה צורמת בתחילת שנות החמישים. מה קרה?

סיבות למשבר

מלחמת-העולם השנייה, מלחמת-העצמאות והקשיים הכלכליים בהם היתה נתונה המדינה בשנותיה הראשונות לא איפשרו הבאת מופעים לארץ. במשך תקופה שארכה בערך שלוש-עשרה שנה (1935-1948) היתה הארץ בהסגר תרבותי. ליוצרים ולרקדנים בארץ לא היתה היכולת להשוואה איכותית. כשבתחילת שנות החמישים החלו לבקר להקות זרות, כמו אלה של ז'אן בבילה, טלי ביטי ומרתה גרהאם, התגלה שהמחול שלנו מפגר. מה שהיה נחשב לחדשני ומודרני בשנות העשרים והשלשים נראה מיושן בשנות החמישים. נשתררה מבוכה אצל הוותיקים ואכזבה וכיקורת קשה אצל הצעירים. הגיע הזמן לעשות חשבון-נפש ואתנחאת. הפעילות הגדולה החלה להיעצר.

כיצד קרה, שהמחול המודרני בארץ, על שפע יוצריו ומופעי, לא התקדם? לדעתי, הסיבה העיקרית נעוצה בגישה שהיתה מקובלת בשנות הארבעים, שאין לדחוק את הקץ בחיפושם אחר מחול עברי ייחודי, כי הזמן יעשה את שלו. מתחילה,

היו קיימות שתי גישות שונות: האחת ביקשה ליצור מחול ייחודי עברי ונציגיה העיקריים היו ברוך אגדתי, ירדנה כהן ורנה ניקובה. גישה אחרת היתה למרגלית אורנשטיין, שטענה, שאין לדחוק את הקץ בחיפוש אחר מחול ייחודי ישראלי, "כי טרם עברים אנחנו."⁽²⁾ היא האמינה, שבמשך השנים תיפתר בעיית הייחוד באופן טבעי. הגישה השנייה קיבלה חיזוק עם גלי העלייה של אמצע שנות השלושים, שהביאה ארצה את המחול הגרמני במיטבו ושיוצריה ראו את עצמם כחלק מהאסכולה הגרמנית. ליוצרים באסכולה הגרמנית היתה טכניקה מאוד אישית, שנוצרה כמוצרי-לווי לסגנון, לאופי וליכולת הספציפית של כל אחד מהם. הדגש היה ביצירה ובביטוי האישי, ואלו לא מספיק תשומת-לב הוקדשה כדי ליצור שפת-תנועה טכנית, פחות אישית, הבנויה נדבך על גבי נדבך ושאפשר להעבירה בצורה מסודרת ממורה לתלמיד. שנות ההסגר התרבותי הארוכות לא נוצלו לתת תשובה לצורך זה. באותם ימים היתה קיימת אווירה של חוסר הערכה וחשדות של המורים לבאלט, שומרי המסורת, אל היוצרים המודרניים. האחרונים ראו עצמם "כנביאי העתיד לערכים, לצורות ולתכנים חדשים,"⁽³⁾ ורבים החרימו את הבאלט. הם חששו, שההבעה הטבעית, הספונטאנית שלהם תיפגע מהרגל של אימונים טכניים.

לא נוצר שיתוף בין המורים לבאלט ליוצרים המודרניים, שבעזרתו ניתן היה לעבד ולתרגם לשפה של תרגילים וטכניקה את החומר היצירתי, כפי שעשתה בארה"ב מרתה גרהאם. יותר מזה, רבים מהמורים לבאלט אסרו על תלמידיהם ללמוד מחול מודרני. בילדותי למדתי באלט אצל ארכיפובה-גרוסמן בחיפה, שבזמנו היתה אחת מהמורות המקצועיות הבודדות בארץ לבאלט קלאסי. באותה עיר קטנה, במרחק מספר רחובות, היה אולפנה של ירדנה כהן. איזה שילוב לימודים יותר נפלא היה יכול להיות, לו אפשר היה ללמוד טכניקה אצל ארכיפובה ויצירה אצל ירדנה! אבל בתחילת שנות החמישים, זאת היתה בקשה בלתי-אפשרית, בגלל דרישתם של המורים לנאמנות מוחלטת. ייתכן שהדרישה לנאמנות ולהערצה של המורה היו חלק מהמטען התרבותי שהובא לארץ מגרמניה. בספר על "חייה של מרי ויגמן"⁽⁴⁾ מצאתי פסיקה מעניינת, שם מספרת ויגמן איך אחרי מופעי תלמידים היו מעריצים באים מאחורי הקלעים, אך לא העזבו להתקרב ולשוחח עימה. לעומתם, נערות שהגיעו מאמריקה הודו לה בטבעיות ושוחחו עימה כחברות ותיקות. הגרמניות ראו ככך התנהגות לא-מכובדת ופגיעה בכבוד של ויגמן. (אבל גם בארה"ב היו דברים מעולם. אנה סוקולוב היתה הראשונה מבין תלמידיה של גרהאם, שהעזה ללכת לטעום גם באלט קלאסי וחששה מתגובתה של מרתה, אם כי התברר, שזו ידעה על "הבגידה" והחרישה. הערת העורך.)

ארכיפובה, שזולזה במרבית היוצרים המודרניים בארץ, התלהבה ממרתה גרהאם ושלחה את תלמידיה לראות את שיעורי-ההדגמה של הלהקה, שנערך בקולנוע "ארמון" בחיפה. מאוחר יותר אף הזמינה את רנה גלוק ללמד אצלה בסטודיו. היא מצאה לראשונה במחול המודרני הגרהאמי מכנה-משותף שהיה מוכר לה מהבאלט – הטכניקה.

של גטרוד קראוס. בשנות החמישים גטרוד כבר היתה בסוף תקופת היצירה שלה במחול. התוכנית הראשונה כלה רק עבודות של גטרוד, והעבודות לא נתקבלו טוב. במשך השנה הרימה הלהקה שתי תוכניות ואחר כך התפרקה. בתוכנית השנייה של הלהקה מופיעה לראשונה יצירה של כוריאוגרף אמריקני, טאלי ביטי, נקודת-המיפגש הראשונה בין שתי האסכולות.

כך קרה, שכאשר החלו להגיע להקות-המחול מחו"ל, נמצאה הארץ ללא רקדנים עם רמה טכנית גבוהה וללא להקה מקצועית מייצגת, כאשר היוצרים והאישים המובילים כבר הזדקנו. החלו שנות המשבר.

שנות המשבר

בשנת 1962 מתארת יהודית אורנשטיין כך את המתרחש במחול בשנים ההן: "הורגלנו לראות על במותינו אורחים ואמני מחול - מן החוץ בלבד. מזה שנים לא הועלתה על במותינו הצגת מחול מקומית בעלת רמה והיקף, ההולמים את דרישתנו בשטח האמנות הזאת. רבים מרקדנינו הצעירים והמוכשרים עוזבים את הארץ ויוצאים ללמוד בחוץ. ומכיוון שהם יודעים, כי אחרי גמר השתלמותם לא תימצא להם בארץ מסגרת לפעילות אמנותית-ריקודית, נשארים רובם בחו"ל... אמני המחול המקומיים חסרים מסגרת וגורם מתאים שיסייע לקיומה... כתוצאה מכל אלה, שותק למעשה הרקדן בישראל." (6)

החלום, שבארץ יקום רקדן ישראלי מעולה וייחודי כאחד, הלך ונגזר, וזה מקץ שלושים שנה של פעילות אינטנסיביות. הדור הצעיר החל לבטל - מבלי לבדוק וללמוד - את ההישגים של הוותיקים. התייחסו אליהם בולז'ר, כאל חבורה של בלתי מקצועיים. האכזבה היתה כה קשה, שלא היה רצון לבדוק, אילו אלמנטים לאמץ ואילו לדחות. כאשר הוותיקים סיפרו על הישגיהם המפוארים בעבר, הצעירים גילו רצונם לצאת לארצות רחוקות. בשנה בה כתבה יהודית אורנשטיין, הייתי חיילת, שהשתתפה בתחרות למילגה של כשרונות צעירים במחול. זכיתי במילגה של 300 לירות (דמי-לימוד שנתיים בסטודיו למחול).

יהודית אורנשטיין, שהיתה חברה בוועדת-השיפוט שקבעה את שמות הזוכים, הזמינה אותי לפגישה. היא התעניינה לדעת מהן תוכניותי. עניתי לה, שחלומי הוא לצאת לחו"ל, ללמוד בבית-ספר גדול לבאלט, להצטרף שם ללהקה ולרקוד את תפקידי אודט/אודיל ב"אגם הברבורים". היא הקשיבה לי ונתנה לי לדבר כמה שרציתי, ואחר-כך החלה לספר, כיצד היא ואחותה הופיעו בפאריס לפני הרבה שנים בתוכנית משלה, עם חומר ייחודי ארץ-ישראלי, ונתקבלו על-ידי מיטב אמני אירופה בהתרגשות; ושעלי להבין, שאין טעם לצאת לחו"ל, אלא אם כן אגיע לשלב שבו אהיה אמנית עם חומר תנועתי ייחודי משלי, שאוכל להציע בהופעותי משחו שלהם אין, אחרת אצטרף לאותן אלפי נערות שעושות כל יום שיעור

ויצא-דופן היה יחסה של ארכיפובה לדבורה ברטנוב. הן היו ידידות טובות, ואני זוכרת, שדבורה הביאה את תלמידתה נורית שטרן, שהיתה בזמנה ילדה צנומה וביישנית, לעשות שיעור בחיפה אצל ארכיפובה. כל תלמידי הסטודיו הלכו לראות את ההופעה של דבורה, והריקוד האהוב על ארכיפובה מתוך הרפרטואר של דבורה היה "אחת, שתיים, שלוש". ריקוד זה היה מכוון נגד אותה מכה של מורות חובבניות, ללא כל הכשרה מקצועית, שהקימו אולפנים למחול ברחבי הארץ. כשהייתי בת שש, רקדתי בסלון שבדירתה של מרים בת-ארצי בכרמל. בשיעורים הייתי לבושה שמת-באלט (Tutu) ונעלי-בהונות. ההורים והתלמידות היו מאוד מרוצים. הורי ביקשו מאורה רטנר, שהיתה ידידת המשפחה שלנו ורקדנית וכורית אונגראפית ידועה, לבוא לראות את ריקודיה של "ילדת הפלא". כנראה שאורה היתה מזועזעת ממה שראתה, כי מיד אחר-כך העבירו אותי הורי לארכיפובה. אולי יש להבין את הדרישה המחמירה של ארכיפובה לנקיון ולדייקנות בביצוע, להקפדה על תלבושת מסודרת ולקצב מאוד איטי שבו לימדה אותנו חומר חדש, על רקע ההצלחה והביקוש למורים החובבנים שהיו לרוב.

בתל-אביב היחסים בין המורים היו דומים לאלה שהיכרתי בחיפה. בארכיון למחול בתל-אביב מצאתי חוזה סטנדרטי משנת 1936, שעליו היו צריכים לחתום התלמידים של מרגלית אורנשטיין. בחוזה יש פיסקה האומרת: "במשך זמן היותה חניכת הסטודיו, אסור לתלמידה ללמד בביה"ס לריקוד אחר, או להשתתף באיזה נשף או הצגת ריקוד שהם - מבלי לקבל לכך הסכמה מפורשת של ההנהלה." (5)

רבים מהיוצרים המודרניים הגנו כל אחד על שיטתו ולחמו איש בשיטת רעהו. אי-אפשר היה לרכז כוחות למטרה משותפת כאשר כל אחד רוצה להיות מנהל. לא היתה להקה אחת מרכזית, ממוסדת, שתכלול בתוכה את מכלול הכוחות היוצרים והמבצעים. הכוריאוגרפים הפיקו תוכניות ללא סיוע כספי ונאלצו לסבול מכל התחלואים של להקות לא-מסובסדות - התפרקות קבוצות, עבודה עם רקדנים בערבים בלבד, תלבושות ואביזרים פשוטים, חוסר תאורה ותפאורה. למרות שהכוריאור גראפים שלנו, שעלו ארצה מאירופה, ודאי ראו ושמעו על השימושים החדשניים בתאורה, בתפאורה, שנעשו בגרמניה ובתיאטרון הבאוהאוס (Bauhaus), הם לא יכלו לממש רעיונות בכיוון של תיאטרון טוטאלי, שדרש ממון רב. היו מעט אולמות והציד בהם היה אלמנטארי. התנאים בשטח הגבילו מראש את דמיון היוצר.

לאמנים היוצרים לא קל בשום מקום בעולם, אך בשנים אלה של גלי עלייה, קשיים כלכליים, אבטלה גדולה והתנכלויות של ערבים ליישוב, קשה יותר היה לאמן בארץ-ישראל.

שנתיים אחרי קום המדינה נוצרה אווירה נוחה לייסודם של מוסדות ממלכתיים, והוקמה ועדה, שהיתה מופקדת על הקמת להקה מקצועית. המריבות בין חברות הוועדה, אשר כל אחת משכה לכיוון אחר, נמשכו בישיבות ללא סוף. לבסוף קם ב-1951 "תיאטרון הבלט הישראלי" על בסיס צר, בראשותה

טכניקה בסטודיו, חולמות על הבמה, שקרוב לוודאי לא אגיע אליה. הקשבתי לה. חששתי שתבטל לי את המילגה, אם אגיד לה, שנמאס לי לשמוע את הדברים האלה. לא הבנתי על מה מדברת אשה זו. הייתי בטוחה שהיא מגזימה לגבי הצלחתה בחו"ל, חיכיתי שתגמור לדבר ושהפגישה תסתיים. רציתי לעזוב את הארץ ולרקוד שם, בחו"ל. ריקוד ישראלי בעיני היה ריקוד עם וזה לא מקצועי לאחת עם שאיפות אמנותיות שכמוני. את ההיסטוריה של המחול המודרני בארץ לא היכרתי והיא גם לא עניינה אותי.

הנסיונות להיחלץ מן המשבר

פתיחת הגבולות לחו"ל הביאה עימה בהדרגה רקדנים עולים מארה"ב. הסנונית הראשונה היתה רנה שחם, שהגיעה בשנת 1951 ועוד הספיקה להופיע בעבודתו של טלי ביטי במסגרת "תיאטרון הבלט" של גרטרוד, ואף הופיעה בערבסולו משותף לה ולתהילה רסלר.⁽⁷⁾ היו אלה שתי נקודות המפגש בתוכניות משותפות של האסכולה הגרמנית והאמריקנית. רנה שחם החלה ללמד ולהופיע בערבסולו. כעבור ארבע שנים, ב־1955, הגיעה רנה גלוק, בוגרת בית הספר ג'וליאד בניו-יורק, ואף היא התחילה להופיע בערבסולו, היות שלא היתה קיימת כל מסגרת של להקה. רנה גלוק פתחה בית ספר לריקוד ונתגלתה כמורה מצוינת. לראשונה אפשר היה ללמוד בארץ את טכניקת גרהאם.

היחסים בין בני הדור הזה היו טובים והיתה הבנה, שיש לאחד כוחות כדי לבסות ולהקים להקה מרכזית. נסיונות בכיוון זה נעשו בערבים משותפים של "במת מחול", בהם הועלו יצירות של רנה גלוק, רנה שחם ונעמי אליסקובסקי עם להקותיהן. מוסיקה מקורית נכתבה לעבודות על-ידי הקומפוזיטורים הישראליים פאול בן-חיים, יחזקאל בראון ויהושע לקנר. לראשונה מאז עבודותיו של אנטול גורביץ' ללהקתה של גרטרוד קראוס, יש עיצוב תפאורה למחול, שנעשה על-ידי דני קרוון לעבודותיה של רנה גלוק. ברשימת הרקדנים בלהקות אפשר כבר למצוא את רנה שיינפלד, זאבה כהן, רותי לרמן, גליה גת, עפרה בן-צבי, אהוד בן-דוד, אריה כלב, אברהם צורי ואחרים.

בדרך-כלל, משמגיעים אמנים להשתקע בארץ, יש ציפיה להתעשרות הודית ויחסי-גומלין. בדומה ליוצרים של שנות הארבעים, גם היוצרים הראשונים שהגיעו מארה"ב באמצע שנות החמישים בחרו ליצור סביב נושאים ישראליים, כדי להביע את הקשר שלהם למקום החדש. אבל המשיכו לעבוד במסגרת האסכולה ממנה באו. כבר ב־1957 כותבת אוליה זילברמן בביקורת ב"על המשמר": "ריקוד ההבעה המודרני נוצר כדי לשחרר את המחול מכבלי הטכניקה של הריקוד הקלאסי, מן הסטריאוטיפיות, מן השיגרה של אותן התנועות והפוזיציות. אך הטכניקה של מרתה גרהאם וחווה לימון, אשר יצרה מילון ומטען תנועות מדויק – אם נמצא בשבי שלה, אם נשמע לה באופן חומרני, נשקע בעבודה שאיננה רצויה ממש כשם שאיננה רצויה לנו גם בתקופתנו הטכניקה

החדגונית של הבאלט הקלאסי." אוליה לא הסתפקה במלים אלה ואף קבעה, בהתייחסה לריסטר של רנה גלוק ב־1957: "אם רנה לא תמצצם את עצמה בגבולות האקספרסיוניזם האמריקני והבאלט הקלאסי, אלא תלמד גם משהו מהאקספרסיוניזם האירופי ומהריאליזם של הבאלט הרוסי, וכן מן התנועה והגוף הריקודי של המזרח, שבו היא נמצאת כעת – עשויה היא להעשיר בהרבה את המטען התנועתי שלה ואת חווייתה האמנותית, ובהמשך הזמן גם להעשיר אותנו, תוך עבודתה הפדגוגית עם להקתה."⁽⁸⁾ בינתיים, הדור הצעיר קלט במהירות את האסכולה הגרהאמית. המחול המודרני לא היה מעולם זר באופיו לרוח הארץ.

בתחילת שנות החמישים ביקר ג'רום רובינס, הכוריאוגראף האמריקני הנודע, בישראל, בשליחות "קרן התרבות אמריקה ישראל", שנקראה אז עדיין "קרן נורמן". ג'רום התאהב במדינה הצעירה. הוא ראה את להקת "ענבל", הכחין בפוטנציאל הנפלא והייחודי שלה. כשחזר לארה"ב כתב מכתב מאוד מעניין ליהודית גוטליב מ"קרן התרבות". מהמכתב משתקפת הדאגה של פרנסיס האמנות בארץ מהמשבר המתמשך ומלהיטות הרקדנים הצעירים לטכניקה הזרה, האמריקנית, וההתרחקות מהיצירה המקורית. ג'רום קבע, שאין בארץ רמה טכנית שתוכל לשאת את השאיפות להתבטאות עצמית. ולכן, אין ברירה אלא ללמוד את הטכניקה המודרנית והקלאסית, עד שאלה לא תהיינה עוד זרות לרקדן הישראלי. יש לראות זאת כשלב ביניים הכרחי, שאחריו אפשר יהיה לעבור לתקופת נסיונות יצירתיים.

הוא צדק, אבל ספק אם שיער ב־1952, שרק ב־1977, כלומר, אחרי למעלה מעשרים שנה, נבואתו תתחיל להתאמת. בסוף שנות השבעים החלו להגיע לארץ הסנוניות הראשונות של זרם ה־Post Modernism במחול ועימן הניצנים הראשונים של התעוררות יצירתית בארץ, וחזרה למופעי-סולו וקבוצות-מחול מחוץ ללהקות הממוסדות.

רובינס ביקש מאנה סוקולוב לבוא לארץ, להכין את להקת "ענבל" לקראת מסע-הופעותיה בחו"ל. "ענבל" של שרה לוי תנאי היה תיאטרון-המחול, שהעושר התנועתי והמוסיקלי שלו נבע ישירות ממקור עתיק, ובאופן טבעי. סוקולוב העניקה ל"ענבל" את הליטרט המקצועי ו"ענבל" יצאה לסיורים מוצלחים בחו"ל, משנת 1957 ואילך.

"ענבל" היתה הלהקה היחידה, שאמצע שנות החמישים היו תקופת-הזוהר שלה. בעיני הרקדן הישראלי "ענבל" נראתה רחוקה וזרה לשאיפותיו. בעיניו, הרקדנים התימנים ב"ענבל" היו חסרי טכניקה, ומורו יותר, היו אלה רקדנים שרים ומדברים, והתנועות לא היו שאובות משפת-תנועה מוכרת. "ענבל" נראתה בעיניהם יותר מדי פולקלוריסטית מצד אחד, ומאידיך גיסא יותר מדי אוונגארדית מכדי שיוכלו להבינה.

אנה סוקולוב החלה להיות אורחת קבועה בארץ. מדי שנה הגיעה למספר חודשים, וב־1963 יסדה את "התיאטרון הלירי". בניגוד לרנה גלוק ורנה שחם (ונעמי אליסקובסקי) של "במת

המחול", שהיו רקדניות מוכשרות, בראשית דרכן כיוצרות, הרי אנה היתה כבר אישיות בעלת מוניטין בעולם, עם הרבה שנות נסיון. "התיאטרון הלירי" קיבל תמיכה מ"קרן תרבות אמריקה-ישראל", ובמשך שנתיים יצרה אנה ארבע תוכניות עבורו. המחול המפורסם ביותר שלה הוא "חדרים", שנהפך לנכס בינלאומי במחול המודרני.

לראשונה היתה בארץ להקה מקצועית, שהתקבצו אליה מיטב הרקדנים, אם כי הכוריאוגרפיה היתה רק של אנה סוקולוב. מוזר שאני, כרקדנית חיפנית צעירה, לא ידעתי על כל הפעילות המתרחשת בתל-אביב. אולי היתה זו תוצאה של אותו חינוך של נאמנות עיוורת לאולפן שלי ושלילת כל הנעשה מחוצה לו. גם לא היה מקובל בזמנו, שנערה צעירה, לפני שירותה בצבא, תעבור לגור בעיר זרה כדי לרקוד בלהקה.

כפי שצינתי כבר, אנה ערכה ביקורים בארץ, אך לא השתקעה בה. אחרי שהעמידה תוכנית, חזרה לארה"ב. במשך חודשי היעדרה, המורל בקבוצה ירד ולמעשה חבריה היו מובטלים. בכתבה של נתן מישורי על "התיאטרון הלירי"⁽⁹⁾ הוא מצטט ראיון עם חברי הקבוצה, ובו נאמר, שחברי הקבוצה לא רצו לעבוד עם כוריאוגרפים מקומיים, וזאת למרות שהקבוצה היתה זקוקה נואשות לעבודות חדשות בחודשים בהם נעדרה אנה מהארץ.

באותן שנים החלו מורים לתנועה מהקיבוצים לבוא לעיר ולקחת שיעורי טכניקה. בעיני, היו אלה מורים חובבניים, מבוגרים, שנעמדו בשורה האחרונה בסטודיו, רציניים, כבדים ושמנים. הלקם נהגו להתפאר ב"ריקודים הנפלאים" שהם יוצרים בקיבוצים, אולי כדי להעלות בעיני את דימויים הירוד, ואולי כדי לשכנע אותי, שיוכלו ליצור עלי ריקוד. אני תהיתי על חוצפתם של אותם חובבנים, שאפילו אינם יכולים לעשות פירוט שלם אחד כיאות ומבקשים ליצור ריקוד לרקדנית.

אך מסתבר, שדווקא התנועה הקיבוצית שמרה על המורשה היצירתית של האסכולה הגרמנית, שכל כך בזו לה בערים. יתכן שזה נבע מצורך מעשי של המורה או ה"רקדנית" של הקיבוץ להעלות מופעים רבים, ולו רק כדי לזכות באותו יום חופשי, בו תוכל לנסוע לעיר, ללמוד ולהשתלם. אלה מהן, שהיו צעירות ומוכשרות ורצו לרקוד, נאלצו לעזוב את הקיבוץ ולעבור לתל-אביב. האחרות התפתחו למורות מצוינות למחול יצירתי לילדים. גם כאן, היינו צריכים להמתין לשנות ה'70, כאשר החלו כרחבי העולם להופיע הספרים על מחול

יצירתי, כדי לגלות, שאצלנו בקיבוצים עושים זאת כבר משנות ה'30.

אחרי ש"התיאטרון הלירי" התפרק, המשיכה רנה גלוק להעלות מופעים עם קבוצתה, ולראשונה אנו נתקלים בתוכניה בשמה של "קרן בת-שבע לאמנות", התומכת במחול בארץ.

בת-שבע דה רוטשילד היא דמות מופלאה ומפתיעה. היא כל כך שקטה ונחבאת אל הכלים, שקשה להאמין שאשה זו היא שתמכה בנדיבות במחול המודרני האמריקני בשנותיו הקשות ביותר, עוד לפני שהוכר בעולם והחל לקבל תמיכה ממשלתית. היא תמכה במשך שנים במרתה גרהאם ואיפשרה לה להחזיק בלהקה, להזמין תפאורנים, מוסיקה, תאורה, אולם טוב ופרסומת. היא מימנה את הופעותיה השנתיות בניו-יורק. בשנות החמישים החלה בת-שבע להתעניין בישראל ודאגה שסיווריה של גרהאם יגיעו לארץ למשך מספר רב של מופעים, יחסית לגודלה של המדינה. היא החלה להעניק מילגות השתלמות לרקדנים הישראלים ללימודים בחו"ל. היא שכנעה את גרהאם לעשות את הכלת-ידיאמן כמעט, ולהעניק לקבוצת רקדנים לא-מוכרים בארץ קטנה את יצירות-המופת שלה. בשנת 1964 יסדה את להקת בת-שבע. תקופה חדשה החלה. ■

הערות

1. "ברוך אגדתי" (עורך: גיורא מנור), ספרית פועלים והספריה למחול, 1987
 2. שבעון סופרים עבריים "כתובים", 1929, מאת מרגלית אורנשטיין
 3. ירחון גוער מוסיקלי, 1954, מאת יהודית אונשטיין
 4. Sorell W., *The Mary Wigman Book*, Wesleyan Uni., 1957
 5. תיק מרגלית אורנשטיין, ארכיון למחול, תל-אביב
 6. "דבר הפועלת", מס' 8, מאת יהודית אורנשטיין
 7. התוכניה של המופע שמורה בארכיון המחול, בספריה למחול בתל-אביב
 8. "על המשמר", 19.5.1957, "רסיטל לריקוד של רנה גלוק" מאת אוליה זילברמן
 9. "מחול בישראל", 1978/79
- * מאמר זה מבוסס חלקית על עבודה לתואר שני של המחברת.

המחול מתחיל היכן שמסתיימת המציאות, ומכאן שורש הקושי שבהתחלות הריקודיות. מי אוהב פרידות? ובכל זאת, איך אפשר להמשיך להתפתח בלי לוותר על משהו החיים הם אוסף של פרידות ארוזות בבונובניירה, כאבים קטנים וגדולים, שההתגברות עליהם היא בעצם תהליך ההתגברות. בשנתון למחול '86 עסקתי בסיומים. עכשיו השעה לפנות אל ההתחלות.

בפתיחתו של מחול יש מן הפרידה, ישנו ויתור, הנעשה מתוך רצון, על עולם מציאותי, שעמד מול העיניים, אך למעשה לא נוצר עדיין ויתור רגשי עליו. את הניגוד הזה בין הרצון, המחשבה וההחלטה מצד אחד, לבין הרגש מצד שני צריך הכוריאוגראף למזג.

אין הכוריאוגראף יכול לדעת הרבה על שני עולמות אלה אצל צופיו וגם לא אצל רקדניו. לשם כך באות לעזרתו התרבות והמסורת ונהלי התכנסות קהלי-הצופים (והרקדנים) לפני המופע בתיאטרון, שיש בהם כדי להקל על המעבר. כי כך נוצר מכנה משותף של מציאות שווה לכולם.

על הכוריאוגראף לשכנע, שכדאי להיפרד מקרנבלי-ההתכנסות והמיפגש החברתי שבלובי, להתיישב בכיסא הנוח או החורק, להיפרד מבן או מבת-הזוג הנאה, וכל זה דווקא ברגע שנקבע עליידי מנהל הבמה, ולהעביר את תשומת-הלב אל המסך, אל הבמה ואל הלא-נודע, לגרור את נפש המתבונן, את מחשבותיו ורגשותיו ואת ידענותו ופתיחותו, אל המחול. הפעמון מצלצל וקורא לך, הצופה או האמן, להתייצב.

על פתיחת המחול להכיל איפוא מספר גורמים. את יסוד הקיים והמוכר, שיהווה נקודת-אחיזה במסורת המחולית וישמש מעין ידית-אחיזה לצופה, כדי שירגיש עצמו בטוח בתוך רכבת המוכרת לו פחות או יותר, בה ייצא למסעו. על הפתיחה לכלול משהו מהמסורת האסתטית של המחול ועליה להוות מעין המשך של המחולות שקדמו לה, אבל עליה לשמש, ככל פתיחה אחרת, אמצעי לריכוז תשומת-הלב, כלומר, אל עצמה; עליה להיות מעניינת ומרתקת באופן מידי. על הפתיחה לשמש מין כרוז הקורא: "שקט, מתחילים!"

על הפתיחה להכין את עין הצופה אל החומר הנרקד, עליה להציג את המחול, את הנושא המחולי, את הדמות המרכזית, או כאשר מדובר במחול עכשווי, את החומרים המרכזיים והדומיננטיים ו/או את האמצעים שבהם עומד המחול לעסוק כבר בפתיחה, כי עין האדם אינה מורגלת לקלוט תנועה.

בוודאי שלא וריאציות שונות שלה, בראייה חד-פעמית, ראשונית; כך שעל הפתיחה לשמש שער לתנועות המתפתחות עליידי עצם הצגת המוטיב המרכזי בפתיחה ואופן פיתוחו, כפי שיופיע בהמשך. על הפתיחה לאפשר כניסה לחלל העומד לרשות המחול. במילים אחרות: נחוץ להושיט לצופה כרטיס-ביקור או לגלות לו באיזו שפה תנועתית ידובר.

פתיחה או דמות

יתכן, שאחד החידושים המהפכניים של המחול המודרני היה השימוש בדמות אינדיווידואלית, מאפיינת, ייחודית, לעומת הדמות המסורתית, הלא-אינדיווידואלית של הבאלט.

דמות מחולית מוצגת עליידי תבנית מחולית, המוגדרת עליידי מספר מצומצם של תנועות החוזרות על עצמן כוריאציות מזעריות, שלתוכן נרקמות תנועות נוספות. באמצעות תנועות אלה אנו מכחינים במצב-הרוח של הדמות או ברמזים על המתרחש איתה. דוגמה ידועה היא, כמובן, הדמות ההולכת ברגליים ישרות דרך עמידה רביעית של הבאלט הקלאסי, מה שגורם לה לגרור את גבה הזקוף בטילטול (ימינה ושמאלה), בידה האחת מקלי-הליכה, לראשה מגבעת שחורה – דמות הנווד שעיצב צ'ארלי צ'פלין. או דמותה של קתרין מ"אילוף הסוררת", בכוריאוגרפיה של ג'ון קראנקו. דמות המוות מתוך "השולחן הירוק" של קורט יום. הפאון מתוך "אחה" של הפאון" בכוריאוגרפיה של ואסלב ניז'ינסקי, וכמובן פטרושקה או "הכרבור הגרוע" של מיכאל פוקין. כדאי עוד להזכיר את Going ("אני הולך הולך...") מתוך "חדרים" של אננה סוקולוב ואת לוטה גוסלר ב"סבתא תמיד רקדה" שלה. את Deja Vu של מאריי לואיס, פוק של לינוי קמפ (מ"חלום ליל קיץ"); "הצייד והציפור" של סמי מולכו, את ה"דחליל" של רות זיראיל ואת כל הדמויות שעיצב רמי באר ב"מדריך לתזמורת לבניהנעורים".

דמות מגובשת כזו יכולה לפתוח מחול ואף ערב שלם. עצם הופעתה על הבמה מספיקה. כי דמות כזו, החוצה את חלל הבמה לקראת הקהל או צועדת על אחד האלכסונים, מכילה את כל המרכיבים הנחוצים לפתיחה בסיסית, ולמי שמצליח לגבש מין דמות מחולית שכזו קשה מאוד לפספס את הפתיחה. אם הדמות רצה או מועדת או חוזרת במהירות אל הבמה, תוך כדי שהיא גוררת אחריה דמויות אחרות, או עומדת לה במרכז הבמה, מחליקה ידה על שערה וממתינה לגבר הנכנס לבמה,

נעמד מאחוריה, מניח דבר-מה ומתקרב אליה, והיא שוב מחליקה ידה בשערה. הוא פותח את חגורת מכנסיו ומגישה לה (כך עושה אנטוניו גאדס ב"חתונת הדמים"). וכך, באמצעות דמות מחולית ממשית, נוצרת פתיחה למחול שלם בתוך רגע, עם אווירה דחף לריקוד, נכונות של הרקדנים והצופים כאחד לעקוב אחרי הקורה לה.

פתיחה של סגנון מחול אישי

אנו מתלהבים בצדק מן היוצרים הבודדים שהצליחו לעצב דמות מחולית, אותה אנו מזהים בסיגנון תנועתה הייחודי ואף מסוגלים לתארו או לחקות. תארו לעצמכם מחול, המורכב מעשרה פאונים של נז'ינגסקי או שש דמויות של צ'ארלי צ'פלין, שבעה פטרושקה... לשם כך אין די בכשרון של כוריאוגראף-במאי. כאן נחוץ כשרון של כוריאוגראף-מלחין-משורר-מנצח. ואכן, הערצתי הגדולה היתה תמיד נתונה למעטים שהצליחו לעצב דמויות כאלה, במה שנקרא שפה תנועתית אישית ייחודית משלהם, שפה שאפשר ליהות מייד עם פתיחת המחול ואף לחקות אותה.

מחול ייחודי, אשר קשה יותר לקבל מייד, אבל אי אפשר לנו בלעדינו מאוחר יותר, כגון זה של ירי קיליאן או קארולין קארלסון. אבל איך אפשר לחיות כאיש מחול בלי פוקין, בורנובילי, מרתה גראהם, דוריס המפרי, אננה סוקולוב, מרס קאנינגהם, אלווין איילי, שרה לויטנאי, ירי קיליאן או קאי טקיי? מכל מקום, בסוג כזה של מחול, תפקידה של תורת האסתטיקה המחולית משמעותית גם בפתיחה, כי במדידת האמצעים ובכמויות החומרים המתאימים לרצפט של מנת הפתיחה תלוי הטעם המעודן והערך האמנותי של המחול. בתחילת דרכו, הסיגנון האישי למעשה דינו כדין הדמות המחולית. קבוצת הדמויות המתנועעות בסיגנון ייחודי משותף יכולה להציג את האישיות הכוריאוגראפית ודרך התפתחות המחול בחלל ואופן חלוקתו את הזמן, להשיג פתיחה מרתקת ומדהימה ביותר, כגון זו ב"Ocellus, Shizen או Monkshood's Farewell של להקת פילובולוס או ב"פולחן האביב" למוריס בז'אר. על קבוצת הדמויות המופיעות בפתיחה מן הסוג הזה חלים העקרונות שהזכרתי בעניין הדמות המחולית הבודדת.

פתיחה מחולית

הסיגנון המגובש כשלעצמו כבר לא מהווה אתגר לאמנות המחול המתפתחת, והשפה התנועתית שעוצבה עליידי כוריאוגראפים שונים נהפכה מכבר לחלק מתרבות המחול, עתה, משוהרגלנו לכך, שגם בחיי המחול מתקיימות גישות אישיות, כנהוג במוסיקה או בציור.

אם המחול יעסוק, למשל, בשתי דמויות פטרושקה או בשלוש דמויות ברבור (כפי שקורה באופן מסוים אצל מרתה גראהם או באלאגשין), או בשתי דמויות "ברבור" הנפגשות עם שתי

דמויות "פאון" (מה שקרה באופן מסוים במחול שיצרת לאחרונה ב"נשים מקוללות"). הרי שבמקרה שלפנינו, התפתחות מסע הרקדנים בחלל הבמה או בחלל המוסיקלי או בחלל המחולית תיקבע גם עליידי האופי ה"ברבורי" או ה"פאוני", בהתאם להכנת הבמאיה-כוריאוגראף, אך בעיקר עלפי אופן קיומו בפתיחה. כלומר, אם בפתיחה מופיע לנו "ברבור" החוצה את הבמה לנגד עינינו משמאל לימין על קצות אצבעותיו (כשגבו מופנה אלינו) והוא מסתובב דרך כתף ימין לקראתנו בקרשצ'נדו, אנו יכולים להיות בטוחים שלא נצפה בשום אופן בסוג התקדמות המתאים ל"פאון" לצ'פלין או ל"פטרושקה", וגם לא לסיגנון המחול הספרדי (בו משתמש מצוין גאדס) או לזה היפאני (בו מבריקה קאיי טאקיי). ה"ברבור" גם לא יכול לעבור לפתע לשפת המחול התימני ולא לאופן השימוש (הסינקופי) במוסיקה ולא לעליות ולירידות תימניות קצובות של גובה זקיפות הקומה שלו, כי מה שמשמש את הכשרון הפיזי של המשוררת שרה לויטנאי אינו יכול, במקרה זה, לשמש את ה"ברבור", כי אין בפתיחה מרכיבים כאלה. אנו יכולים להיות בטוחים, כי אם מדובר בכוריאוגראף אמיתי, ה"ברבור" ישאר "ברבור" לאורך כל חייו והתפתחות צעדי המחול שלו תהיה פיתוח של הצעידה על בהונות, החוצה את חלל הבמה לרוחבה, בקווים ישירים, כי כבר בפתיחה הידיים מדגימות את מקצב הצ'לו שבמוסיקה, עולות ויורדות לפי גובה צליל הצ'לו, ואילו הרגליים מתופפות את מיקצב הפסנתר (או הנבל, תלוי באיזה ביצוע של המוסיקה של סן סנס מדובר). השינויים התנועתיים יופיעו כנראה גם בהמשך, כפי שקורה בפתיחה בסוף המשפט התנועתי, ויתבצעו תוך כדי סיבוב הגוף דרך הכתף בקרשצ'נדו, כי כך בדיוק עושה פוקין, ולא איכפת לו אם ה"ברבור" הזה פוגש בברבורה, צייד או נסיך עם נסיכה, השטים במי הנחל (או בפרטי ליברט אחרים).

הקרשצ'נדו מתרחש כבר בפתיחה, וזה מה שמעסיק בעיקר את פוקין, כלומר, פיתוח האמצעים התנועתיים. במקרה זה, באמצעות המוסיקה, בה הגברה, הגדלת המרכיב הבסיסי נעשית תוך כדי שמירה על המהירות, כאילו מה שאפשר לעשות בכפתור ה"ווליום". הקרשצ'נדו מתפתח בתנועת הידיים ובהמשך גם בתנועת הרגל, בגודל הצעד ובאורך השתייה על האצבעות, וגם בממדי החתקרות אל הרצפה ההולכים וגדלים.

הפתיחה כאן מכילה בתוכה את תמצית הרעיון הכוריאוגראפי, את תמצית התנועות, את אופן ההתנועעות, את אמצעי הפיתוח ואת תמצית הגישה לחלל (חלל הבמה, חלל המחול, החלל המוסיקלי או אל כולם גם יחד, אך כאן אל חלל הבמה בלבד). זו תבנית כוריאוגראפית בסיסית (כאן קלאסית-ברבורית), שאותה מפתח כוריאוגראף בהמשך ועין הבמאי שלו מלטשת את החומר הזה בנגיעת אמן.

מן הפתיחה המוכרת והמוצלחת של פוקין אנו יכולים ללמוד על הדיוק הרב של כוריאוגראף, המבין את מהות הכוריאור גראפיה, כפי שאנו מוצאים אצל משורר גדול, אצל צייר גדול. כאן אנו מוצאים שליטה בטכניקה הכוריאוגראפית. בדיוק

הרב, בפשטות, באינטואיציה האסתטית, בדמיון הפורה. כך צריך להיות גם אם מדובר בתבנית מחולית אחרת (לא "ברבורית" דווקא), בסולו אחר, במחול קבוצתי או בתפיסה אסתטית שונה.

המחול הוא תוצאה של הדחף הנוצר בפתיחה, הנאגר בפתיחה והמתפרץ הלאה, כך שהמחול כאילו מוכרח להתקיים, כי הדחף המסוים הזה דוחף אותו ורק אותו אל ההתפתחות המסוימת. בתופעה זו אפשר להבחין לא רק אצל היוצרים הגדולים כפוקין או בורנובילי, ואפילו ב"בולרו" של מוריס בז'אר ובדוד הצעיר אצל קריס ברוס, מרק מוריס ואצל רמי באר.

הכוריאוגרף שניגש אל התחלת כתיבת חיבורו הכוריאוגרפי, כאילו הוא מכין לו ראשי-פרקים, שהם קרשי-קפיצה שלו אל המחול, אך למעשה אין ראשי-פרקים במחול, כי למחול יש רק רעיונות של תנועות, המתחברות זו לזו בסדר מתוכנן, המתנועעות באופן מסוים והמתפתחות בשיטה מסוימת, לפי מקצב המוסיקה כולה, על מכלול מהירויותיה, כפי שאפשר למצוא ב"הכרבור הגווע" של פוקין, ב"המרות והנערה" של ויזנטאל, ב"מבטים" של מאריי לואיס. אפשר שהתנועה תתפתח רק לפי חלק מהמקצב או לפי המקצב המיוצג על-ידי כלי אחד שנבחר ממכלול המצלול.

בעבודות של בורנובילי אפשר לראות התקרבות לאגוגיקה, אך עבודה ברורה על חלקי מקצב בולטים פגשתי אצל ג'ורג' באלאנשין ב"קונצ'רטו בארוקו" ובעבודה המבריקה שלו "אגון". גם אצל רולן פטי, ב"אהבות של פראנץ" (פראנץ שוברט) וב"רומיאו ויוליה" של ג'ון קרנקו וגם אצל אשטון. יש, שהכוריאוגרף מושפע מגובה הצלילים והוא מצמיד את התנועה אליהם. שימוש כזה מצאתי במחול "דיאלוגים בחרסינה (פורצלן)" של מאריי לואיס. התנועה יכולה גם להתפתח כשהיא תופסת מרחב גדול או כשהיא מנסה להתקיים במרחב צר; בזרימה, בשילוב השהיות (מה שמאוד מקובל בקבוקי), בשילוב הדגשות או רטט, באופן קטוע או בהרפיית המאמץ.

כקיצור, אינטואיציה אסתטית, מחשבה אסתטית, המובילה לתבנית כוריאוגרפית. יהיו אופי התנועה, מהירותה ומסלולה אשר יהיו, תהיה דרך פיתוחה אשר תיבחר, על כל אלה להיות קיימים באופן ברור, ניכר לעין ויציב לאורך כל המחול כולו, וישר מן ההתחלה. בפתיחה מן הראוי שיהיה לכך לפחות רמז, שהרי מהות המחול ואופן הריקוד אינם דבר שרירותי או כזה המתאים לחשק או לרגשנות של הרקדן או של הכוריאוגרף ברגע כלשהו באמצע המחול או בחלק השני של החלק הראשון. כי את המחול אין אנו מביאים לפסיכולוג, המתעניין דווקא בכל המכשלות הנובעות מעודף רגש, כי על המחול להתאים את עצמו אל עולם האמנות, להתעניינותם של האסתטיקן והאמן. לכן, על הפתיחה להיות נציג של התבנית המחולית בה פועל הכוריאוגרף, וכבר בפתיחה עליו לדאוג לכך, שהמחול יהיה מיקשה אחת שלמה, בעלת ישות מחולית עצמאית, כפי שקורה ב"אבוגי קונצ'רטו" של ג'ון קראנקו.

למשל. או כפי שמצאתי במחול הוותיק "המרות והנערה" של ויזנטאל, ב"פאבאן של הכושי" או ב"גולים" של חוסה לימון, ב"אגון" של באלאנשין, ב"חלומות", ב"הסוויטה הלירית" של סוקולוב, ב"מגילת רות" וב"מדבריות" של שרה לזריתנאי, במחול "השלושה" של יהודית ארנון וגם במחול של ג'ין קלי בסרט "אני שר בגשם", וכמובן ב"אריה למיתר סול" של דוריס האמפרי וב"אחה"צ של הפאון" של ניו'ינסקי, בו אני מוצא סימוכין לדוגמה המקבילה לאינטואיציה האסתטית שב"ברבור" של פוקין.

ב"אחה"צ של פאון" אפשר להבחין בתבנית תנועתית המתקדמת לא רק בדחף התבנית שבפתיחה, אלא גם, ואולי בעיקר, בהשראת שירו של מלרמה, ששימש לו השראה. המקצב מכתוב את חלוקת הזמן של התנועות בחלל; גובה הצלילים משפיע על כיוון התנועות (הנצמדות אליו פעמים רבות). כשאמצעי זר (חוץ מחולי) מושל בתוך התבנית התנועתית מידי פעם באופן מאוזן (כאן המרכיב הוא מקבץ מצומצם של תנועה, שהורכב בהשראת הפיוט של מלרמה וגם ככה המרמז על תוכנו כפי שמופיע בשיר). מלרמה נותן את התפיסה הפיוטית עליה בונה דביסי חלל מוסיקלי; בתוך כל אלה נכנס ניו'ינסקי ומבצע את החיבור התנועתי כוריאוגרפי. מכל מקום, גם תבנית מחולית זו מוצגת מייד בפתיחה. תבנית כוריאוגרפית בסיסית זו שונה מן המוצגת על-ידי מישל פוקין ב"ברבור", אך אופן פיתוחה על-ידי ניו'ינסקי דומה – תבנית כוריאוגרפית בסיסית, המתפתחת למחול שלם.

פתיחה חוץ-מחולית

ישנן פתיחות הקשורות יותר אל עולם הבמה ואל מוסכמותיה מאשר אל הרגש המחולי או אל האסתטיקה של המחול, וכל עוד המחול מתקיים גם בתוך עולם זה, יש צורך להתבונן גם בו. הפתיחה החוץ-מחולית אינה כפופה ישירות אל האמצעים התנועתיים של המחול, אלא אל רעיונות והתפתחותם, שהם בעצם חלק מאופן מחשבתו של במאי, החייב, כנראה, להיות גם לכוריאוגרף. הפתיחה מן הסוג הזה יש בה העמדה של "כרוז", המודיע על פתיחת המופע, ובדרך-כלל היא יוצרת ריכוז עצום של תשומת-הלב אל ההתרחשות המחולית הבאה אחריה, וזה מאפשר כניסה חלקה לתחילת המחול עצמו.

אחת הדוגמות הטובות ביותר לפתיחה כזו היא של "חדרים" מאת אננה סוקולוב. מוסיקה רעשנית, כשל מסיבת ריקודים מוצלחת, נשמעת שעה שהמסך הסגור, המואר, מעורר ציפייה לקרבבל (זה נמשך כ-40 שניות). כשהמסך נפתח, לפנינו חבורת אנשים קפואה, היושבת על כסאות שמשענותיהם אלינו, והם אווזים בידיהם במושב הכיסא, מבטיהם מופנים לקהל, ותנועת הראש השירית, מלאת האופטימיות כלפי מעלה, מתנפצת בקשת כלפי מטה.

כאן לפנינו שתי פתיחות. הראשונה חוץ-מחולית, המתחילה מייד לאחר שהקהל התיישב באולם החשוך, הנמשכת דרך

כאילו הוא עצמו אנשי העיר טרויה.

סיגנון הפתיחה יכול להיות דומה לתהליך שעוברת התנועה בסוף המחול, כפי שהזכרתי בחיבור על "בעיות הסוף" (ב"מחול בישראל '86"). אלא שכאן התהליך מתרחש כאילו במהופך, כלומר, לא המחול מתקזז אל הסוף, אלא הוא פורץ מן הפתיחה, בה הוא אגור כעובר המכיל כבר חלק רציני מאופיו העתידי ועומד להיוולד ולצמוח בעקבות נתוניו אלה.

למעשה, אפשר למצוא בפתיחה את כל האופנים שניתחת ב"בעיות הסוף": פתיחה נוטה לדעיכה, פתיחה של צמיחה, "פתיחה ירחית" או פתיחה של לבלוב ונשירה גם יחד, וגם את פתיחת ההפתעה, שחלקה תיאטרלי וחלקה מחולי.

הפתיחה מורכבת ביותר. היא מכילה הרבה יסודות, ומעל לכל היא דיאלוג של האמן עם האמנות, על בסיס היכרות אינטימית עם המחול אותו היא פותחת ועם עולם המחול המסורתי שבתוכו או כנגדו היא פועלת.

לכן מומלץ לכוריאוגראף העושה את מלאכתו (במיוחד בתחילת דרכו) להניח להתלבטויות הקשורות עם הרכבת דווקא לסוף, או לשוב ולבחון אותה, אם היא עדיין רלוונטית למחול, לאחר שסיימו. כי אני נזכר במקרים רבים, גם אצל כוריאוגראפים מנוסים וחרוצים ביותר, שבהם הסתבר, שהפתיחה, כפי שתוכננה בהתחלה, כבר אינה רלוונטית לאחר גמר בניין היצירה כולה. אזי עדיף להשתחרר ממנה וליצור אחרת במקומה. לשם כך כדאי לשוב ולבחון את המחול על מרכיביו, על אמצעיו, על אופן השימוש בהם, כדי לערוך מכל אלה תרכיז מחול שהוא בעצם הפתיחה, שבה נחוץ לתמצת ולרכז את התנועות הבסיסיות והאופייניות, ורצוי להניח להן להופיע לפי הסדר, האופי והמהות שנקבעו בגוף המחול.

האור העולה על המסך ועד לדמויות היושבות ללא ניע. כך משיגה אננה הקשבה, ריכוז ונכונות של הצופה לצפות במחול טעון רגשות מתסכלים, דרמטיים, וזה המתנהל על כסאות, תוך שימוש בג'ז. בפתיחה השנייה, המחולית, היא מכתיבה את סיגנון התנועה המיוחד והאופייני לה, את דרך שימושה בכיסא ואת האופן שבו מתייחסת התנועה אל המוסיקה ואל הפיסוק המוסיקלי. כל המחול מסתכם בתמצית התנועתית של הפתיחה כבר מן המשפט התנועתי הראשון, ומכאן מתפתחת הכוריאוגרפיה המושלמת בהברקות, בפשטות, בדימיון נדיר ובהקפדה על התבנית המחולית שעיצבה בפתיחה, כפי שעושה גם פוקין בשפת הבאלט המסורתית, אלא שכאן זה נעשה כסיגנונה של סוקולוב.

יירי קיליאן, ביצירה הנפלאה שלו "משחקי ילדים", פותח בפתיחה חוץ-מחולית. גם כאן מסך סגור מקבל את הקהל השב מן ההפסקה. קולות של התרוצצות, המתגברים לצעקות מבוהלות, נשמעים ברמקולים, ולפני שהצופה מספיק להבין מה קורה, יוצא עשן מתחת למסך. המסר ברור: אסון מתרחש על הבמה. רגע לפני שראשון הצופים רץ להזמין מכביאש, נפתח המסך אל דממת ילדים תמימים בתוך ענן אפור נפלא. זו למעשה הדרמה של סוקולוב במהופך.

בפתיחה ל"פריחים" משתמש לינוי קמפ במוסיקה נעימה, רוגעת ומהפנטת, בריחות קטורת הממלאים את האולם, המובילים אל סצנה של אוננות נועזת של בחורים בגבהים שונים, עליהם נדלקים וכבים אורות דרמטיים בגונים אדומים לוהטים, כשברקע מקצבי תופים תוקפניים...

ב"נשות טרויה" של תיאטרון "לה מאמא" כללה הפתיחה את הכנסת הקהל אל מצודת דוד שבעיר העתיקה בירושלים. הקהל הושב עליידי השחקנים משני צידי הבמה, שנותרה במרכז ויצרה אווירה שבה נהפך הקהל להיות חלק מן המופע.

יהודי העיר פסארו רוקדים בחתונת קאמילה לבית אראגון עם הדוכס ספורצה, בשנת 1475

מאת א' ויליאם סמית

במחול רק קאמילה וכמה מהצעירים שבפמלייתה ובני התשחורת מחצרו של הדוכס, כי הדמויות המרכזיות בטקס היו אמורות לערוך היכרות רשמית מאוחר יותר, בהתאם למעלת כבודם ותאריהם.

היה זה מקובל, שאנשים הנוסעים ממקום למקום יצאו במחולות במקום חניית הלילה שלהם. למשל, כשאפוליטה ספורצה והדוכס של קאלאבריה, שזה עתה נישאו, עברו בפירנצה בדרכם ממילאנו לנאפולי, בשנת 1465, הם רקדו בביתו של אנטוניו די פרצי.⁽²⁾

אם כי קאסטלי סבור שגוליאלמו אבראו (ששהה בשנת 1474 בנאפולי) וג'ובאני סאנטי, שארגן באותה שנה את החגיגות בעיר אורבינו הסמוכה, יכלו להיות בפסארו בשנת 1475, בזמן החתונה בה אנו דנים, ייתכן שהקהילה היהודית של פסארו העמידה לרשות החגיגות לא רק רקדנים, אלא גם את הכוריאוגרפים הנחוצים לביצוע המחולות, שהחלו בשעת מסע הכלולות ליד העיר נובילארה.⁽³⁾

לרשות הקהילה עמדו המשאבים שהיו דרושים כדי לספק, בהמשך מהלך החגיגות, מופעי מחול נוספים. נאמר במפורש, שכל המופעים הללו היו חלקם של יהודי פסארו במאורע. אין ספק, שהיתה קיימת מסורת עניפה של מחול אצל יהודי אותה עיר, כי מלבד גוליאלמו (שנקרא אחר-כך גם ג'ובאני), נמצא שם מורה נוסף למחול ושמו יוסף עולים מאוס אבראוס דה פנסארו, כפי שהראה לא מכבר א' ורוגזה, שפעל שם בשנת 1467.⁽⁴⁾

שבת, 27 במאי 1475

למחרת יצאה הפמליה של קאמילה לקטע המסיים את מסעה הארוך. הדרך לפסארו הורחבה ושופצה במיוחד לכבוד השיירה. הנוסעים הוזמנו לכמה וכמה ארמונות וטירות בדרך, שליד כל אחד מהם נבנתה סוכה מיוחדת, מכוסה ביריעות בד או בצמחייה, ובצילה נעצרה השיירה לנוח. בכל אחת מהתחנות הללו נתקבלו האורחים בנאומי ברכה, יין ופירות, ממתקים ומחולותיהן של נשי הבית.

נערות המחולות לכבוד האורחים היה מנהג נפוץ. למשל, בספטמבר שנת 1477, שעה שהקרדינאל בורגיה נסע לנאפולי, לכבוד הכתרתה של המלכה.⁽⁵⁾ המחולות היו, יש להניח,

כיום ר', ה' 26 במאי 1475, בתום מסע בן שלושה שבועות מנאפולי לפסארו, מקום שם עמד להיערך טקס נישואיה עם הדוכס ספורצה, הגיעה קאמילה (או קובלה) מארצאנו ד'אראגונה לאיזור פאנו, הסמוך לפסארו⁽¹⁾ (ראה מפה), שם פגשו את השיירה בתולות בכלילכן, בדמות האלה דיאנה ושתים-עשרה נערותיה, ואחרי שהאלה נשאה את דבריה, הן ליוו את הכלה אחר כבוד במסעה לעיר. בדרכם פגשו קבוצות נוספות, ובמקום ממנו נראתה פסארו לראשונה לעיני הרוכבים, רקדו מקבליפניה לכבודה את מחול החתונה הראשון.

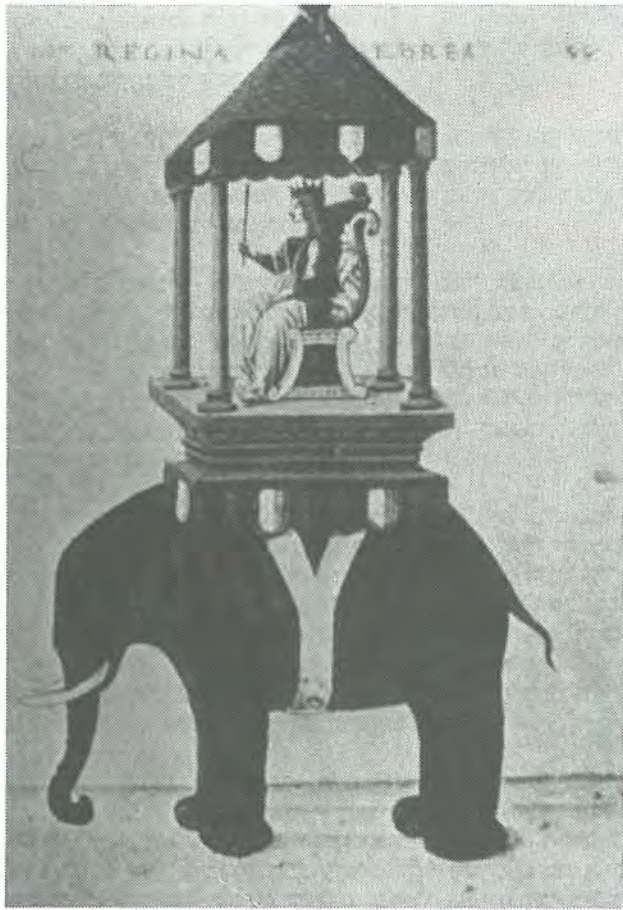
בכל משך ההיסטוריה של התרבות המערבית, אנו פוגשים תיאורים של מחולות בטקסי כלולות. רק מעטים מתיאורים אלה כוללים תיעוד של הכוריאוגרפיה של מחולות, שהיו בעצם היגדים בעלי משמעות חברתית ומדינית, שרובם על-ידי הקהילות היהודיות, כשם שאנו פוגשים בתיאור מסכת החתונה המבויתת שנערכה בשנת 1475 בפסארו. מחולות אלגוריים אלה, שהיוו את תרומתם של יהודי פסארו, תיארו את המאבק בין האדם לאיתני הטבע, ובמישור אחר, את מאמציהם של היהודים לזכות בהכרה על-ידי החברה הנוצרית בה חיו, שלא תמיד היתה אוהדת להם.

המחולות היוו רק מרכיב אחד במכלול החגיגות, שכללו גם תהלוכות, תפאורה, "תמונות חיות" אלגוריות, תחרויות, טקסים ומוסיקה, וכמובן סעודות ומשתאות.

חתונתם של קאמילה וקונסטאנצו ספורצה נערכה באחד הרגעים העשירים והצענוניים ביותר בתולדות איטליה, והחגיגות שיקפו את רוח התקופה, וכל אפיזודה – ותהיה זו מבוססת על נושא מיתולוגי, היסטורי, שאול מהאסטרולוגיה או כל תחום אחר – תרמה לפסיפס הכללי, בדומה לחלקי תמונות שבכנסיות של אותו זמן.

על-מנת למקם את התרומה היהודית למחול במסגרת אותה חגיגת-כלולות, הנה תיאור כולל של האירועים החגיגיים.

המחולות בהם קידמו אנשי פסארו את פני הכלה במבואות עירם היו, כפי הנראה, משני סוגים: אחדים טריים, שנוצרו במיוחד לכבוד הכלה המכובדת, ואחרים ותיקים ומוכרים, דוגמת אלה המתוארים בספריו של גוליאלמו אבראו דה פסארו, "גוליאלמו (בנימי?) היהודי מפסארו". הריקודים המוכרים שימשו כמובן למפגש חברתי בין הבאים למקדמי פניהם, אם כי יש להניח, שבפגישה ראשונה זו לקחו חלק



מלכת־שבא



הר־היהודים

בימתיים באופיים ולא הברתיים ונוצרו במיוחד לאירוע המיוחד. אולם מהתיאור הקצר הקיים אי־אפשר להסיק על פרטים מדויקים של עצם התנועה.

קבלת־הפנים נערכה בתשעה מקומות, ומספר זה ייתכן שהיה אמור לסמל את תשעת מסדריה־המלאכים בשמים או את תשעת המורות, וכך סימל המספר או את האלוהות או את העושר האמנותי והרוחני של פסארו.

את המנהג שהכלה עוברת תחת שבעה שערי־נצחון אפשר למצוא, למשל, בחתונתה של לוקרציה, שנערכה בעיר בולוניה בשנת 1487, והשערים שם, שבהם רקדו הנערות, סימלו את שבע התכונות התרומיות של תקווה, גמילות־חסדים, האיפוק, הצדק, החוכמה, האמונה וכוח העמידה המוסרי(6) בדרך־כלל היה נהוג, שעל האורח הנכבד המגיע לעבור מספר מעגלים סמליים בדרכו אל לב העיר המארכת.

בנקודות שונות לאורך המסע מנובילארה לפסארו פגשו קאמילה ופמלייתה קבוצות נוספות של מקבלי־פניה ולבסוף את קונסטאנצו, בעלה לעתיד. שישים סוחרים ובעלי־מלאכה, עליגבי עגלה מקושטת בדמות ספינת־מפרשים, הצטרפו לשירה. בשערי העיר הוענקו לקאמילה מפתחותיה הסמליים. האורחים פגשו עגלה חגיגית נוספת, הפעם זו המציגה את הצניעות, ועליה שש דמויות של נשים שצניעותן מפורסמת, לבושות כלי־לבן וחבצלות לבנות נישאות בידיהן.

בעולם הרנסאנס האיטלקי, בו השלטון היה בידי ערים מכוצרות, ערים שהן מדינות, השלטון לא היה רק הכוח הברוטאלי של החרב והרדיפה הנחרצת אחרי הרווח הכלכלי, אלא גם תרגילים דיפלומטיים ערמוניים, והשימוש בסמלים נמנה עם אמצעיהם של המושלים. בעולם בו רווחו אמונות תפלות, שעה שבכנסייה נהפכו מדי יום היין והאפיפיות לדמו ולבשרו של ישו, לעיני המאמינים, נודעה חשיבות לפעולות סמליות, שהיו אמורות כביכול להשפיע בדרך המאגיה על המציאות, ומכאן החשיבות שייחסו הכל למסכתות חגיגות, אלגוריות. האלגוריה היתה תצוגה של העבר המיתולוגי, ובו בזמן גם מעין ניסיון להשפיע על העתיד.

ניכר מאמץ לא לשוב ולהעתיק בדיוק את המופעים האלגוריים, שכבר נראו בהזדמנויות קודמות. למשל, בעיר אורבינו, בשנת 1474, רקדו שש מלכות ותריסר בתולות סביב דמותה של "הצניעות"(7) וריאציות כאלה היו נהוגות גם בתחומי המוסיקה והציור.

כשחופה מוזהבת נישאת מעל ראשיהם, פסעו קאמילה וקונסטאנצו לעבר ארמון הדוכסים, ושישים מאנשיו של הדוכס צועדים לפניהם, מפנים שביל עבורם בין המוני החוגגים, שנאספו להתבונן בזוג האציל. ברחובות, משערי העיר ועד הארמון, נפרשו על המרצפת בדים בצבעי אדום, לכן וכחול – צבעי הסמל המשפחתי של בית ספורצה.

בדרכם הם עברו בשערי־ניצחון, שעליו התנוסס מוט ובראשו

פרח – עוד אחד מסמליו של הדוכס(8) שני פסלים עשויים ברזל סובבו סביב המוט, בדמות ילדים משהקים; הפרח שבראש המוט נפתח, ומתוכו צץ ילד נוסף, שנשא נאום, בדומה לאלה שקידמו את פני הבאים בתחנות הקודמות, נאום ברכה מחורז.

האירוע הבא היה פגישתם של הדוכס ורעייתו לעתיד עם שני ענקים, חגורים בשריון עתיק, שקדו להם.

לבסוף הגיעה התהלוכה לכיכר העיר שלפני הארמון, שם ניצבה מזרקה משושת צלעות ועליה שישה פסלים, המתארים דמויות, שיינות נשפכים מכדים המוחזקים על כתפיהן. לקול צלצול פעמונים, נכנסה הכלה בשערי ביתה החדש, בעוד גינברה ספורצה מקדמת את פניה, בדומה למה שנעשה בתחנות השיירה בדרכה לפסארו.

יום א', 28 במאי 1475

האירועים הרשמיים התקיימו ביום זה באולם הגדול שבקומה השנייה של הארמון, מקום שם אמורים היו הרקדנים היהודיים להופיע למחרת. קירות האולם קושטו לכל אורכם בשני פסים מצוירים, זה מעל זה, בסגנון עתיק, ובהם סמלי משפחת ספורצה. בדים עשירים נתלו על הקירות מתחת לפסים המקשטים.

קונסטאנצו, קאמילה והאורחים הנכבדים ביותר ישבו על גבי בימה מוגבהת, מכוסה במרבדים עשירים, שהוצבה לאורך אחד מקירות האולם. האולם, שאורכו כפליים מרוחבו, חלקו ובו הבימה נקרא "הראש" ואילו זה שמול בימת שליטי המקום כונה "הרגל". ושם, כנהוג באותה תקופה, ניצבה כוננית פתוחה ועליה כלי כסף וזהב, כתצוגה של אוצרות הבית. ליד תצוגת מתנות החתונה הוצב אורגן בעל קול חזק. לאורך אחד הקירות נבנתה בימה לנגנים, כנראה מבנה קבע, כי היא נתמכה בעמודי אבן. ליד בימת המוסיקאים הוצב פודיום מעץ, עבור הגבירות, שמעמדן לא היה מספיק רם ונישא כדי לשבת על בימת הכבוד בחברת השליטים.

ספסלים ניצבו משני צידיה של רחבה במרכז, שנתרה פנויה למחולות ושאר המופעים שעמדו להיערך שם. מאחוריהם ניצבו ספסלים מוגבהים לאורחים הפחות נכבדים(9) אם כי הדבר לא נאמר במפורש בתיאור החגיגות בפסארו, יש להניח שהנשים ישבו בצד אחד של האולם והגברים מולן, כפי שהיה בחגיגה דומה שנערכה בעיר אורבינו בשנת 1488(10).

כל תקרת האולם כוסתה במעין אוהלי־בד בצבע כחול כהה, ועליו מצוירים או תפורים 2,500 כוכבים וזהרים וגלגלי המזלות במרכזו. בתוך גלגלי־המזלות הותקנה דלת־סתרים, דרכה יכלו להתגלות לחלופין שמש מוזהבת או ירח מכסיף, דמויות שירדו משם בתחילת הסעודה החגיגית, שהחלה בשעות אחרי־הצהריים. בשעה 11 לפני־הצהריים של יום א', 28 במאי, נשא פנדולפו קולנוצ'יו נאום שנמשך כשעה, בו

עסק בחיי הנישואים. אחריו באו נאומיהם של נכבדים אחרים, שסיימו את החלק החילוני של טקס הכלולות. הכל פסעו לעבר הכנסייה, שם נערך חלקן הדתי של הכלולות.

עם סיום חלק זה, הלכו האורחים לחדריהם על־מנת לנוח והם שבו והתכנסו באולם הגדול בשעה 3 אחר־הצהריים, בו הוכנו תשעה שולחנות, כל אחד לתריסר אורחים, לסעודה הגדולה.

מהפתח המוסתר שבתקרה יצא גבר לבוש בגד מוזהב, ובתור "שמש" בירך את הנוכחים. זה היה האות להגשת המאכלים. מאוחר יותר הופיעה ב"רקיע" אשה בבגד מוכסף, בדמות הלבנה, וכך במשך שש מנות ניצבה דמות השמש ממעל ובמשך שש המנות האחרות דמות הלבנה, לסמל את ממשלת המאור הגדול והמאור הקטן.

לפני שהמגישים הכניסו את המנה הבאה, הופיעו שני נערים, שייצגו את האחים קאסטור ופולוקס (מהמיתולוגיה היוונית) והודיעו לנאספים איזה מהאלים שלח, כביכול, את המאכל כתרומתו למשתה. המאכלים הוכנו על־גבי האח הבורעת במטבח הארמון, האחד אחרי משנהו, והסעודה כולה נמשכה שבע שעות. כדי להנעים את הציפייה שבין מנה אחת לשנייה, הופיעו לולינים והנגנים השמיעו מנגינות.

בתום תריסר המנות הופיעה דמות המייצגת את "השפעת העושר", שכיבדה את הנוכחים בממתקים עשויים בצורת מטבעות כסף, שהיא נשאה בקרן־שפע סמלית.

ואז שב השמש שבתקרת האולם והודיע, שלמחרת תיערך "חגיגת ההר", וסיים את חלקו באומר (בתרגום ללא חריזה) כך:

...מהודו הרחוקה ניתק הר(11) שבלבו כוערת אהבתו אליכם. וההר מלא חיות־בר, אנשים מזורים, זהב ואבנים טובות, וכל אחד מאלה הוא אוצר השייך לכם.

האין זה מפליא, שלחגיגה זו באים הרים וסלעים האוצרים בתוכם אוצרות גדולים? קונסטאנצו נכנס בברית־הנישואים עם קאמילה, והשמים וכל מרכיביהם נענים לאיחולכם מייד ובכל טובם.

וכדי למלא את מבוקשם, אנא, לכו כעת ונוחו, ושובו למחר, נכונים לצפות בהר ובכל המתנות שהוא מביא.

יום ב', 29 במאי 1475

אחרי שהכל ישבו במקומותיהם, הכניסו למרכז האולם מבנה עשוי עץ, תפאורה של הר, ועליו שיחים וחיות, שתוכו חלול.

השימוש ב"הרים" בחגיגות של סוף המאה ה־15 באיטליה היה תופעה נפוצה. בעיר בולוניה, למשל, בשנת 1487, גלגלו אל מרכז הרצפה הר ועליו ניצבות דמויותיהן של דיאנה ושמונה נמפות(12) ובמילאנו, בשנת 1490, הוצב הר נישא בקצה

האולם בשעת "חגיגת גן־העדן"(13)

מתוך ההר קפץ ויצא רקדן בתלבושת של אריה והציג את חית־הפרא. הוא קפץ משולחן לשולחן בקלילות כזו, שרבים מן האורחים, שמעולם לא ראו אריה חי כמו עיניהם, דימו לראות את בעל־החיים האמיתי.

גם בחגיגה בבולוניה ב־1487 יצא רקדן בדמות מלך החיות מן ההר(15) וכן בטורינו ב־1475, אלא שקשה לדעת אם גם שם הוא עשה פנטומימה(16)

בחגיגות בפסארו הופיע איש־פרא מכוסה שיער ובידו אלה, והוא ניסה להתגונן מפני האריה ולצוד אותו.

12 אנש־פרא, ואחרים לבושים כאריות ודובים, השתתפו בחגיגה בעיר ויטרבו ב־1462, ודמויות של אנשים פרימיטיביים נראו גם במופע בטורינו ב־1475(18). נושא זה של אריות וציידים היה פופולארי ברבע האחרון של המאה ה־15, אבל הופיע כבר זמן רב לפני כן. למשל, ב־1393, בחתונה שנערכה בצפון־אירופה, רקדו שש דמויות של אנש־פרא(19)

בתום ציד האריה, יצאו בחגיגה של פסארו שני צעירים מן ההר והחלו לרקוד. הם לבשו בגדי משי שהגיעו עד אמצע הירכיים, האחד בצבע ירוק והשני בגוון כחול, שכונה "אלכסנדרני"(20)

אניציזהב קישטו את התלבושות. גם כובעיהם ושיער ראשם של הרקדנים היו מוזהבים. ראש האחד דמוי אריה והשני דמוי נשר. ועל פניהם מסכה, האחת כחולה ומוזהבת והשנייה ירוקה עם זהב. השניים רקדו "כל אחד בסגנון ארץ־מוצאו", אבל המחבר של תיאור החגיגות אינו מציין לאילו ארצות הכוונה(21) במחצית השנייה של המאה ה־15, ההתעניינות בסגנון לבושים של בני איזורים רחוקים היתה תופעה נפוצה.

המודעות לצעדי־מחול שמוצאם בארצות רחוקות ניכרת במיגוח המצוי בספרים של מורי המחול של התקופה. למשל, אצל קורנצאנו, במדריך שלו לריקודים, שנכתב ב־1455, הוא מציין צעד "גרמני", צעד "ספרדי" ו"בראבאנטי" (בראבאנט, מחוז בבליגיה כיום)(22) לקראת סוף המאה, ב־1490, רקדו נערים ונערות במילאנו מחולות מארצות שונות, לבושים בהתאם לכך בתלבושות ספרדיות, פולניות, הונגריות, טורקות, גרמניות וצרפתיות(23) על־כך אפשר להניח, שתצוגת מחולות מארצות רחוקות לא היתה בפסארו בגדר חידוש.

משסיימו שני הרקדנים בעלי ראש האריה והנשר את מחולם, הם שבו ונכלעו בתוך ההר, לאחר שהתגברו באופן סמלי על יריביהם החייתיים(24)

המשמעויות האלגוריות של אפיזודה זו פנים רבות להן. ראשית, יצגו הרקדנים בבגדי כחול וירוק עמים בני־תרבות לעומת יריביהם עובדי־האלילים. ובאופן אלגורי ציין הדבר את נצחון התרבות והרציונאליות על הפראות, את יתרון

החוק על האנרכיה. מסר כזה היה חשוב ליהודים עוד יותר משהדבר היה לגבי כלל האזרחים, כי היהודים ידעו איידיהבנה ורדיפות מצד העם שבקרבם ישבו וסבלו מאיסובלנות(25) נצחון מערכת ערכים אחת על אחרת היה נושא נפוץ בכל תחומי האמנות של התקופה.

ביוני שנת 1473 הוצג מחול, שתיאר את מאבקם של הרקולס ורעיו עם הקנטאורים ואת נצחונם של הרקולס אחרי שהקנטאורים ניסו לתנות אהבים עם הנמפות שנתלו לחבורתו של הגיבור היווני(26) הקנטאורים הפראיים גורשו מהבימה, כמתווה סמלית לנצחון החוק על הכאוס, ולא רק כסמל לכוחו הגופני הרב של הרקולס. בינואר שנת 1476 לחמו "התכונות התרומיות" נגד "החטאים" וניצחו(27) ואלה רק דוגמאות אחדות משלל המחולות, בהם יד הטוהר והחוק היתה על העליונה. נצחון שני הרקדנים שיצאו מן ה"הר" גם היה אמור לסמל את עזרתם של יושביההר לכלה בשאיפתה לגבור על כל הקשיים.

המחול הבא, בו נטלו חלק לפחות עשרה משתתפים, לכושים בדומה לשניים שקדמו להם בתלבושת ירוקה וכחולה, ובידיהם תיבות ממתקים בצורת פנינים, אבנים יקרות ותכשיטים, כפי שנאמר בנאומו היום הקודם, האמורים להיות חבויים בתוך ה"הר". עשרת הרקדנים ביצעו את מחול המורסקה, בעל המקצבים המתחלפים, וקיפצו בחץ, כך שאנציו הזהב שעל בגדיהם נצצו באור.

מחול המורסקה נזכר בתעודות רבות. למשל בוונציה, בשנת 1459, שתי מורסקות נאות נרקדו, האחת על-ידי חמישה או שישה רקדנים, לכושים בתלבושות מוזרות וחרבות בידיהם(28) ובמורסקה אחרת לקחו חלק ארבע נמפות וקשתות וחיצים בידיהן. וב-1473 רקדו מורסקה בנשף שנערך ברומא כתום הסעודה(29) וב-1487, בעיר בולוניה, רקדה נערה ופרח בידה, בחברת שמונה צעירים שפניהם מושחרות ולבושם מעוטר בפעמונים, מורסקה ברוב חן(30)

גוליאלמו אבראו, בספרו (משנת 1463), מציין, שתלמיד ששנה היטב את תורת המחול והתאמן בה יהיה מסוגל לבצע מחולות גרמניים, יוונים, סלאביים ואת המורסקה, וכן ריקודי עמים אחרים(31) למרבה הצער, לא נשמרו תיאורים של הכוריאוגרפיה של המורסקה. זו שנוצעה בפסארו היתה בת מקצבים משתנים, כלומר, השתייכה לסוג המחול הנקרא Ballo. בתיאורי ה"באלו" לא נזכרים אביזורים, כגון חרבות, אלא רק מטפחות או סרטים שהרוקדים אחזו בידיהם. ב"באלו" אפשר להבחין בעיצוב הצעדים לפי הנושא הכורי-אוגראפי, אבל לא במורסקות. ייתכן שהמורסקה היתה בכל זאת בעלת אופי בימתי, באופן המתואר, למשל, ב"באלו הצרפתי"(32) אפשר להסיק מהנתונים שבידינו, שהמורסקה היתה ציון למחולות ממוצא חוץ-אירופי, ובתור שכזאת תאמה את "יושבי ההר", שאמורים היו להיות הודים.

כתום המורסקה, קרבו הרקדנים אל קאמילה וקונסטאנצו יותר האזרחים הנכבדים שעל בימת הכבוד, והגישו להם עשר

או שתיים-עשרה תיבות ממתקים. יש להניח, ששני הרקדנים שפתחו במחול הצטרפו אל היתר, וכך הוגשו לתריסר האזרחים קופסה לאיש.

גם כניסתם של עשרת הרקדנים אל רחבת הריקודים יכול להיות לה פירוש סמלי. שני הראשונים כאילו הזמינו את היתר, ואלה נפרשו על הרחבה, שסמלה את העיר פסארו. הגירת היהודים לאיטליה נמשכה כל המאה ה-15, וביתר-שאת בעקבות הרדיפות בספרד. וכך, ה"הר", שהיה אמור להגיע מהודו, סימל את המהגרים שבאו ממרחקים לפסארו. אם מספר הרקדנים היה עשרה, הרי זה כמספר הדיברות, ואילו אם היו 12, הרי זה כמספר שבטי-ישראל, שיצאו ממצרים. במחול הבא, שגם בו מופיע "הר", משווים את קונסטאנצו לשלמה המלך. במחשבת ההומניסטים של התקופה, נחשבו משה ושלמה גם יחד למחוקקים(33)

הגשת תיבות הממתקים לאזרחים היתה, מצד אחד, מחווה של כיבוד לשליטים, אבל גם רמזה על התועלת שתושבי המקום עשויים להפיק מהבאים ממרחקים לשבת בעיר.

מאחר שבנאום השמש נאמר, שאנשי ה"הר" הם מהגרים חדשים מהודו, ייתכן שהמחול היה עוד תרומה של הקהילה היהודית, כי בנאומה של מלכת-שבא, שהופיע בקטע מאוחר יותר, שתורגם מעברית לאיטלקית לכבוד הדוכס, נאמר שהמחול נרקד לכבוד קונסטאנצו, אם כי לא צוין בדיוק לאיזה מחול הכוונה.

אם אכן היה מחול שני "אנשי החצר" בירוק וכחול תרומת היהודים, הרי שהמסר הסמלי היה שאין הם בגדר ברברים, אלא בני תרבות מפותחת. ואילו התיבות רמזו אולי על היהודים כצורפים ומומחים לאבנים טובות, מקצועות שהיו נפוצים בקהילה היהודית.

באותו זמן גם נוסדה בפסארו "אקדמיה יהודית" שאנשיה מלומדים ועל כן אינם עובדי-אדמה. במחול היהודי הבא תוארה עבודת-האדמה, אבל כנראה רק כביטוי לפעילות כלכלית, כי החקלאות הרי לא היתה משלחיד אופייני למהגרים החדשים.

לבסוף, אין זה מתקבל על הדעת, שאותה תפאורה של ה"הר" תשמש שני מחולות שאינם קשורים זה לזה בנושאייהם. היה אפשר לסובב את ההר - שבשני המקרים מצוין ביחיד ולא כ"הרים" ברבים - כדי לאפשר תחילה את יציאתם של הרקדנים בכחול וירוק, ואחר-כך להשתמש בו בצורה שונה במחול הבא.

אחרי הגשת התשורות, כל רקדן נטל לו בן או בת-זוג ויצא במחול.

נשים כרקדניות נזכרות בכתובים רבים במאה ה-15 באיטליה. במחול ה"הר" לא מצוין תפקידן בנפרד. אפשר להניח, שכל הרקדנים יצאו מה"הר", ושתלבושות הרקדניות תאמו את

אלה של הגברים. אפילו תפאורה של הר, שרוחבה ועומקה אינם עולים על שני מטרים, אפשרה להחביא בתוכה עד 20 איש ולהסיעם אל תוך האולם, ולהוציא אותם שוב בתום הריקוד בתוך ה"הר".

אחרי ה"הר" הגיע תור הגשת מתנות החתונה. כשלושים מרבדים וכארבעים כליכסף נערמו לכסוף לרגלי הזוג הצעיר.

תיאור כולל זה בא על־מנת למקם את המופע הרשמי של הקהילה היהודית במשתה הכלולות.

השתתפותם האלגורית הרשמית של היהודים

"האוניברסיטה היהודית של פסארו" היתה מיוצגת בחגיגות במופע שכלל משתתפים רבים, ותורו הגיע בנקודה נכבדה בסדר הטקסים, מייד אחרי תצוגת מתנות הכלולות. חלקן הראשון של המופע התבסס על ביקורה של מלכת־שבא אצל שלמה המלך, החכם מכל אדם.

התהלוכה נכנסה לאולם כשבראשה קבוצה של ילדים, שצעדו זוגות־זוגות, לבושים חגיגית ועל ראשיהם כובעים "בסגנון ערבי" ומחזיקים ענפי כפות־תמרים אמיתיות בידיהם. אחרי הילדים נכנס פיל, שבכל אחת מרגליו היה מפעיל, שהצופים לא יכלו לראות אותו, והפיל התהלך כביכול בכוחות עצמו. על גב הפיל ניצב כיסא מזהב ומעליו חופה מאותו צבע. ועל כס מלכותי זה ישבה אשה יהודייה לבושה כמלכה, הלא היא מלכת־שבא.

אחריה צעדו שני פילים נוספים ועליהם ארמון עם דגלים מתנופפים על מגדלים. אחרי הפילים באה ועלתה קבוצה של יהודים לבושים בסגנון מזרחי, ערבי או טורקי, בגלימות מוזהבות.

מלכת־שבא נעצרה במרכז האולם, כדי שכל הנוכחים יוכלו לראותה היטב, והיא קדה לפני היושבים על בימת הכבוד, והחתן בראשם, והחלה להשמיע את נאומה בעברית.

כתום נאומה, היא פנתה אל אחד מ"בתינייה" הקשישים, שזקנו יורד לו על פי מידותיו והוא לבוש כהידור רב, וזה, בירת־הכבוד הראויה, השמיע את תרגום נאומה של המלכה לאיטלקית.

אין תחת ידינו הטקסט העברי המקורי, והנה תרגום בפרוזה לגירסה האיטלקית שהושמעה:

שליט מפואר, משום שאינך שומע את שפתה של מלכתנו, אתרגמו למענך. אך תחילה יש בדעתי לקרוא בלשון הלטינית בשמה וארצה ולהסביר, מדוע באה לקדם פניך.

שבא שמה והיא מן המזרח, מארצות ערב. עמה הגדול עשיר בצמחייה, אבנים יקרות, זהב ואוכלוסין. בנאומה היא בירכה אותך ושיבחה מאוד את הוד-

רוממותך. היא התפללה שמלכותך תבורך, והיא אמרה, שמטרת בואה היה לשאול אותך מספר שאלות, כי שמע חוכמתך הגדולה הגיע לאוזניה. אך תחילה היא מבקשת להעניק לך תשורות. אתה דומה מאוד למלך שלמה הגדול, והיא מתפללת, שתקבל ברצון את מתנתה ושהמחול של אנשיה ימצא חן בעיניך, הבא לכבד אותך, שהאל ממרומי בירך.

[הלא לפי מסורת האגדה היהודית, שאלה מלכת־שבא שלושה משלים, משמע חידות, את המלך שלמה. הערת העורך.]

וכתום הנאום, הגישו באי־כוח הקהילה היהודית את מתנותיהם, ואחרי שהתהלוכה סבבה את האולם, יצאה.

ככלות הדברים הללו, נכנסו והציגו עצמם נציגי כמה כפרים מסביבת העיר, כרעו ברך והגישו את מתנותיהם לחתן ולכלה. ובין הגשת מתנה אחת לאחרת ודברי הברכה, רקדו "צעירים" ו"רקדנים" מקצוענים, וייתכן שלמחול זה התכוונה מלכת־שבא, באומרה, שזה חלק מהתשורות של יהודי העיר.

הדוכס ורעייתו השתתפו בעצמם באחדים מן המחולות, כי המיומנות במחול נחשבה לצורה של השכלה הנחוצה לשליטים, ועליכן, תפקידו של המורה למחול, כגון גוליאלמו דה פסארו, היה לדאוג לכך, שבני השליטים יהיו רקדנים מושלמים.

ושוב הוכנסה לאולם תפאורה של "הר", אולי אותו הר שכבר שימש בחלקה הראשון של החגיגה. גלגלו את ההר למרכז האולם. גם הוא, כקודמו, היה מלא צמחייה וממנו יצא וירד גשר מוזהב, שעל גביו יכלו הרקדנים להיכנס ולצאת. כנראה היה פתח נוסף ב"הר", כי בשלב מאוחר יותר הלכו הרקדנים אל אחוריו, כדי להביא משם אביזרים שהיו נחוצים להם במחולם. ייתכן שהתפאורה הוצבה הפעם בזווית אחרת, ועל־גבי התפאורה נבנה מגדל נישא. ממגדל זה ניצב לרוב ילד בתלבושת מתאימה, שטיפס לראש המגדל וקרא על־פה שיר בוז הלשון:

יגן האל על אסיפה נכבדה זו, ראשית על הזוג הנשוי, שאנו מכבדים בזה, ושנית על ההרים והסלעים, המלאים קנאה להם, הניצבים בזה. בתוך הר זה זקן בא בימים ומכובד, שבא ממרחקים, בדרך תחתים, לכבד בביקורו את השליט הנערץ. הוא מבקש (שהשליט) יעניק לו חלקת־אדמה בסביבה זו (סמוך לפסארו), שיעבד אותה. לו ישמור האל כל מעשי ידיך.

ואז הורד הגשר ומן ההר יצא זקן נשוא־פנים. הוא צעד לעבר קונסטנצו, שכשלמה המלך בשעתו נתבקש לפתור שלושה חידות שהביאה מלכת־שבא. הבקשה להעניק קרקע היתה ה"חידה" הראשונה:

מבית־לחם יהודה אני בא, בשל הפרסום הרב שיצא לך, כפי שנאמר בתורת משה וישראל. שמי רחבעם, (34) וכל רכושי - הפצים, אשה ועבדים -

מצויים בתוך הר זה, שבניגוד לטבעם של הרים, עקר ממקומו ובא כדי להביע לך הוקרה. כי מוצאך מגזע נכבד ואציל ויש בדעתך לחיות בצלך. כל מבוקשך ייעשה, אך אנא, הענק לי את השדה לעבודת-האדמה.

ובאומרו את הפסוק המסיים, הצביע הזקן על אולם הנשפים. וקונסטאנצו ענה, שהוא מוכן בחפץ לב להעניק לזקן את "השדה". והזקן פנה, שמח וטוב לב, אל אנשיו שב"הר" וקרא להם לצאת:

צאו, אנשי, הביאו את כלי-עבודתכם, כי ריחם האל עלינו.

שליט רחום זה (קונסטאנצו), שאתם רואים לפניכם, העניק לנו "שדה" זה לעבדו ולקצור את פירותיו, ואתם עשו את מלאכתכם. וברכותי לכל.

ואז יצאו מן ההר תריסר רקדנים, אולי אותם רקדנים שכבר הופיעו, לבושים בתלבושת לבנה, קצרה, מעוטרת בפרחי זהב רקומים, שיער ראשם מסורק ומקושט, והם הביעו את אושרם על שהם חיים במחוז שלטונו של מושל פסארו.

הם רקדו "באלו עליו" בצורת "מורסקה", ובתום מחולם שבו אל ההר בפתח אחר.

הרוקדים יצאו מן ההר, כשבדיהם מעדרים מוזהבים ומוכספים וביצעו תנועות של עבודת-אדמה. מחולם היה מעוצב בצורה כוריאוגראפית מדויקת, והם שבו אל ההר בסימום.

בהטע הבא הביאו הרוקדים תיבות, ובתנועה של זריעת תבואה באדמה שזה עתה עיבדו, פיזרו על רצפת האולם לא זרעים, אלא פרחים. אחרי שקבוצה זו חזרה אל ההר, באו קוצרים וחרמשים בידיהם, וריקודם היה בנוי על תנועות קציר. בפרק נוסף של המחול, אספו המשתתפים את הפרחים שפיזרו תחילה, כאסוף תבואה.

הזקן, וכן דמות נשית נוספת, היו נוכחים כל עת מחולות עבודת-האדמה, וליוו את הנעשה בתנועות הולמות. לבסוף, יש להניח, קיבלו קאמילה וקונסטאנצו זרי פרחים, מאלה שנאספו.

חלקם של יהודי פסארו בחגיגות אחרות תוארו במקורות נוספים. למשל, במכתבים ששלחו ג'ובאני ספורצה ואשתו, מייד אחרי כלולותיהם, בשנת 1489, מתואר מחול, מופע בימת, שנושא ספור יהודית והולופרנס, ש"מומן ורצוע על-ידי יהודי האיזור".⁽³⁵⁾ המחזה תיאר את הקרבתה של אשה יהודייה צעירה, המסכנת את חייה כדי לגבור על אויב עמה.

הלכת, שפרצה לאולם ויצאה במחול. שבע דמויות, היושבות אשה על כימתה המיוחדת, הוסעו לאולם, וכל אחת מהן נשאה נאום בשם הכוכב שייצגה.

ואז, לצילילי נגינתם של הנגנים, חולקו לאורחים ממתקים. לאולם נכנס טור רבו ובו 120 צעירים וצעירות, שרקדו לקצב ה-Piva. בראש השורה פסע עלם ועל ראשו ארמון עשוי סוכר. השורה נמשכה לכל אורך האולם, והדוכס ביקש מהצעירים לרקוד במרכז האולם, בצורת עקלתון, והם נענו לבקשתו, ותוך המחול כרעו בנקודות מסוימות כולם בבת-אחת על ברכיהם.

היה זה מראה מפורא יותר מכל אשר נראה עד אז - כפי שמתאר מחבר הדו"ח - שעה שכל הדגלים, הנוצות ושאר האביזרים שבידי הרוקדים הונפו יחד באוויר.

לאחר חלוקת הממתקים, יצאו האורחים במחול עם הרבה ניתורים וקפיצות, ומשאכלו החתן והכלה את התקרובת המתוקה, הצטרפו למחוללים. מששבו הכל למושביהם, דיקלם צעיר שיר ארוך בשפה הלטינית, והרוקדים שבו עם ממתקים נוספים. אחד מעשירי העיר, סוחר תבלינים, הגיש לנאספים פסל עשוי כולו סוכר.

ואז הגיע תורה של חבורת משוררים ובראשה דמות "השירה", שהחזיקה בידה תפוח ועליו הכתובת "אמת", מתחת לבד שקוף, לסמל שאפשר להבחין באמת מתחת למעטה הפיוט. ואז נכנסו שלוש עלמות, המייצגות את תורות הדקדוק, הרטוריקה והאסטרונומיה, שנשאו דגם של הר הפרנסוס, מושכן של המוזות. תשע המוזות רקדו לצילילי נבלו של האל אפולו. ומאחורי ה"הר" הופיעו עשרים משוררים, מחזיקים בידיהם ספרים עשויים סוכר. דמות השירה נשאה נאום, שבסופו הוצגו הספרים, חלקם בלטינית וחלקם ביוונית.

ובזה הסתיימה החגיגה, והכל מיהרו לבתיהם, לסעוד את ארוחת-הערב.

ובלילה התקיימה בכיכר העיר תצוגה של זיקוקין די-נור, ובתרועות חצוצרה נשלם החג.

יום ג', 30 במאי 1475

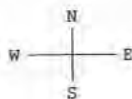
בחצר הארמון הוקמה בימה, ועליה הוצג החיזיון המשעשע Cavaleiro de la Gata. ואז הופיעה מרכבה חגיגית ועליה דמות שסימלה את התהילה. התקיימו תחרויות, שבסופן חולקו ארבעה פרסים לזוכים. ובזה תמו החגיגות.

סיכום

החגיגות שהתקיימו בפסארו בשנת 1475 היו עשירות באירועים, שחצו את התחומים המפרידים בין האמנויות

האירועים שלאחר מופע יהודי העיר

הגיע תורה של קבוצת רקדנים, המייצגים את שבעת כוכבי



Map of Northern and Central Italy identifying locations cited in article
 מפה צפון איטליה ומרכזה, בה מוזכרים האתרים המוזכרים במאמר

השונות, שחוקרי התקופה נוהגים להתייחס אליהם כנפרד. הרושם הכללי היה של עושר ופאר, אבל כל קטע תרם לתיאור הערכים המוסריים, החברתיים, המדיניים והאחרים של התקופה.

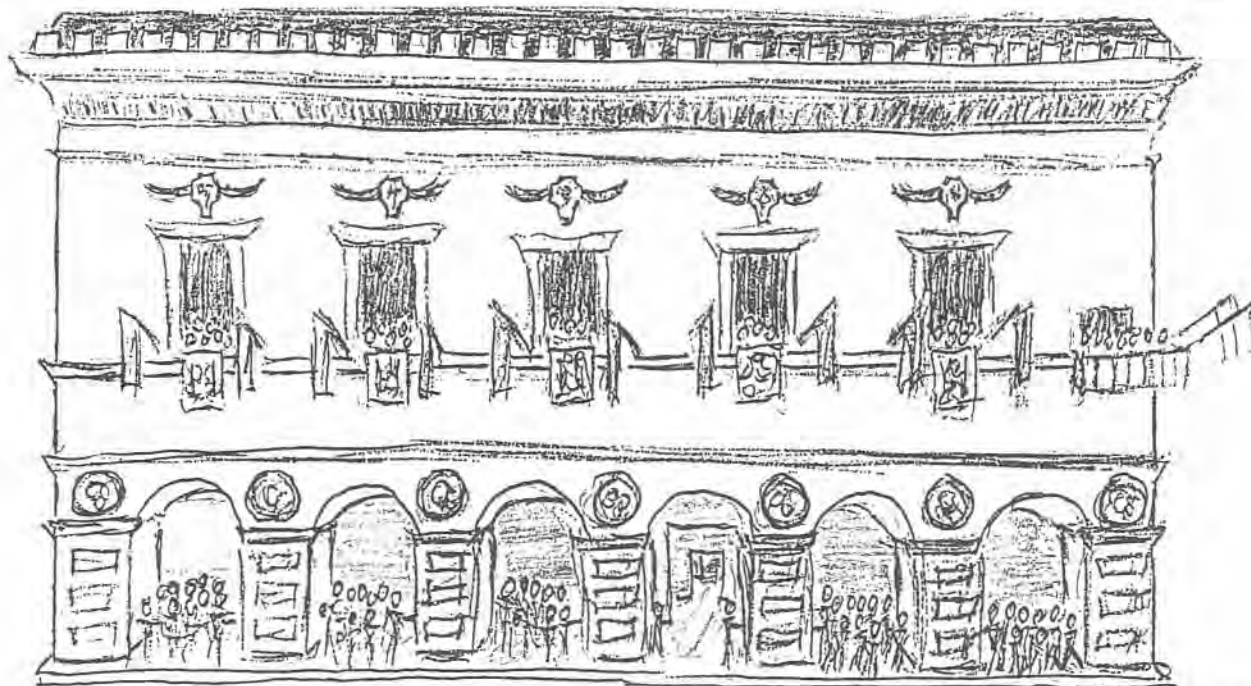
הופעתם של יהודי העיר, שהציגה את עבודת האדמה, היא תופעה יחידה במינה באמנות המאה ה-15, שהחוקרים טרם הקדישו לה את מלוא תשומת הלב שהיא ראויה לו. אם נושא העבודות החקלאיות השונות בכל עונה ועונה מצוי באמנויות אחרות מן המאה ה-15, מופע יהודי פסארו הוא הדוגמה היחידה ל"באלט" המבוסס על נושא זה, הידועה לנו. מאחורי תצוגת עבודת האדמה היה מסר חברתי ומדיני ברור: התושבים היהודיים ביקשו הכרה בתרומתם הכלכלית. הם ביקשו "קרקע" לעיבוד, ויותר מכל, מקלט מרדיפות.

אם כי היסטוריונים רבים מכירים בתרומת תרבות המאה ה-15 לתרבותנו, בתחום המחול המחקר רק בראשיתו. שחזורם של המחולות הנוצצים הללו עדיין לא נשלם.

טיפוסי למחולות אלה, שמתחת למבנה שלהם אפשר להבחין במציאות אותה תקופה. הלבוש, מספר הרוקדים, התפאורות, סגנון התנועה ולשון המחולות רומזים לדברים רבים.

(את רשימת המקורות וההערות אפשר למצוא בסיומו של מאמר זה באנגלית, בעמוד 21.)

א'ויליאם סמית הוא היסטוריון מחול ומלחין, המלמד באוניברסיטה של קליפורניה.



שחזור חזית הארמון, כפי שהוא נראה מן המזרקה

מסורת ושינוי במחולות יוצאית־ימן בישראל

מאת נעמי בהטרצון

- כיצד רואים זאת חוקרים שעקבו - ולו באופן חלקי ובתמצית בלבד - אחר תהליך זה.
- כיצד נראים הדברים בעיניהם של יוצאית־ימן כיום.

מדברי החוקרים על מנהגי השירה והמחול בתימן בראשית ההתישבות בארץ

לפני שאגש לדברים עצמם, חשוב לציין, כי אין בכונתי ובאפשרותי להביא את כל דברי החוקרים הנוגעים לעניינינו. בחרתי להביא מקצת מן הדברים המוסרים את השניות של מסורת ושינוי, כחלק מכלי ההסתכלות של המתבונן מן הצד.

כדוגמה לעדות מן המוקדמות ביותר אביא את זו של חלוץ המחקר האתנומוסיקולוגי בארץ, א' צ' אידלזון. במאמר משנת 1909, בתארו את החתונה התימנית, הוא כותב, בין השאר:⁽²⁾

...כל מי שלא ראה חתונה תימנית לא ראה שמחה נפלאה במינה מימיו! החג מתחיל שלושה ימים לפני החופה, בגילוח החתן. מתאספים כל הקרובים ומדליקים נרות גדולים העשויים לשם מצווה ומתחילים לשיר ולרקוד ושניים יוצאים במחול כמנהג בני־קדם בתנועות הגוף ומכים בידיהם ואחד מכה בתוף. ושרים שירים מיוחדים לגילוח ומאז מתחילה השמחה ונמשכת עד אחר שבעת ימי המשתה בכל ערב אחר חצות הלילה.
...ובצהלת נפשם שירתם וריקודם דומים הם לחסידים - אולם בהיות שאלה האחרונים לקחו הרבה מנהגים מהרוסים כמו המחול ועיקר הנגינה החסידית, לא ידוע מהיכן בא כל זה לתימנים.

הערה אחרונה זו של אידלזון מעוררת היום יותר משאלה אחת, אך לא כאן המקום להרחיב בנושא זה. ארשה לעצמי אך ורק להעיר, כי נמצאו ממשיכים לרעיון זה של ההשוואה וחיפוש אחר המחול היהודי מימי קדם והועלו עליו תילי־תילים של פירושים והנחות.

לצורך הדגמה בלבד אביא קטע מספרה של גורית קדמן⁽³⁾ - דברים שנכתבו כמעט שמונים שנה לאחר אידלזון:
...שתי יצירות ריקוד יהודי מתבלטות במקוריותן, בעצמאיותן ובעושרן: הריקוד החסידי והריקוד התימני. הם התפתחו בסביבות שונות, במרחק אלפי

המחול כחלק מתרבות עממית - דינמיקה של מסורת ושינוי

המחולות במסורות העממיות השונות בישראל הם מרכיב דינמי, שבהיותו חלק מתרבות עממית מסורתית, נתון לשינויים וחשוף לחידושים ללא הפסק. המחול של יוצאית־ימן בישראל נשתמר במידה רבה והוא ממשיך להתקיים במסגרת היי המשפחה והקהילה, אך כד בכד הוא מופיע יותר ויותר במסגרות חדשות, בנות־זמננו, תוך פריצת המסגרת המשפחתית־עדתית.

תהליך נוסף הוא שיבוץ דגמים מן המחול של יהודי תימן במחולות־העם שנוצרו ונוצרים בישראל. ניתן, אם כן, לראות את המחול המסורתי של יהודי תימן משולב בשלושה רבדים של תרבות המחול בישראל:⁽¹⁾

- ★ הרובד המסורתי־המשפחתי־הקהילתי, כפי שהוא קיים היום אצל יוצאית־ימן בישראל.
- ★ הרובד העממי־הישראלי, כפי שהוא מופיע כיום במחולות־העם המתחדשים בישראל ובמסגרות חברתיות שונות, הן־עדתיות.
- ★ הרובד הבימתי לסוגיו, כפי שהוא מופיע בצורתו הידועה ביותר בתיאטרון המחול "ענבל".

חשוב להזכיר, שלמרות שמחול הוא עיקר עיסוקו של מאמר זה, לא ניתן להפרידו מן הפיוט והלחן, המהווים שלמות אחת בתוך האירוע החברתי־התרבותי.

הנסיון להבין את התהליכים שהתרחשו במחול של יוצאית־ימן בישראל חייב להתבסס בראש ובראשונה על עדותם של יוצאית־ימן עצמם, על האופן שבו הם רואים את הדברים ומתייחסים אליהם כיום, ולכן יהיה תפקידי הראשון במעלה להביא דברים בשם אומרם, וזאת בעזרת הכלים המקצועיים־המדעיים העומדים לרשותנו כיום.

דרכי העבודה חייבו בראש ובראשונה הכרת החומר "מבפנים", תוך האזנה, התבוננות ולימוד. בנוסף ובמקביל לכך, נתחייב מעקב אחר המחקר האתנומוסיקולוגי בישראל, אשר למרות היותו מדע צעיר יחסית, אפשר למצוא בו התחלות של התייחסות אל המחול כמרכיב במסורות יהודיות עממיות.

כוננתי להביא שני קווים למעקב אחר התהליך של מסורת ושינוי במחול של יוצאית־ימן בישראל, בתקופה הנדונה:

קילומטרים ביניהן, והם שונים אלה מאלה תכלית שינוי. אך למרבה הפליאה, יש דמיון ביניהם בכמה קווי אופי ובתנועה. בהתלהבות, למשל, וכן בגעגועים הדתיים ודבקות, המופנים שניהם כלפי שמיים, תוך הרמת זרועות נרגשת, מלווה ב"צרידת אצבעות". היתכן שאנו מוצאים פה שרידי מסורת עתיקים, שמקורם מימי התנ"ך?...

נשוב אל אידלזון, אשר עדותו משנת 1918 היא אמנם בלשון מליצית של התקופה, אך יש בה עדות מהימנה על אשר ראו עיניו: (4)

...וכדי להתעורר רגילים התימנים לצאת במחול בשעת השירה על פי משקל הנגינה. מרקדים רק גברים בלבד והנשים אינן רשאיות אפילו להסתכל בריקוד. ובכלל, אין הרשות לנשים לשבת בבית-משתה יחד עם הגברים, אלא כל המשתה והשמחה בגבולם של האנשים, והנשים יושבות בחדר מיוחד עם הכלה.

עיניו החדות של אידלזון חשפו לפניו את היסודות המאפיינים את מחולם ושירתם של יהודי תימן. תיאורו הוא יצירה בפני עצמה. וכך הוא כותב בשנת 1925: (5)

...הריקוד בשעת השירה של חרץ בית-הכנסת הכרחית בקבלה ובמסורה. שהרי בזמן הקדמון היו כל העמים העתיקים נוהגים לרקוד ולחול בכל שמחותיהם ובעיקר בשעת עבודת אלוהים...

...וואצל התימנים תופס המחול מקום חשוב בנגינה, ובפרט בשירים ששוררים בחתונה, אז זוג יוצא במחול והתוף בלוויית מחיאת-כפיים, והזוג המרקד עושה תנועות בכל אברי הגוף כדי להביע "מימיקה" של אוהב ואהובה, ע"פ קבלה. כמבואר בפרק הפיוט, שהוא הקב"ה וכנסת ישראל, מריבה, שנאה וקנאה, כעס ורגוה, בקשת סליחה בהרכנת הראש ובהשתחויות, בהבעת געגועים ובפרישת כפיים מצד הכלה - כ"י ובהבעת כעס ונזיפה והתרחקות מצד החתן - קב"ה. עד שבסוף הלז מתמלא רחמים ומתפייס ומתקרב שוב ואז יוצאים שניהם במחול זוגי, במהירות ובהתלהבות גדולה וביחד עם השירה שמתמחרת ומתלהבת. ובמידה זו גם הקול מתעלה ומעלה את הטונים, כמבואר לעיל, עד המדרגה הכי עליונה.

מקור מהימן לתאור מקומם של השירה והמחול במסורת היהודים בתימן משמש ספרו של הרב י' קאפח - הליכות תימן. על אודות שירת הנשים ומחולותיהן הוא כותב, בין השאר: (6)

אצל הנשים בבית הכלה יום שני הוא יום גדול... לפי שבו נעשית מלאכת ההתקשטות של הנשים ב"חנא", "נקש" ו"טטרפה". התקשטות זו נעשית בעיסוק חגיגי גדול ונמשכת גם למחרת היום כיום השלישי. ליום זה מזמינים נשים במספר רב וכן אחת הנוגנות והרקדניות... אחרי שהנשים מתקבצות מלבישים את הכלה בגדי פאר... הנוגנת מזמרת

ומכה בתוף ועוזרתה מכה בצילצל בקצב איטי, בהתאם לשיר: בדרך-כלל שרות שירי אהבה, ומעלות בתוך שירתן גם את סדרי החיים של האשה הנשואה, זכויותיה וחובותיה, מעליותיה של הפנויה ומגרעותיה, וכן חובותיה כלפי בעלה וילדיה. כל שירי הנשים נאמרים תמיד בעל-פה. הנוגנת, שהיא בעצמה גם חרזנית, מוסיפה תמיד חרוזים חדשים בהתאם למקום ולזמן. אחר-כך "יכתרעו בלחריזה" - מעמידים רקדניות מומחיות לרקד לפני הכלה. הנוגנות מכות בתוף וצילצל בקצב מהיר, כדי להלהיב את הרקדניות, בשעה זו מנגנות כלי מלים, רק בכלים בלבד.

שירת הגברים ומחולותיהם זוכים בתיאורים רבים בספרו של הרב קאפח, וכל הרוצה להכיר את מנהגייהם והליכותיהם של היהודים במרכז תימן, ימצא בספר זה את מבוקשו. אביא דוגמה אחת בלבד על מחול הגברים: (7)

...המשוררים המעולים, שהוזמנו מלכתחילה, פוצחים פיהם בשירה. מתחילים כרגיל ב"נשיד" ועוברים לשירות המושרות בנעימות עליונות ובקצב מרקד. פעם בפעם משנים את הנעימה כדי לרענן את הקהל ולשעשעו. הרקדן עומד באמצע החדר ומרקד ולא כל אדם רוקד, לפי שאין זה כבוד להיות רקדן או רקדנית, אלא להיפך. היו אומרים: "מן רקץ נקץ" (כל הרוקד מזדלזל). בזמננו היה יהודי זקן, בדחן ורקדן קל-תנועה להפליא... וכשיש בעיר כמה חתונות שואלים הנערים: היכן יהיה "שריאן", כיוון שבלעדיו אינם באים על סיפוקם... אורג במקצועו היה אך לא ראה ברכה במעשה ידיו... על אף עניו ודחקו לא נהנה בשווה-פרוטה משום אדם וכשבא לרקוד בחתונות ולשמח את הקהל עשה זאת לשם מצווה בלבד.

כבר בדבריו אלה מרמז הרב קאפח על היחס אל הריקוד והרוקד - שניגוד ביסודו. בהמשך דברינו נראה, כי שניות זו מלווה את היהודים בכלל ואת יוצאיתיהם בפרט, לכל אורך הדרך. הפער בין דורות, בין המימסד הרבני לקהל הרחב, בא לידי ביטוי בהמשך תיאורו של הרב קאפח: (8)

אחרי שהרבנים יוצאים, נעשית האווירה קלה ועליזה יותר, ותלמידי-הכמים צעירונים מתקרבים ויושבים ליד החתן. וכמוהם כן המשוררים הצעירים לוקחים את היוזמה לידיהם ומראים כוחם ויכולתם בשירה, לבדם או בסיועו של אחד המשוררים המומחים. לאחר שהאווירה נעשתה קלה יותר, מכניסים לחדר כמה נרגילות וכל הרוצה "לקרקר" יבוא ויקרקר.

מאפייני המחול של יהודי תימן

לצורך התייחסות אל מסורת ושינוי במחול יהודי תימן, מן הראוי לציין את המאפיינים של מחול זה, שיש בו מן המיוחד והמיוחד אותו בלבד, בצד עקרונות הכוללים אותו במסורות

היהודיות של שירה ומחול בפרט, ובמסגרות מסורות עממיות של שירה ומחול בכלל. (מאפיינים אלה ישמשו בסיס להשוואה בהמשך הדברים).

צמידות המחול לאירוע חברתי – המחול איננו מופע נפרד כשלעצמו, אלא תמיד חלק בלתי-נפרד מאירוע משפחתי קהילתי, וזאת כשהוא ארוג בתוך הפיוט והשירה וממלא תפקיד חשוב בתוך האירוע.

הריקוד הוא מצווה – כגון לשמח חתן וכלה, אך יכול להיות מרכז של שמחה באירועים שונים ורבים.

הרקדן איננו מתפרנס מריקודו – לא מקובל המושג "רקדן מקצועי", המוציא את לחמו מן המחול, אך בצד העובדה כי כל גבר יכול לקחת חלק במחול, קיימים רקדנים מצטיינים, הבולטים בכשרונם והם מועדפים על-פני אחרים ומרבים להופיע בשמחות ומבוקשים מאוד. אצל הנשים קיימות פייטניות-רקדניות הידועות בשליטתן באמנות השירה והמחול, אך בטקסי החתונה תצטרפנה בנות-המשפחה הקרובות והן רואות כחובה וזכות לעצמן לשמח את הכלה ביום החתונה. באירועים רבים מצטרפות נשים אל המחול, וככל שהאירוע פרץ את המסגרת המשפחתית הצרה והקיף את המשפחה הרחבה או קהילה שלמה, תצטרפנה – תוך שהן מחליפות זו את זו – נשים רבות למחול.

מחול הגברים הוא קאמרי – במסגרת המסורתית, מספר המשתתפים נע בין אחד לארבעה, בדרך-כלל צמד או שני צמדים. תוך כדי ריקוד יכולים הרקדנים להתחלף, לנוח ולהזור לרקוד.

במחולות הנשים – המסגרות גמישות יותר, בהתאם לאירוע ולאזור המוצא בתימן. (מאמר זה עוסק במחול הנשים בצורה מוגבלת בלבד, לצורך השוואת נקודות איפיון מסוימות למחול הגברים. זה נושא למחקר עצמאי, שאין מקומו כאן.)

מרחב הריקוד – מצומצם. עובדה זו מקורה כנראה בתנאי המגורים, בצורך לקיים את השמחות בחדרי-חדרים מלאי קהל חוגגים צפוף והמשכו – התפתחות סגנון מחול מיוחד ואופייני, עשיר בצירופים תנועתיים מגוונים, המתבססים על המישור האנכי.

שילוב של דגמי-יסוד קבועים ואילתור – אצל הנשים אנו מוצאים דגמי-יסוד של תנועת הרגליים בלבד, וככל שהם יפים, משוכללים ומסוגננים (מחולות ה"דעסא") הם מבוססים על צעדי רגליים, כשהגוף פאסיבי ומגיב באיפוק רב. נופך מיוחד מוסיפים חוסר הסימטריה שבמבנה המקצבי של הלחן וביחסי-הגומלין שבין דגמי-היסוד של הצעדים והלחן.

ריקודי הגברים מבוססים על דגמי-יסוד ואילתור: צעדי הרגליים מבוססים על דגמי-יסוד הידועים לכל רוקד. הם נלמדים תוך הסתכלות וחיכוך. הריקוד מתחיל תמיד בתיאום צעדים – מן הפשוט, הידוע והבטוח אל תנועות יותר ויותר

עשירות ומורכבות. הדגמים ניתנים לבחירה ולצירוף על-ידי המנחה. תנועות הידיים, הראש והגב מאולתרות ומבוצעות ברזמנית עם צעדי הרגליים, וכל רקדן בוחר לעצמו כיצד לבצען ומתי.

ההנחיה – בזמן המחול נעשית על-ידי הרקדן המנוסה, על-פי רוב הבוגר, הידוע בשליטתו בדגמי-היסוד של הצעדים וכוחו רב גם באילתור (כמצופה ממנו). המנחה מקיים שיתוף פעולה מלא עם הזמר באמצעות קשר-עין והתיאום בין הרקדנים לבין עצמם נעשה בעזרת סימני ידיים (לחיצות על-ידי האצבעות, אחיזה מסוימת ומגע יד) ומבט עיניים. ההתבססות על דגמים נתונים ומשחק הצירוף והבחירה הם מאבני-היסוד של המחול אצל יהודי תימן ומאפשרים גיוון, שינוי והפתעה.

צירוף זה של תכונות אופייני למחול הגברים, שהוא אירוע מרתק ומרהיב ביופיו. אצל הנשים הוא קיים בצורה הרבה יותר מאופקת, דבר הנותן למחולות הנשים סגנון עצור לכאורה, אך מלא גוונים, הבולטים לעין ככל שהיא מורגלת יותר לשפת המחול.

יחסי-גומלין פיוט-לחן-מחול – במחולות הנשים מילות השירים הן בערבית-תימנית ומבוססות על נושאים מחיי האשה.⁽⁹⁾ במחולות הגברים הפיוט הוא הבסיס להתאמת הלחן ולרצף המחול. קיימים יחסי-גומלין בין המשקל הפיוטי למשקל ולמקצב המוסיקלי. הזמר יבחר תמיד בלחן המתאים למשקל הפיוטי ומכאן נובעים גם השלבים השונים של המחול.

שילוב מסורת שבכתב ומסורת שבעל-פה – האות הכתובה והפיוט הם חלק בלתי-נפרד מעולמו הרוחני של הגבר היהודי בתימן, בניגוד לנשים, אשר לרוב לא למדו קרוא וכתוב ושיריהן נוצרו ונמסרו בעל-פה בלבד. הפיוט הכתוב והאסוף בספר הפיוטים – הדיואן – משמש את הזמרים בשעת המחול, וגם אם יודעים הם את הפיוט בעל-פה, לא מש הפר מידם בשעת הזמרה. הלחן והמחול עברו מדור לדור בעל-פה, וכך נוצר צירוף יחיד במינו של מסורת שבכתב ומסורת שבעל-פה, שאין דומה לו במסורות עממיות אחרות.

מבנה המחול – אצל הגברים, הרצף הפיוטי של שירי הדיואן הוא: נשיר – שירה – הלל. הנשיר הוא פתיחה מושרת בסגנון חופשי, כשהתנועה משולבת בו כפרק פותח של "הזמנה" למחול. הריקוד עצמו נעשה לצלילי השירות בלבד. ההלל⁽¹⁰⁾ הוא פרק סיום של שירה בלבד, ללא מחול. לעיתים שירת ההלל היא רבי-קולית ויש בה מן הברכה לחתני השמחה, לקהל ולרוקדים.

תדמיתו של הרקדן אצל יהודי תימן

יחסה של החברה המסורתית אל המחול והמחולל מלא ניגודים, החל בשלילת המחול ופסילתו כיסוד משחית בחברה,

וכלה בחיוב והערצת דמות הרקדן וראייתו כבעל כישורים שלא מן העולם הזה.⁽¹¹⁾ בחברה מסורתית המחול הוא חלק בלתינפרד מאורחות חיי היומיום, ולכן המימסד של כל חברה ישתדל להשתמש במחול כמכשיר שבעזרתו ניתן לכוון במידה זו או אחרת את התנהגות האדם הבודד וקבוצות שלמות בתוך הקהילה, וזאת בהתאם לכוונת העומדים בראשה.

לאנשי הקהילה משמש המחול מסגרת ארגונית, בידורית טקסית, ומצד אחר – שסתום משהרר ללחצים מצטברים ואמצעי ביטוי לתחושת אחדות ושייכות.

הדוגמה שלפנינו עוסקת ברוקדים אשר – כפי שכבר נאמר – אינם "מקצועיים" לפי ההגדרות המקובלות, אך מיומנותם ושליטתם כאמנותם מיוחדת רק להם. מיותר לציין, כי רקדן מקצועי אשר לא צמח בקרב הקהילה, לא יוכל לרכוש את אותה שליטה באמנות המחול, כפי שהיא באה לידי ביטוי עליידי רקדנים אלמונים או כאלה ששמעם יצא למרחוק, בקרב בני עדתם.

מעמדו של הרקדן היהודי בתימן מבוסס על יחסה של המסורת היהודית אל הריקוד.⁽¹²⁾ גם בתימן לא היה מעמדו של הרוקד והיחס אליו דבר שניתן להסבירו באופן חד-משמעי, אלא כמכלול של ניגודים. בספרו של הרב קאפה אנו מוצאים בצד ההערה "כל הרוקד מזדלזל"⁽¹³⁾ – כפי שנהגו לומר בצנעא – את הערת השוליים:

...לא כן היחס אל הריקוד ואל הרוקדים בין יהודי הכפרים. הם חיבבו את הריקוד וכיבדו את הרוקד ולפיכך תמצא ביניהם אנשים בגיל זיקנה ושיבה שלא יותרו על ההזדמנות לעשות סיבוב של ריקוד בשמחת חתנים.

דוגמה למצב כזה בקרב יוצאי תימן נמצא בציטוט מתוך שיחה שהתקיימה עם קבוצת יוצאי תימן, הגרים כיום כשיכון במרכז הארץ. כל הדוברים הם בני משפחה אחת מורחבת, כולם יוצאי מנאכה, מלבד אחד, כן-צנעא, אשר בארץ נשא לאשה בת המשפחה יוצאת-מנאכה. בזכות מגוריהם באותו שיכון הם מקיימים מסגרת משפחתית רחבה, שלשירה ולמחול חלק חשוב בה בחג וכמועד ובכל אירוע משפחתי, כמנהגם של אנשי מנאכה.

על המצטרפים, שאינם בני העיר מנאכה, נהגו לומר: "אנחנו גיירנו אותנו" או "עכשיו הוא אחד משלנו".

להלן קטע משיחה שעניינה היחס אל הרוקד, כפי שנרשם בשנת 1981 (הדברים מובאים בציטוט מדויק, אך ללא ציון שם הדוברים ולא בשלמותם).

"...אצלנו במנאכה, אין חוכמות. אנחנו שרים, אנחנו רוקדים, עשינו כמוצאי-שבת שגעון! בארץ, עכשיו מי שרוקד מכבדים אותו. מקנאים במי שיודע לרקוד (מצביעים על היחיד בחבורה יוצא צנעא) – אתם רואים אותו – זה צנעאני, היה כמו גולם, כמו עמוד חשמל, עד שהתחתן עם אחותי... ועכשיו בכל

מקום כולם מקנאים בו שהוא רוקד..."
"...זה מעניין, הוא מקובל בחברה. קודם היה אדם בלי צורה עכשיו זה אחרת..."
"בתימן היו הבדלים גדולים מאוד. לא היה קשר... אצל הצנעאנים רדום העניין, איטי כזה, לאט-לאט... אצלנו – זה אחרת, אנחנו יותר מסלסלים... שרים ורוקדים..."

משבר העלייה לארץ – שבירת מסגרות והחזרה אליהן

המשבר בדימוי העצמי-קהילתי עם העלייה לארץ היה חריף וממושך. כנראה שאין עולה שלא חזה על בשרו משבר של זהות, תהא ארץ מוצאו אשר תהא! מתוך עדויות מוקדמות על התקופה הראשונה של העולים מתימן בארץ נביא מדברים שהוקלטו מפי י' עדאקי ז"ל, כפי שהם מובאים במאמרו של ד"ר א' בהט:⁽¹⁴⁾

...הייתי מרבה לבקר במסיבות שירה של תימנים ושל אחרים. לשירת תימן לא היה זכר באלה. התעניינתי בסיבה לכך והנה נוכחתי לדעת, כי היו לכך מניעים שליליים: התימנים חשו רגשי נחיתות על שירת תימן ועל כן היא נצטמצמה למשכנותיהם בלבד. פעם הוזמנתי למסיבת חתונה, ראשונה בה נוכחתי בארץ. היו בה כל רבני התימנים בירושלים. הייתי סקרן לשמוע את משוררי ירושלים. שניים מהם פצחו בשיר "אלה אל כל ויא רב אלגלאלי" (מתוך הדיואן התימני) – חלקו ערבית וחלקו עברית. לאחר שלושה בתים הפסיקו שירתם עקב כניסת אורחים ספרדים ואשכנזים. לאחר קבלת פני האורחים, החלו הזמרים לשיר את השיר "שער אשר נסגר קומה ופתחהו" בנעימה ספרדית, וגם את בהגיה תימנית. כאשר שאלתי מדוע הפסיקו את השיר הראשון, השיבו לי בתום-לב, כי שירת תימן היא שירת גלות ואינה מושכת את האחרים: "האשכנזים והספרדים צוחקים מאיתנו כאשר אנחנו שרים". הרגשתי בעלבונה של שירת תימן. היו בפני שתי אפשרויות: או לעזוב את המסיבה בעלבון או להדגים בקולי את שירת תימן הנעלבת. בלי כל הזמנה הרמתי קולי בהתרגשות. המשכתי בשיר בו החלו, אך בקצב של ריקוד. להפתעת כל המסובים, שלא הכירוני כלל, סיימתי את השיר בהלל לחתן ולכלה, כנהוג. האורחים הלא-תימנים הגיבו במחאות-כפיים סוערות. שאלתי אותם: "איך שירת תימן? היא יפה?" ענו כולם פה אחד: "זה שמח, זה נפלא". מאז ראיתי לי חובה להפיצה כדי שתהיה נחלת-הכלל.

תמציתו של תהליך זה מסומלת בשביל מנחם ערוסי, רקדן, זמר ומורה המלמד את פיוטי הדיואן – זמר ומחול – לדור הצעיר, יוצאי-מנאכה, בסיפור אחד. בשביל מסמל האירוע הבא יותר מכל את המפנה והחזרה אל הזמר והמחול, כפי שידעם מכיתאבא, בתמונת מיפגש אחד, אותו הוא חוזר

ומתאר בהתרגשות רבה ברצותו לבטא את המפנה שהתחולל בחייו מאז. כאן מובא אירוע זה כפי שחזר ותיאר אותו באוזניו וכפי שהוקלט בשיחה בשנת 1977:

כשנכנסתי לארץ, לא רציתי יותר לרקוד. חשבתי שכאן זה לא טוב, שלא רוצים יותר לראות ולרקוד את הריקודים שרקדנו בתימן. חשבתי ששכחתי מכל זה.

יום אחד באה לבניין שעבדתי בו אשה שלא היכרתי קודם – אחר-כך אמרה לי שקוראים לה גורית קדמן – אני עובד והיא יושבת על ערימת אבנים של הבניין. לא היה לי זמן בשבילה. היא אמרה לי ששמעה שיש לנו ריקודים ושירים יפים ושאני יודע לשיר ולרקוד. אמרתי לה שגמרתי עם זה. כאן בארץ לא צריך יותר. אז היא הודיעה לי, שהיא לא תקום מהאבן עד שאני אבטיח לה שאחזור וארקוד את הריקודים שלנו כמו בתימן. לא מייד יכולתי להבין מה שהיא רצתה. לקח לי זמן עד שראיתי שזה חשוב לכל העדה וגם לי, שאני – מנחם ערוסי – אהיה מה שאני אוהב ושלא צריך להתבייש, להיפך. היא אשה חכמה ואני עד היום מודה לה שהיא עזרה לי להבין כמה שזה חשוב. לא אשכח לה את זה.

ההתעניינות מן החוץ, ההיזון החוזר לשירתם ומחולותיהם של יוצאיתיהם בכלי-התקשורת וביצירות אמנות ישראליות, מעלים את ערכם בעינינו נושאי אותה מסורת. ראייתה כחלק ממסורת ישראל (ויכולת קיומן של המסורות השונות זו בצד זו) נעשית יותר ויותר מציאותית ומבטיחה.

בארץ ניצבה במלוא חריפותה השאלה המרכזית של קיום חיי קהילה בעלי צביון ומנהגים שהובאו מגלות תימן, בד בבד עם הרצון להתערות בחיי הארץ מהר ככל האפשר, והציבה לפני כל אחד מיוצאיתיהם את הצורך לבחור את דרכו ולקבוע לעצמו את סדר העדיפויות שלו. למרות המהפכה באורח-החיים ושכירת המסגרות, שגרמה למחול להידחק לקרן

זווית לתקופה מסוימת, הוא חזר ותפס את מקומו בחיי המשפחה והקהילה במקומות רבים, בעיקר באלה אשר בהם התגוררו בצוותא קבוצות יותר גדולות של יוצאי אותה קהילה.

היכולת לחזור אל המורשת מבית-אבא, לשיר ולרקוד את הפיוטים והמחולות שהיו חלק בלתי-נפרד מחיי היומיום בתימן, נבעה מכמה גורמים, המשלימים זה את זה, והם:

- * הצורך לשמר ערכי מסורת כמסגרת מגוננת ומחזקת את המשפחה והקהילה.
- * החזרה אל קיום מסורת חיה של שירה ומחול, כמעודדים ומחזקים את הדימוי האישי העצמי, וכתוצאה מכך את הדימוי המשפחתי-הקהילתי העדתי.
- * החזרה אל המורשת העדתית היתה ויש בה גם כיום משום קריאת-תגר כנגד הכיוון המרכזי של התמזגות מהירה ככל האפשר ו"להיות ישראלי" בכל מהיר בזמן הקצר האפשרי. אך לא פחות חשוב: הכרות "עצמאות" ובגרות כנגד אותם "קולטים" אשר כיוונו לרצונו של המימסד הקולט של אותם ימים וראו זאת כחיוני להקמת מדינה אחת ולגיבושו של עם אחד.

מאפיינים של מסורת ושינוי במחולות יוצאיתיהם בישראל

להלן כמה קווים של שינויים שחלו בפיוטים המושרים ובמחולות הנרקדים גם במסגרות השואפות לשמר את הצורות המקוריות, במידת האפשר. יש קווי-שינוי הניתנים לאיפיון כבר כיום. וזאת, כפי שהם נראים בעינינו אותם מבצעים, יוצאי תימן עצמם. למען הבהרת התמונה ככל האפשר, אנסה להציג זאת בדרך של השוואה בין מה שהיה מקובל בתימן וכפי שהדברים מתרחשים כיום, זה לעומת זה. השוואה זו מתייחסת למחול הגברים בלבד (מחול הנשים מאוזכר פה ושם לצורך ההשוואה בלבד).

3. כמה רוקדים?
- ב י ש ר א ל
- במרכז תימן: שניים עד ארבעה רוקדנים. בצפון ובדרום: גם קבוצות גדולות יותר.
- ב י ש ר א ל
- בדרך-כלל שניים עד ארבעה. בנסיבות מסוימות קבוצות גדולות יותר ועד המון גדול של רוקדים במסגרות בידוריות (דבר המתאפשר כשהזורים על דגם של צעד אחד קבוע).
4. מקום ומרחב היכן רוקדים?
- במרכז תימן רקדו בתוך הבית, במרחב מצומצם ביותר. בצפון ובדרום רקדו גם מחוץ לבית, ובהתאם לכך – במרחב גדול יותר.
- ב י ש ר א ל
- רוקדים בתוך הבית, במרחב מצומצם, גם כשמצוי מרחב גדול יותר. לעיתים רוקדים בחוץ ובאולמות גדולים, וזאת על-פי רוב במסגרות בידוריות, כשהצורה והמבנה המסורתיים של המחול כבר אינם נשמרים.

1. תפקוד המחול לשם מה רוקדים?
- ב י ש ר א ל
- רוקדים באירועים משפחתיים, אך גם באירועים קהילתיים וכן חגים ושמחות באשר הם. רוקדים גם "לשם מצווה", אך גם פשוט, "שיהיה שמח".
- ב ת י מ ן
- רוקדים באירועים קשורים למעגל החיים: חתונה, לידה, ברית-מילה וכו'. הריקוד הוא "לשם מצווה", לשמח חתן וכלה.
2. מי רוקד?
- גם בישראל רוקד כל אחד. יש מצטיינים המוזמנים לרקוד, לעיתים תמורת תשלום. במסגרות בידוריות, לא דתיות, רוקדים גברים ונשים במעורב, (דבר המשפיע גם על צורת המחול).
- ב ת י מ ן
- כל אחד רוקד. אין רקדן מקצועי, גם אם יש רוקדים מצטיינים, המוזמנים להופיע בשמחות. קיימת הפרדה מוחלטת בין גברים לנשים (פרט למחוז חיידאן, בו רוקדו במעורב גברים ונשים).

5. משך הריקוד

ב ת י מ ן

משך הריקוד נקבע בהתאם לפיוט המושר, תוך תיאום בין הזמרים לרקדנים. בדרך-כלל בהתאם לו צף של נשיד-שירה הלל. הרקדנים והזמרים מתחלפים בהתעייפם וכך יכול הרצף להימשך זמן רב.

ב י ש ר א ל

משך המחול מתקצר. חלק מהזמרים אינו מכיר את כל בתי השיר. ככל שהקהל רב יותר, יש לו פחות עניין וסבלנות, ככל שהוא קטן ומשפחתי יותר, נמשך הריקוד זמן רב יותר.

6. מה רוקדים?

פותחים בשירת-מענה עם הנשיד, המשמש כמבוא למחול. בשירת הנשיד יש מימיקה ומחוחות (ג'סטות) המכינות את המחול עצמו. לצלילי השירות רוקדים את המחול הבנוי באופן מדורג: פותח בצעדי רגליים מתואמים, היוצרים אחדות ותיאום בין הרקדנים, וככל שהמחול מתפתח הוא נעשה מורכב וסוער יותר והרקדנים מוסיפים מיכולתם האישית וסיגנונם המיוחד.

יש השומרים על החומר התנועתי הבסיסי כפי שזכור להם מתימן. אך בנסיבות מסוימות מקצרים ומפחיתים כמודע מן העושר התנועתי. רוקדנים רבים מצטיינים ברגישותם לרצונו של הקהל הסובב ולטיבו של האירוע. הם יתאימו עצמם ויבחרו את טיב הריקוד בהתאם לקהל. רבים אינם רוקדים את המחולות בצורתם המסורתית ויש ביניהם השומרים על אייאלו סממנים חיצוניים, הנקראים כפיהם "מחול תימני".

7. קבוע ומשתנה במחול

צעדות הרגליים קבועות ונבחרות מתוך מאגר רחב מאוד של אפשרויות. הסדר בנוי על יסודות ידועים, המאפשר בחירה, הרחבה וצמצום. בחלקי גוף אחרים (גב, ידיים, ראש) מאלתרים הרבה, לפי יוזמתו וסיגנונו האישי של כל רקדן. מצפים ממנו, שיבליט את יכולתו המיוחדת באילתור, על רקע שליטתו בידוע ובקבוע שבצעדי הרגליים.

נשמרים בדרך-כלל דגמי היסוד של הרגליים. במסגרות בידוריות המוניות נשארים הצעדים ביסוד יחיד, אשר מצטמצם לעיתים לדגם יחיד. רוקדנים מצטיינים ובעלי מסורת טובה, שומרים ומעבירים גם את מסורת האילתור. כיום מצויים פחות ופחות כאלה.

8. צורה

נשמר סדר מחייב של מבנה: נשיד-שירה-הלל. המחול רק בשעת השירה. בנשיד – תנועות של הכנה למחול, ההלל – סיכום שירתי בלבד. לשירות יש מבנה מקצבי המתאים למחול ומאפשר את התפתחותו. (ראה סעיף 6.)

כיום, ברוב המקרים, אין הקפדה על הצורה (נשיד-שירה-הלל). בדרך-כלל רוקדים על השירה ופוסחים על הנשיד, לחלופין, רוקדים על הנשיד, כשנותנים לו אופי של שירה. רבים אינם יודעים את ההללות וגם אלה האמונים על שירת ההלל, יותרו עליו לעיתים, כי קהל הצופים מעוניין במחול בלבד ואיננו מעוניין לשמוע שירה רביקולית לאחר מחול סוער.

9. מנחה

מנחה המחול הוא בדרך-כלל הרקדן הבוגר והמנוסה. תפקידו ברור ושאר הרוקדים מכירים בסמכותו. הקשר בינו לבין הרקדנים נשמר על-ידי קשר-עין, אחיזות ידיים ומגע של אצבעות.

תפקיד המנחה כיום לא תמיד ברור. כאשר הנסיבות משפחתיות ויש מנחה כריזמטי, הוא מתפקד כמו במסורת. אך בנסיבות החכות יותר, יעשה איש כרצונו, ללא יד מכוונת.

10. דרכי העברה ולימוד

ב ת י מ ן

מסירת הפיוטים – בכתב. הילדים למדו את מילות הפיוטים על-ידי העתקה בכתב, שינון וחזרה. הגברים המזמרים אוזנים בידם את ספר הפיוטים – הדיואן. אנשים נהגו לקבץ לעצמם אוסף פיוטים, אותו העתיקו וממנו שרו כשעת השמחה. הילדים למדו לשיר ולרקוד תוך השתתפות באירוע, על-ידי הסתכלות וחקיוי ומתוך התנסות מעשית.

ב י ש ר א ל

בישראל, רבים שרים בלי ספר הפיוטים, ואינם מקפידים על הטקסט. קיימים כיום חוגים ללימוד השירה והמחול לנערים ולילדים בקהילות של יוצאי-תימן. הדבר נעשה על-ידי מנחה, השולט היטב בחומר המסורתי, ומתוך מודעות של הקהילה ועניין בצורך להנחיל לדור הצעיר מאוצר הפיוטים, הלחנים והמחולות. גם במסגרות אלה, דרך הלימוד קרובה למסורתית: על-ידי חזרה, הסתכלות וחקיוי, והיא מושפעת מאוד מאישיותו של המדריך. ישנם מעטים, בעלי סמכות, כושר התמדה וכוח משיכה, המסוגלים להתמיד כיום בפעילות מעין זו.

הנחות-יסוד למחקר המחול במסורות עממיות

העוסק כיום במחקר מסורות עממיות בחברה בה הוא חי אינו יכול לנתק עצמו כליל ממעורבות אישית בנעשה ולהתיימר ולומר, כי הוא משתמש בכלים מדעיים-מקצועיים בלבד, בבואו לדון בנושא כלשהו במסגרת מחקר. מידת המעורבות, יחס הכבוד והרגישות הם יסודות בלתי-ניתנים להפרדה מן המערך הכללי של העבודה.

מיגבלה טבעית זו מחייבת אותי להביא לפני הקורא את הדברים הבאים:

הנני מרשה לעצמי, בוודאי בשלב זה, לא לקבוע כללים להבחנה בין מה שהוא "יהודי" במחול לבין מה שאינו "יהודי". רבים נדרשו לבעייה זו, אשר היא בעיני לא הבעייה המרכזית של מחקר המחול במסורות היהודיות כיום, ובמכוון לא דן מאמרנו בבעייה זו.

כל מסורת עממית – וזו שאנו מדברים בה בכלל זה – היא תמיד וללא הפסק תוצר של יחסי-גומלין: ישן מול חדש, מסורת ושינוי.

יש עניין מיוחד לחוקר העברי ביסודות העבריים-היהודיים, שניתן להצביע עליהם ללא ספק:

- ★ צמידות המחול לאירוע בחיי המשפחה, הקהילה והעם.
- ★ פיוטי הדיואן של יהודי תימן כבסיס וכמקור השפעה פיוטי, קצבי, תוכני וכו' – על מחולות הגברים יוצאי תימן.
- ★ "שפת התנועה" המאפיינת קהילה מסוימת, במקרה זה – תנועות הלימוד של טעמי המקרא כחלק מ"שפת התנועה" של הגברים יוצאי-תימן וכחלק מן החומרים אשר השפיעו ומהווים מרכיב חשוב באוצר התנועה של מחול הגברים. (15)

המיגבלה הפיסית-הפוליטית, שאיננה מאפשרת לנו ללמוד את מסורות המחול של העם היושב בתימן מכלי ראשון, והעובדה שהדבר לא נעשה עד היום, ככל הידוע לנו, מחייבות משנה זהירות.

מכל האמור לעיל, אני רואה עצמי משוחררת מן ההכרח למצוא את ה"מקור", ומוצאת עצמי מעוניינת הרבה יותר במחולות של יהודי תימן כפי שהם בעיני יהודי תימן, ובמידת האפשר יהיו מאמצי מרוכזים בהיחלצות מדעות קדומות, מכלי-חיבה וממידע שאינם שייכים לגופו של עניין.

המחול בעיני יוצאי-תימן בישראל כיום

רבים מיוצאי-תימן רואים בשירים ובמחולות שהביאו מתימן חלק בלתי-נפרד מן המסורת היהודית, ובאותה מידה חלק בלתי-נפרד מן התרבות והאמנות הישראליות. ניתן לומר במידה רבה של ודאות, כי המחול אינו תחליף לדימוי עצמי חיובי, אך הוא עשוי להיות מרכיב חשוב בדימוי כזה.

מידת הגעגועים לאשר היה בתימן, הכיסופים לאשר הושר ונרקד עליידי היושבים בגולה, הולכים ופוחתים. ההבחנה המציאותית יותר ויותר לאשר היה בעבר מוצאת את ביטויה גם ביחס להווה: עידוד וטיפוח השירה והמחול במסגרות קהילתיות אינם נחלתם של קומץ "משוגעים לדבר", אם כי פה ושם מצוי קומץ "המתבייש" במסורתו העממית הייחודית ורואה בה דבר שעבר זמנו ומקומו לא יכירנו בחברה ישראלית מודרנית.

בסיכומם של דברים ניתן לומר, כי תוך שינויים, שהם חלק מעובדת הקיום, ממשיכה המסורת של מחולות יהודי תימן להתקיים בישראל כחלק בלתי-נפרד ממסורות התרבות והאמנות שלה.

ניתן לומר, כי בד בבד עם פריצת ערוצים לרובדים השונים של התרבות הישראלית, נראית כבעלת משמעות מידת היכולת לשמר את עקרונותיה של אותה מסורת, תוך הסתגלות הדרגתית למיגבלות שהזמן גרמן. תכונות אלה מעניקות חיוניות מיוחדת וכושר הישרדות מעורר התפעלות לצורות שרבים היספידון לפני זמן רב. עובדות אלה מעוררות שאלות חדשות באשר לדרך קיומה, לצורתה ולמיקומה של מסורת עממית של מחול ושירה בחברה בת-זמננו. ■

נעמי בהט-רצון היא ראש המסלול למורים לתנועה ולמחול במכללה לחינוך סמינר הקיבוצים תל-אביב וחוקרת מחול אתני בישראל.

הערות

1. ראה בהט נ' וא', המוסיקה והמחול, מנור, שילוח-כהן, שרביט
2. ראה אידלזון, זמירותיהם, עמ' 115
3. ראה קדמן, עמ' 11
4. ראה אידלזון, שירתם, עמ' 13
5. ראה אידלזון, נגינות, עמ' 38

6. ראה קאפח, עמ' 125
7. ראה קאפח, עמ' 118
8. ראה קאפח, עמ' 123
9. ראה גמליאלי
10. ראה בהט א', הללות
11. ראה בהט נ', תדמית
12. ראה פרידהבר
13. ראה קאפח, עמ' 118 (הערה 13 באותו עמוד)
14. ראה בהט א', עדאקי, עמ' 169
15. ראה בהט נ' וא', טעמי המקרא

הפניות ביבליוגרפיות

- אידלזון, זמירותיהם - א' צ' אידלזון, "יהודי תימן וזמירותיהם", לוח הארץ, י"ד, תרס"ט, עמ' 101-154.
- אידלזון, שירתם - א' צ' אידלזון, "יהודי תימן, שירתו ונגינתם", רשומות א', תרע"ח, עמ' 3-63.
- אידלזון, נגינות - נגינות יהודי תימן, אוצר נגינות ישראל, כרך א', הוצאת בנימין הרץ ירושלים-ברלין-וינה, תרפ"ד.
- בהט א', עדאקי - א' בהט, "יחיאל עדאקי, מסורת ותרומה אישית בשירת תימן", תצליל, כרך עשירי, חיפה, הספריה למוסיקה 1979.
- בהט א', הללות - א' בהט, "ההללות בדיואן יהודי תימן", יובל V, האוניברסיטה העברית ירושלים, המרכז לחקר המוסיקה היהודית, הוצאת מאגנס, תשמ"ו.
- בהט נ' וא', טעמי המקרא - נ' וא' בהט, "טעמי המקרא כמרכיב בתנועה", מחול בישראל 1980, עמ' 14-18, תל-אביב 1980.
- בהט נ' וא', המוסיקה והמחול - נ' וא' בהט, "המוסיקה והמחול של יהודי תימן בישראל - מאה שנות עשייה ומחקר", סעי יונה, עורך ש' סרי, עמ' 415-438, תל-אביב, הוצאת "אעלה בתמר" ועם עובד 1983.
- בהט נ', תדמית - נ' בהט, "תדמיתו של הרוקד במסורת יהודי תימן", מחול בישראל 1982, תל-אביב 1982.
- גמליאלי - נ' ב' גמליאלי, אהבת תימן, שירת הנשים, הוצאת אפיקים, תל-אביב 1974.
- מנור - ג' מנור, "ענבל והמחול התימני בישראל", סעי יונה, עורך ש' סרי, עמ' 399-414, הוצאת "אעלה בתמר" ועם עובד, תל-אביב 1983.
- עדאקי-שרביט - י' עדאקי וא' שרביט, מאוצר נעימות יהודי תימן, המכון למוסיקה דתית, ירושלים 1981.
- פרידהבר - צ' פרידהבר, המחול בעם ישראל, הוצאת מכון וינגייט, 1984.
- קאפח - הרב י' קאפח, הליכות תימן, הוצאת מכון בן-צבי, האוניברסיטה העברית ירושלים.
- קדמן - ג' קדמן, ריקודי עדות בישראל, הוצאת מסדה, גבעתיים 1982.
- שילוח-כהן - א' שילוח וא' כהן, "דינמיקת השינוי במוסיקה של עדות המזרח בישראל", פעמים 12, עמ' 3-25, עורך י' בצלאל, הוצאת מכון בן-צבי, ירושלים 1982.
- שרביט - א' שרביט, "על אמנות ודפוסי עיצוב אמנותיים במסורת יהודי תימן", פעמים 10, עמ' 119-130, עורך י' בצלאל, הוצאת מכון בן-צבי, ירושלים 1981.

להתפתחות מחולות-העם בישראל

מאת ד"ר צבי פרידהבר

הסולניים דמויות שונות מהווי הארץ ומחיי העם. כאדם שהכיר את ריקודיהם של החסידים מארץ מוצא, רומניה, לא ייפלא, כי העלה דמויות מחיי החסידים, עליהן הוסיף דמויות מגוף הארץ בהן פגש, כמו דמויות של תימנים וערבים, וכמובן גם דמויות מההווי החלוצי. את הריקוד היחיד שלו, שנהפך במרוצת הזמן ל"הורה אגדתי" בעיבוד של גורית, הוא מכנה "עורה גלילית", ברצותו לתת ליצירותיו שמות עבריים. ריקוד זה הוא לימד את אנשי תיאטרון ה"אהל" בשנת 1924, ומשם נפוץ הריקוד בווריאנט המעובד בכל רחבי הארץ.⁽¹⁾

דבר חשוב, המאפיין את דרך היצירה הראשונית, קשור גם לליווי המוסיקלי של הריקודים באותם ימים. כך יוצר ברוך אגדתי את ה"עורה גלילית" שלו על מנגינה רומנית, שהכיר בארץ מוצאו. המלחין א' א' בוסקוביץ, השומע מנגינה זו, מזדעזע כאשר הכיר בה שיר סטודנטים רומני אנטישמי, ומחבר לריקוד של אגדתי את המנגינה הידועה לנו כיום. כך נוצר למעשה ריקוד-העם הישראלי הראשון.

גורית התיישבה, עם עלייתה ארצה, בעמק-יזרעאל, בקיבוץ חפציבה. מטענה הריקודי היה בעיקר מטען של ריקודי-עם אירופיים, שהביאה עימה ארצה. בקיבוץ רקדו אז לילות שלמים והיו אלה הריקודים שהביאו החלוצים מארצות מוצאם. אחת מצורות המחול דאז, ה"רונדו", נחשב אז לריקוד החברתי ביותר, שבו נטלו חלק רוב החברים, נוסף ל"הורה".

בסוף שנות העשרים, כשעברה גורית לתל-אביב, היא הוזמנה למוסד החינוכי בן-שמן, עלידי מנהלו ד"ר להמן, כדי להדריך שם ריקודי פולקלור. במסגרת זו יצרה שתי חגיגות לריקודי עמים, בשנים 1929 ו-1931, שהדיהן בארץ היו חזקים ותנועת ריקודי-העמים החלה להתפשט בקיבוצי העמק, במיוחד לאור הופעותיהם של תלמידי בן-שמן בהם.

בשנת 1943, הוזמנה גורית להדריך ריקודי-עם במסגרת סמינר הקיבוצים, ששכן אז ליד הירקון בתל-אביב. לשם הזמינה, בין היתר, גם את הרקדנית בת תימן, רחל נדב, כדי להדריך בריקודים בסגנון בני עדתה. רחל נדב היתה כבר אז פרימה-בלרינה של להקת הבלט של רינה ניקובה, ויחד עם זאת ניהלה להקת-מחול אתנית מבני עדתה, יוצאי הכרם וראשי העין. אני מציין עובדה זו במיוחד, כי היה זה ללא ספק אחד המיפגשים הראשונים, אם לא הראשון, בין רקדני ריקודי העמים לבין המסורת הריקודית של אחת מעדות ישראל המזרחיות ולבין הריקוד הישראלי, שהחל להיווצר אז בארץ.

התפתחותם של מחולות-העם בארץ-ישראל, ראשיתה בשנות העשרים והשלושים של המאה. שתי סיבות עיקריות היו לכך. האחת קשורה קשר ישיר לעלייתם ארצה של אנשים, שהמחול בצורה זו או אחרת היה טבוע באישיותם. הסיבה השנייה קשורה בראשית יצירתם של החגים החקלאיים בהתיישבות העובדת ואירועים מיוחדים בחייה של התיישבות זו, שדרשו ביטוי מלבד במלל ובלחן גם בתנועה. כל זאת, זמן רב לפני כנס-המחולות הראשון בדליה, בשנת 1944, שהוא למעשה ראשיתו של מפעל מחולות-העם הישראליים הממוסד.

נחזור, איפוא, לשנות העשרים, כשעלו ארצה, לפי הסדר הכרונולוגי: בשנת 1919 (הפעם השנייה ולצמיתות) ברוך אגדתי; בשנת 1920 גורית קדמן; בשנת 1921 צשקה רוזנטל; בשנת 1925 לאה ברגשטיין ובשנת 1929 רבקה שטורמן.

כל אחד והמטען הריקודי שהביא עימו, ובתוכם אמני-מחול שמאחוריהם עבר מקצועי ועד לכאלה, שעניין המחולות לא עלה אצלם מעבר לאהבת מחול חובבנית בלבד. אשר לנושא המחול היהודי, לא היה לאיש מהם, להוציא מכלל זה את ברוך אגדתי, כל רקע.

כל החבורה הנכבדה הזו של "האבות המייסדים" של מפעל ריקודי-העם שלנו – כל אחד בדרכו שלו – התיישבו במקום אחר בארץ והחלו ביצירתם האינדיווידואלית, ללא כל קשר עם יתר העוסקים בנושאי המחול. אולי כאן המקום לציין, שגם ראשיתו של המחול האמנותי בארץ הוא באותן שנות העשרים ממש, כשמגיעות ארצה הרקדנית מרגלית אורנשטיין (אמן של הרקדניות שהיו ידועות בארץ כ"אחיות אורנשטיין") ופתחה את הסטודיו הראשון למחול בתל-אביב, והרקדנית רינה ניקובה, שבמרוצת הזמן מייסדת בירושלים את "הבלט התנ"כי", שבו ניסתה ליצור על-פי אלמנטים אתניים ריקודים בנושאים תנ"כיים. לצורך זה היא ריכזה בלהקתה רקדניות מבנות העדה התימנית והבוכרית, שלמעשה לימדו אותה את רזי תנועות המזרח. וכמובן, ברוך אגדתי, אמן המחול האקס-פרסיוניסטי, שאף הוא נשען על יסודות אתניים של מחול יהודי (חסידים), תימני וערבי.

תרומתם של כל האישים הללו לעיצוב המחול העממי היתה שונה אחת מרעותה, ואציין בקווים כלליים ביותר את ראשית פועלם עד כנס דליה הראשון.

ברוך אגדתי, כרקדן אינדיווידואליסט, מעצב בריקודיו

במסגרת זו הוציאה גורית בשנת 1943/4 (תש"ד) חוברת פנימית בסטנסיל, ובה רישום של 22 ריקודים, הראשונה שיצאה בארץ, ובין הריקודים שהיא מסווגת כבר אז כ"ריקודים ארץ-ישראליים", או ממקור יהודי, היא מפרטת את "הורה אגדתי", "תל-אביבה", "דבקה משולשת", "שרלה", "ניצנים" (בנוסח תימן), "קול דודי", "ישם מדבר" ו"לנו הכח" (נוסח תימני).⁽²⁾ הדרכתה בסמינר זה חשיבותו למפעל ריקודי-העם הישראליים מכרעת, כי בין תלמידותיה היתה גם אילזה פלס (גוטמן) מקיבוץ דליה, שהזמינה אותה ליצור את המסגרת הריקודית למסכת "מגילת רות", שהקיבוץ עמד להעלות בהג השכונות באותה שנה. בנסיבות שלא כאן המקום לעמוד עליהן, הועלתה המסכת רק בשנת 1944. מאותה מסכת נפוץ הריקוד "כא דודי אלופי הגורנה". עבודתה של גורית בקיבוץ דליה היתה הגורם, שהביא לעריכת כנס המחולות הראשון דווקא שם. הדברים כתובים בספרה של גורית ובמספר מעבודותיה.⁽³⁾

בשנת 1921, עלתה ארצה צשקה והתיישבה בקיבוץ גן-שמואל. צשקה הגיעה אל החג הכפרי ומחולותיו בדרך הטבעית ביותר, כבת כפר. היא גדלה והתחנכה בנעוריה באחוזה כפרית בפולין, שאביה היה מנהלה. חגי הכפר היו נהירים לה, כי רובם נערכו ליד בית-ההורה, שעמד במרכז הכפר, והיא אף נטלה חלק בחגיגות אלה. זה היה המטען איתו הגיעה לגן-שמואל. הדחיפה הראשונה לנסות וליצור חג כפרי בקיבוצה נעור בה בראשית שנות השלושים, כשהגיעה אליה השמועה, כי בחיפה נערכות חגיגות "הבאת הביכורים", בבימויו של במאי תיאטרון "אהל", משה הלוי, ובהשתתפותה של הרקדנית יהודית אורנשטיין, חגיגות שכונו "חג הטנא". זה היה בשנת 1932. זכרונות נעורים נעורו בה והיא החלה להתחקות על תוכנו של חגיגות אלה. שנה לאחר מכן, החלה לערוך במסגרת קיבוצה חגיגות-ביכורים בשיתופם של ילדי המשק בלבד.⁽⁴⁾

גם אצל צשקה מן הראוי לשים לב לראשית יצירתה או ליתר דיוק, לשימוש שלה באלמנטים ריקודיים. במסגרת חגיגות אלה היא מלמדת את ילדי הקיבוץ "ריקוד-עם פולני", שלמנגינתו מחוברות מלים עבריות ("פעם הייתי, פעם הייתי בתימן"). בשלב מאוחר יותר חוברת לריקוד זה מנגינה ישראלית של חבר הקיבוץ דני פקטורי, ובלבוש זה רקדנו את הריקוד הפולני על מנגינתו הישראלית כריקוד-עם ישראלי לכל דבר, הלא הוא "ריקוד הקוצרים" ("שירו שיר טומני הזרע").

בשנת 1925 עלתה ארצה לאה ברגשטיין והצטרפה לקיבוץ בית-אלפא במסגרת "חבורת הרועים". לאה הביאה איתה את המטען הריקודי המקצועי הרב ביותר, כי הופיעה כבר בחו"ל בלהקת-מחול אמנותית מקצועית.⁽⁵⁾ בארץ נוספו למידע זה התרשמויותיה מהווי חיי הרועים הבדווים, שהשתתפה לא אחת במסיבותיהם וראתה את ריקודיהם. במסגרת "חבורת הרועים" נפגשה בלהקת הריקוד, מתתיהו שלם, איש-אשכולות, משורר, מלחין ובעל מטען גדול במסורת ישראל, פגישה חשובה ביותר בדרך יצירתה העתידי.

הרעיון שעלה לחוג את חג "גז הצאן" (בשנים 1931/2),

הביא לאותו שיתוף-פעולה בינה לבין מתתיהו, כשעליו הוטלה ההלחנה והוא ששכנע את לאה ליצור את הריקודים. כך נוצרים ריקודי החג הראשונים, שהיו ריקודי חג הגז, "רועה ורועה" ו"שישו, שישו, שישו, שישו", שבראשיתם היו ריקודים סולניים. לאחר עיבודם, התפשטו ריקודים אלה עד מהרה בקרב חבורות הרועים בארץ וחברי הקיבוצים שבסביבה, ונהפכו לנחלת-הכלל כריקודים.⁽⁶⁾ לאה ומתתיהו המשיכו את היצירה הפוריה המשותפת שלהם בקיבוצם החדש, רמת-יחנן.

ברצוני לסטות מן הקו הכללי ולעמוד על אירוע יוצא-דופן, שכמסתבר, היתה לו השפעה ניכרת על התהוות ריקודי-העם הישראליים, ולענות על השאלה: מי יצר את הריקוד "מים מים", שכל כך הרבה אנשים ביקשו את "האבהות" עליו?

הדבר אירע בשנת 1937 בקיבוץ נען, ועלידי הרקדנית אלוזה דובלון: אלוזה דובלון עלתה ארצה בשנת 1936 והתיישבה בקיבוץ יגור, שם הכירה את המלחין יהודה שרת וערכה איתו מספר מופעים במשק, בחגים שונים. בשנת 1937 הוזמן יהודה שרת להכין מסכת לחג המים בקיבוץ נען, אירוע שהקיבוץ עמד לחוג אותו משנמצאו מים בקידוח, שהציל למעשה את קיום המשק.

יהודה לקח, כמובן, איתו את אלוזה דובלון. בביוגרפיה שלה היא מספרת כדלקמן:

...יהודה הביא לי את המנגינה "ושאבתם מים", עיבד את השיר לתזמורת ועשיתי [מזה] טקס שלם. הריקוד שלי התחיל עם צעד "שכול חילוף" לצד שמאל, שהרגשתי שהוא מבטא גלים של מים. החלק השני, הכניסה פנימה, לאמצע המעגל, היה עליה לבטא את שאיבת המים או פריצת המים מן הקרקע. החלק השלישי של הריקוד העממי והניתורים שבו הוא לא שלי. היו [בנוסח המקורי שלי] מחיאות כפיים, אבל לא ניתורים. הייתי צריכה לעשות צעדים פשוטים, כי אלה לא היו רקדנים, אבל לא רציתי שרק ירקדו הורה. רקדו את הריקוד הזה מעגל בתוך מעגל, 3-4 מעגלים האחד בתוך השני...

דבריה אלה של אלוזה נרשמו עליידי שלום חרמון, במסגרת מפעל "תיעוד המחול בישראל".

מאחר שיש חילוקי-דעות באשר ליצורו של ריקוד זה, החלטתי לאמת את הדברים. פניתי לארכיון קיבוץ נען, ואכן הדברים אושרו הן עליידי מה שנכתב בקובץ "ענות" (ד') לשמחת בית-השואבה ולמועדי המים, שבעריכת יהודה שרת, בו מוזכר שמה של אלוזה דובלון כיוצרת הריקודים למסכת-המים בנען, והן עליידי חברת הקיבוץ שהשתתפה אישית בביצועו של הריקוד.⁽⁷⁾

בשנת 1929 עלתה ארצה מי שעתידה להיות היוצרת בהא-

הידיעה של ריקודיה העם שלנו, רבקה שטורמן. רבקה למדה בצעירותה מחול וכוריאוגרפיה, אך כפי שהיא העידה על עצמה, לא ידעה דבר על ריקודי-עם. בשנת 1937 התיישבה בקיבוץ עין-חרוד. באותה שנה יצר המלחין פוסטולסקי, חבר הקיבוץ, את מסכת העומר, הנהוגה בקיבוץ, אך באותה שנה לא לוה הטקס בריקודים.

ריקוד החג הראשון שיצרה רבקה, ראשיתו בשנת 1940/41, אף הוא לטקס זה. היה זה ריקודה "אשירה לה", שמצא מאוחר יותר את מקומו במסגרת לילה-סדר, שלשם הוא התאים יותר. ריקוד זה נרקד זמן רב כריקוד-עם.⁽⁸⁾

את מיטב תשומת-הלב ביצירתה הקדישה רבקה לחינוכם של ילדי הקיבוץ בריקוד. איתם ועבורם היא יצרה את מיטב ריקודיה-ריקודי. אך גם דבר זה, הנראה לכאורה פשוט כל-כך, לא היה כזה. על כך תעיד רשימתה של רבקה עצמה משנת 1944 בשם "בית-הספר והמחול", בה היא עמדה על דרכה והקשיים שבפניהם עמדה.⁽⁹⁾

בשנת 1942 חל מיפנה גדול ביצירתה של רבקה. באותה שנה הוזמנה לבית-הספר האיזורי שבקיבוץ גבע, להכנתם של הריקודים לטקס סיום המחזור. שם היא פגשה במלחין עמנואל עמירן (אז: פוגצ'וב), והושפעה ביותר מלחניו, שבהם ראתה את היסוד למקצב הישראלי בריקודיה.

את פרי יצירתה עם ילדי בית-הספר המשותף עין-חרוד תל-יוסף היא הביאה לידיעת ציבור הרוקדים בכנס הראשון של דליה, כשהריקוד הבולט ביותר ביניהם היה ריקוד "הגורן". כמו אצל ברוך אגדתי, נשאו ריקודיה שמות עבריים. היא אף חשבה, שכל ריקודי המעגל יהיה שמם "גורן", דבר שלא התקבל.

לאבות תנועת מחולות-העם הישראליים, בני העלייה של שנות העשרים, עלינו לצרף גם את ילדי הארץ, שרה לוי-טנאי, ירדנה כהן ובמידה מסוימת גם את רחל נדב.

שרה לוי-טנאי, בת העדה התימנית, שהתייממה בגיל שש, קיבלה את כל חינוכה במוסדות-חינוך מערביים. רק בהיותה תלמידת סמינר המורים ליונסקי חזרה אל מקורה ואל שורשיה העדתיים, כאשר לאחר שעות-הלימודים, בילתה את שעות-הפנאי בחברה בנייעדתה בכרם-התימנים בתל-אביב, למדה להכיר מחדש, תוך כדי הסתכלות והשתתפות באורחות-חייהם, את מסורת עדתה.

את השנים 1939-1946 עשתה שרה כגונת בקיבוץ רמת-הכובש, שנים ששרה עצמה הגדירה אותן כשנים היותר חשובות בעיצובה כאמן. לדבריה, האינטנסיביות שבחיי הקיבוץ, ובייחוד בחיי החברה ובחגי הקיבוץ, הם שהיוו את הגורם ליצירה מתמדת ומקורית במיוחד. כל אלה היו הדחף ליצירתה הגדולה הראשונה, מסכת "שיר השירים" שלה, לחג הפסח הקיבוצי, בשנת 1944. במסכת זו, שמתוכה יצאו ליצבור הרוקדים "אל גינת אגוז" ו"אנה הלך דודך", ראתה

שרה את המיפנה ואת גיבוש דרכה האמנותית לכיוון "המחול הישראלי ולמזרחיות הברורה הארץ-ישראלית", כפי שהיא ביטאה זאת בראשית שנת החמישים, במשאל על המחול בישראל.⁽¹⁰⁾ את מסכת "שיר השירים" הביאה עם חברי רמת-הכובש לכנס דליה הראשון, שעליו אמרה שרה: "שמו לב יותר לשירי, מאשר לריקודים שלי".

בת-תימן נוספת, שהיה לה במידת-מה חלק בעיצוב התנועה המזרחית בין רקדני הארץ ואף תרמה תרומתה ביצירתם של ריקודים ישראליים אשר רק מעטים הגיעו לתודעת הציבור – הנפוץ ביותר בין ריקודיה היה הריקוד "עורי צפון" – היתה הרקדנית-הכוריאוגרפית רחל נדב. בת-תימן זו, שנולדה בדרך בין תימן לארץ-ישראל, התקבלה כרקדנית בלהקתה הירושלמית של רינה גיקובה, שהוזכרה לעיל. יחד עם עבודתה במחיצתה של גיקובה, החזיקה להקה אתנית משלה, ובה בני ובנות תימן, מהכרם ומראשי-העין, איתם הופיעה בריקודי בנייעדתה וכאלה שהיא יצרה בסגנון זה, בדרך-כלל בהתיישבות העובדת. רחל נדב משתתפת עם להקתה האתנית בכנס דליה הראשון, והיתה זו הלהקה האתנית היחידה והראשונה שהשתתפה במסגרות ריקודי-העם באותו כנס.

רקדנית אחרת בת-הארץ, שתרומתה רבה בעיצובם של חגי ההתיישבות העובדת, היא ירדנה כהן. ירדנה נסעה ללמוד מחול בגרמניה ובאוסטריה, וכפי שנוכל ללמוד מתוך ספריה האוטוביוגרפיים, לא מצאה את עצמה בשפת-הריקוד המערבית, מאחר שזו היתה לה ולנוף נעוריה ולשפת-הריקוד שפיעמה בקרבה. אותה מצאה מחדש רק בשובה ארצה אל מקור-מחצבתה, ובמיוחד לצלילי המזרח, שהחלו לתפוס מקום חשוב ביצירתה. אשר לעבודתה הריקודית ולדרך מחשבתה כאמנית, מבצעת ומחפשת דרך לעיצובו של ריקוד החג, אין טוב מאשר להפנות את הקורא לספריה של ירדנה עצמה.⁽¹¹⁾ ראשית יצירתה בשטח ריקודי החג היתה בשנת 1943, כשהוזמנה לעצב את חגי-הביכורים בקיבוץ עין-השופט, ושנה לאחר מכן באותו קיבוץ, את חגי-הכרמים. מריקודי מסכות אלה פרצו אל ציבור הרוקדים הריקודים "היין והגת" ומחול עובדיה". האחרון היה בראשיתו ריקוד ברפרטואר האישי של ירדנה. למרות התנגדותה העיקשת להופיע עם ריקודי מסכת הביכורים בכנס המחולות בדליה, משום ש"אין היא עוסקת ביצירת ריקודי-עם", וסירובה להוציא ריקודים מהקשרם, הסכימה ירדנה, בסופו של דבר, להופיע עם חברי עין-השופט בכנס, וריקודה "הלל" אף פתח את הכנס, ולא מסכת "מגילת-דרת", כפי שמקובל לחשוב.

כנס דליה הראשון הוא גם ראשית מיסודו של מפעל ריקודי-העם שלנו, במסגרת הוועדה הביין-קיבוצית לפעולה מוסיקלית שליד ההסתדרות, שברבות הימים נהפך למדור לריקודי-עם. עד אותו כנס היכול הריקודי לא היה מועט כלל וכלל, למרות היותו פרי עבודתם ויצירתם של יחידים במסגרות, אירועים ומסכות-חג בהתיישבות העובדת.

בשנת 1945, כמחצית השנה בלבד לאחר כנס דליה, נערך הקורס הראשון לריקודי-עם בסמינר הקיבוצים בתל-אביב.

תוכניתו של קורס זה מאלפת ביותר מכמה בחינות. לערוך באותם ימים קורס שנמשך לא פחות מ-9 ימים, ברפרטואר הריקודי שהיה קיים אז בארץ, הוא דבר, שקשה לתארו כיום. תוכנית הקורס כללה, מלבד לימוד הריקודים, מיגוון רחב של נושאים עיוניים כתחומי הריקוד, המסורת, התרבות, האמנות והמוסיקה וכו'. וטוב נעשה, אם נביא את דבריה של אחת המשתתפות על אותו קורס, הלא היא אילזה, שהיתה הגורם הישיר לקיומו של כנס דליה הראשון, וכך היא כותבת בעלון קיבוצה, באפריל 1945:

...הקורס הראשון לריקודי-עם, שהתקיים בתל-אביב [עסק] בפעם הראשונה בחיפושים אחרי המחול העממי הישראלי. הבעיה היא, מה יחליף את הריקודים הלועזיים, אשר כבשו את חדרי-האוכל של הקיבוץ. כמו בשיר ישראלי, האוריני-טציה היא: לפנות למזרח. רחל נדב, הרקדנית התימנית, הצליחה לעורר שמחה והנאה בריקוד התימני, אולם לא הריקוד התימני הטהור יענה את התביעה. רבקה שטורמן הצליחה במידת-מה בהצעותיה לתת כיוון. אך לרוב ריקודיה מחושבים יתר על המידה, ולכן מקשים על הרוקד את הביצוע. במקום הנאה בריקוד, יש צורך כל העת "להביט על הרגליים".

זאב חבצלת חיבר ריקוד מעניין בהתאמה מוסיקלית מושלמת, אשר משקף את נפשו הממורטת של הנוער הישראלי. הנימה האירוטית שבריקוד זה, שונה מזו שבריקודים האירוטיים ואף מהחן שבסרבות בריקודי המזרח, חסרות המתיקות והגנדרנות הנשית. כאן העצור והנגלה שווים לבני-הזוג; האשה משיבה להזמנת הכחור אמנם בחן נשי, אך הדורה הרגשת בטחון עצמי.

מ-15 הריקודים אשר הוצעו ישארו עם הזמן - והיא ארוכה, "היסטורית" - אחדים אשר יענו את לב ההמון, אשר "התרקדו" מעצמם, מבלי שימת-לב לתוכנית כוריאוגרפית, ובהנחת-הדעת, המצעדים המוכתבים. ישתבשו הצורות המשובשות וישאר הקל והמדבר אל הלב. בתור ליווי מוסיקלי הצטיינו הנעימות של פוגצ'וב, זהבי (נען) ואף הנימה של טוטו(12) ("בוא דודי אלופי הגורנה..."), רכשו להם אוהדים רבים. הריקודים של ירדנה כהן יפים יותר לראווה מאשר לריקוד עממי; פרט לדבקה שהוצגה עלידי חברות עין-השופט. יחד עם שינוי-מה של הריקוד מציעה רבקה שטורמן שמות עבריים: לדבקה - "גורן" ולפולקה - "עלומים". אני תקווה, שגם בבית יתקבלו הריקודים בחיבה והקהל "רגל ירים" בערבי ריקוד שבויעים, שמתקיימים בדליה... (13)

בשנה זו חל גם מפנה באירגונם של ערבי ההרקדה, כי מי שעתידי להיות המדריך, היוצר והמרקיד של ריקודי-עם

בציבור, שלום חרמון, מארגן בבית "הפועל" בתל-אביב את ערבי ההרקדה ומאז, לכל מקום שפנה, הכניס פן זה בחיים התרבותיים-העממיים שלנו.

בשנת 1946 הונח היסוד לספרות המקצועית, כאשר גורית מוציאה בכוחות עצמה בדפוס שישה "דפשירים". בכל "דפשיר" הוצג ריקוד אחד בתווים, מילות השיר, פירוט הצעדות במלים ובגרפיקה, וכן הסבר על תולדות הריקוד. (14) הדבר תוכנן עלידי גורית לקראת נסיעה, שעמדה לערוך לארצות-הברית, לשם רצתה להביא את דבר קיומו של ריקוד-העם הארץ-ישראלי. להנציה בדפוס באותם ימים ריקודים שברובם זה מקרוב נוצרו ושרוכו של הישוב בארץ לא ידעם, היה בו מן ההעזה, שרק גורית היתה מסוגלת לה.

בשנת 1947 נערך כנס דליה השני. מיד לאחר אותו כנס, יוצאת לראשונה להקה ישראלית, עליפי בקשת המוסדות הלאומיים שלנו דאז, לייצג את הישוב בפורום בינלאומי, בפסטיבל הנוער הדמוקרטי, שנערך באותה שנה בפראג. גורית ממשיכה את דרכה מפראג לארה"ב, להביא לשם את דבר קיומו של הריקוד הארץ-ישראלי.

בארץ נפסקת הפעולה הריקודית עם פרוץ מלחמת-העצמאות, אך מתחדשת מיד עם שוך הקרבות. גורית חוזרת ארצה ומצרפת לתחום פעולתה את הצבא, בו היא פוגשת שוב את חניכיה. במסגרת "שרות התרבות" של צה"ל, היא אף מפרסמת בשנת 1949 את שתי החוברות הראשונות של הסדרה "הבה נרקודה", שלאחר מכן הופיעה במסגרת המרכז לתרבות. (15) גם רבקה שטורמן מצרפת לתחום פעולתה את הצבא, כשהיא מעבירה במסגרת חטיבת "פלמ"ח הראל" קורס למדריכי ריקודי-עם, שבסיומו מופיעים משתתפיו במופע ובו מיטב ריקודי הארץ דאז, שבמרכזם ריקודיה היפים והמקוריים ביותר של רבקה עצמה. במופע זה היתה תרומה נוספת לעניין ריקודי-העם, הפעם בתחום התלבושת. למופע זה בוחרת רבקה, בהתייעצות עם חבריה לקיבוץ, הצייר ח' עטר ובעיקר עם חברת המשק אוטיה בסביץ באותו חלק לבוש לו קראו "אפוד", הידוע גם בשם "טלית", שמאותו מופע נהפך כמעט לחלק בלתי-נפרד מתלבושות להקות המחול שלנו. (16)

שיא בפעילות הריקודית בקרב הצבא היה באותה שנה, כשגורית כינסה באחד ממחנות הצבא את רקדני ריקודי-העם המשרתים בצה"ל, יחד עם הרקדנים-החיילים מבני-המיעוטים, לקורס וללימוד בצוותא למשך חמישה ימים. היתה זו אולי הפגישה הישירה הראשונה בין שני סקטורים ריקודיים אלה, שהסתיים במופע לילי של להקות בני-המיעוטים.

בשנת 1951 נערך הכנס השלישי לריקודי-עם בדליה. בין כנס לכנס הלכה וגברה הפעילות של המדור לריקודי-עם, במיגוון רחב ביותר של קורסים למדריכים, לריקודי-חג וטקס, קורסים לכוריאוגרפיה והשתלמויות רבות ומגוונות, שהושפעו מן ההופעות בכנסי דליה ולימוד הלקחים מהם.

בשנת 1953 קם והיה המפעל החיפני "מצעד-המחולות" של

יום-העצמאות, פרי יצירתו של שלום חרמון ומחלקת הספורט והנוער שליד העירייה, שבמשך למעלה מ-25 שנים, צירף לשורות הרוקדים עשרות אלפי בני-נוער ומבוגרים. צורת ריקוד זו התפשטה לאירועים רבים בארץ. (17)

בשנת 1954 לא עלה בידי המדור לריקודיים לערוך את כנס דליה לציון העשור לקיומו של המפעל, ובמקומו אורגנו כנסים איזוריים. כנסים אלה התקיימו גם בשנתיים הבאות, ומאז 1975 הם ידועים ככנסים צמח השנתיים, המתקיימים על שפת הכנרת.

הכנס הרביעי בדליה התקיים בשנת 1958. המיוחד בו היה מסירת בימויו לידי שולמית בת-דורי, שהכניסה מימד חדש בהעלאת ריקודיים על הבמה, כשהמופע נערך על מספר במות, דבר שהעניק רצף למופע. כך היה גם בכנס החמישי בדליה, בשנת 1968.

מאז הכנס האחרון, התמקדה הפעילות הריקודית במסגרות מקומיות וארציות מצומצמות יותר. חוגי המחול המקומיים הלכו ורבו ומיקדו את מירב פעילותם במיפגשים הקבועים. להקות-מחול רבות שיתפו עצמן, מלבד באירועים מקומיים, גם בפסטיבלים רבים ברחבי תבל, ושימשו לעיתים שגריריה של המדינה אף ברבות מהארצות שלא היו איתן קשרים דיפלומטיים. המדור לריקודיים המשיך והרחיב את פעולות הקורסים וההשתלמויות, ובעיקר את פעולות האולפנים למדריכים, שהלכו והתפרשו במקומות שונים בארץ.

בכנס דליה הופיעו להקות, שניתן לסווג לכאלה שקמו לשעה, לשם הופעה באירוע מסוים, ולכאלה, שנתקיימו זמן רב ושימשו מקור לפעילות ויצירה בתוכן וסביבן. בלהקות קבועות אלה קם למעשה הדור השני של המדריכים-היוצרים בתנועת ריקודי-העם הישראליים. מבין אותם יוצרים, שהיו משכמים ומעלה, יש לציין במיוחד את זאב חבצלת ז"ל, וייכדל לחיים, יונתן כרמון.

כבר בכנס דליה הראשון הופיע זאב חבצלת עם להקת-מחול של קן השומר הצעיר התל-אביבי, כשברפרטואר שתיים מיצירותיו. בקורס הראשון למדריכי ריקודיים בשנת 1945 זכו ריקודיו לתשומת-לב מיוחדת, כמבטאים את רוח הנוער הישראלי. (18) כבר באותם ימים מתבלט זאב גם בנושא שיטות ההדרכה ובימוי המחולות.

בשנת 1950/51, בהיותו קצין-האמנות של הנח"ל, הוא משתתף בהקמת להקת הנח"ל ומשמש בה גם ככוריאוגראף. ריקודיו מתקופת שירותו בנח"ל הם "השחרחרת מהנח"ל" ו"בואנה בואנה הבנות", שהם מהיפים שבריקודיו.

יונתן כרמון הוא יוצא להקת-המחול הצבאית "פלמ"ח הראל", שבהדרכתה של רבקה שטורמן. הוא עסק גם בתחום המחול האמנותי, כחניך ורקדן של גטרוד קראוס. לכך היתה השפעה רבה בשוכו, לאחר שנים, לשטח היצירה העממית, בעיקר כמדריך להקות-מחול. (19) הדרישות הטכניות הלקוחות

מעולם הריקוד האמנותי, עליהן חונך, שינו באופן מהותי את ההתייחסות ואת האופי של מופעי להקות-המחול הישראליות.

בשנת 1954 הוזמן יונתן להדריך את הלהקה המרכזית לריקודיים שליד המרכז לתרבות והינוך של ההסתדרות, שאליה השתייכו מיטב רקדני הארץ. ריקודיו "הרועה הקטנה", "שבולת בשדה", "אל תירא", "ימין ושמאל" ואחרים הם צאן-הברזל של רפרטואר ריקודי-העם שלנו.

יוצא להקת-מחול מסוג שונה הוא הרקדן והכוריאוגראף משה יצחק הלוי (מושיקו). מכורתו תיאטרון המחול "ענבל". עוד בהיותו חבר להקה זו, יצר במסגרתה את הריקוד "חבאנים", על מוטיבי צעדות ריקודי עדה זו. אחרי שעזב את "ענבל", התמסר ליצירה בשטח מחול-העם. ריקודיו הושפעו רבות מסגנון ריקודי מורתו שרה לוי-תנאי, וכפי שנראה מרשימת יצירותיו הראשונות, גם מהווי הארץ. ריקודיו "עת דודים כלה", "ניצני שלום", "דבקה אוריה", "דבקה בדווית", "דבקה כורדית" ורבים אחרים, אף הם מהיפים שברפרטואר ריקודי-העם שלנו.

לדור שני של יוצרים שייכים גם המדריכים-היוצרים יואב אשריאלי, (20) תמר אליגור, רעיה ספיבק, שלום חרמון, (21) שמואל (ויקי) כהן וכותב שורות אלה, שמפאת קוצר-היריעה לא נוכל לפרט כאן את פועלם הרב-גוני בשטחי היצירה, ההדרכה, החינוך והמחקר.

אין לדבר על היצירה הריקודית מבלי להזכיר את תרומתם של מלחינים רבים, שליוו את יוצרי ריקודי-העם ביצירתם. בולטת בקודה זו היווצרותן של קבוצות כוריאוגראפים ומלחינים שקשרו את יצירותיהם זו בזו. דוגמה לכך יכולים לשמש הזוג לאה ברגשטיין והמלחין מתתיהו שלם; ירדנה כהן ונגניה המזרחיים עובדיה, אליהו ואחרים מחדגיסא (22) והמלחין יזהר ירון מאידן-גיסא. רבקה שטורמן והמלחין פוסטולסקי; נירה חן ועמנואל עמירן; והזוג רעיה ספיבק ובעלה המלחין יוסי ספיבק. תופעה ייחודית בנושא זה היא שרה לוי-תנאי, שחברו באישיותה היוצרת יחדיו כוריאוגראף ומלחין.

תופעה בולטת נוספת בקשרים בין היוצרים למלחינים היא הופעתם של ה"כליזמרים" של ריקודי-העם שלנו, הלא הם אותם אקורדיוניסטים, שליוו בראשית דרכם רבים ממדריכי ריקודי-העם ונהפכו במרוצת הזמן למלחינים. ביניהם בולטים "כליזמרים" של שלום חרמון, המלחינים אמיתי נאמן ואפי נצר, והזוג תמר אליגור והמלחין גיל אלדמע. דמות יוצאת דופן בנושא זה היא דמותו של המלחין עמנואל זמיר ז"ל, (23) אשר כל-כולו היה קשור למפעל ריקודי-העם. כל יצירה מיצירותיו, שנראתה לו כמתאימה ליצירה ריקודית, היה מביא לפני היוצרים, ואכן לרבים מלחניו חוברו ריקודים. עמנואל אף דירבן מלחינים צעירים ללכת בדרך זו.

תופעה חשובה, המלווה את התפתחותו של מפעל ריקודי-העם הישראליים מיום היווסדו, היא השפעתו ותרומתו של מסורות הריקוד של העדות והמיעוטים, והשתלבותן במפעל

ריקודי-העם. ראשיתו של תהליך זה בקרב רקדני הארץ קדם אפילו לכנס דליה הראשון. מסורות אלה נמצאו בארץ דורות רבים לפני ההתיישבות החלוצית החדשה, אך עיקרו של התהליך בעליות הגדולות שלאחר קום המדינה.

עם בוא גל העלייה הגדול של ראשית שנות החמישים, במיוחד מארצות ערב, יוצאות שלוש מהיוצרות שלנו, גורית, רבקה ושרה, אל מושבי העולים, לקלוט וללמוד, כל אחת בדרכה שלה, ממסורות הריקוד שהביאו עימם בני העדות השונות.

גורית, במעופה הגדול, אף מארגנת בשנת 1951 צוות חובבים, ובתוכם גם את האתנרמוסיקולוגית א' גרוזן-קיוי, מסריטה ומקליטה את ריקודיהם של אחדים מבני העדות האלה. היה בפועל זה תיעוד היסטורי שלא יסולא בפז. יחד עם פרסומה את דבר קיומו של ריקודי-העם הישראלי בכל פרום בינלאומי אפשרי, היא מצרפת מעתה גם את דבר קיומן של מסורות הריקוד של עדות ישראל שבאו ונקבצו בארץ, דבר שמכה גלים עצומים בחוגי המחקר בעולם.

בשנת 1961 נערך בארץ פסטיבל העדות הראשון "מקצות הארץ", בבימויה של שולמית בת-דורי. שהדיו היו כה גדולים, עד שהחלק של ריקודי העדות משמש כפתחה ל"פסטיבל ישראל" שנה לאחר מכן.⁽²⁴⁾

פועלה של גורית בנושא זה הביא לכך, שבשנת 1963 מחליט ה-International Folk Music Council לערוך את כינוסו הבינלאומי בישראל בסיסמה "מזרח ומערב במוסיקה". לצורך זה כונס כנס ארצי לריקודי-עם בבית-ברל - הראשון שלא בקיבוץ דליה - כדי להציג לפני באי אותו קונגרס את תהליך ההתמזגות של מסורות הריקוד שבאו והתקבצו בארץ וראשית השפעתן על היצירה הישראלית המתחדשת. המופע הפומבי סימל יותר מכל את מטרתו של הכנס, כשבחלקו הראשון ריקודי העדות ("שורשים") ובחלקו השני ריקודי-העם הישראליים ("ניצנים").⁽²⁵⁾ מעצבת מופע זה היתה הכורית אוגראפית הדגולה גרטרוד קראוס.

מאז אותם אירועים מרכזיים של ריקודי-העדות לפני הציבור הישראלי, נערכו בארץ, עלידי מוסדות שונים, עוד מספר מופעים כאלה, שכמעט בכל אחד מהם הוצגו מסורות ריקודיות של אחת העדות.

בסוף שנת 1971 הוקם עלידי המרכז לתרבות, בשיתוף עם משרד החינוך והתרבות והאוניברסיטה העברית, "המפעל לטיפוח ריקודי-העדות", מפעל ששם לו למטרה לשמר ולהחיות את ריקודי העדות שהיתה סכנה להעלמותם, מאחר שבני הדור הצעיר לא מצאו בהם עניין. גורית, שראתה את הסכנה, החלה להפעיל את ראשי העדות ולדרבנם להעביר את מסורות הריקוד לבאים אחריהם, והאחרונים נענו בחלקם לקריאתה זו של גורית.⁽²⁶⁾

בשנת 1973 נערך במסגרת זו הסמינריון הראשון לחקר מורשת אחת העדות. הראשונים להיחשף לפני אנשי המחקר

היו בני העדה הכורדית, שבעקבותיהם הלכו בני העדות הבוכרית, התימנית, הבבלית ויהודי צפון-אפריקה. בני העדות האמורות העמידו לרשות החוקרים בשטח הפולקלור כ-100 מזקניהם, שניתן היה לדלות מהם את המידע הרחב והאוטנטי ביותר של מסורות המחול האצורות בהם. מצער לומר, שבמסגרת סמינריונים אלה לא היה לאנשי המחול ייצוג מדעי כלשהו - להוציא מכלל זה את סמינריון העדה התימנית, בו נטלו חלק ד"ר אבנר ונעמי בהט - באשר חסרים היינו וחסרים אנו עד עצם היום הזה חוקרים בעלי כישורים מדעיים. וזה למעשה, במידה לא מבוטלת, כשלוננו של "מפעל טיפוח ריקודי-העדות" עד היום, עם כל הפעולות החיוביות שעשה. (אם כי נעשו מחקרים חשובים בתחומים אלה עלידי חוקרים כגון א' רנ' בהט, פאמלה סקווירס או שלום סטאוב, במסגרות אחרות. הערת העורך.)

לסיכום: מפעל אדירים זה, שראשיתו בחזונום ויוזמתם של בודדים, נהפך לתנועת המונים בו משתתפים כיום, במאות חוגי-מחול, עשרות-אלפי רוקדים בפעילות שוטפת. מפעל זה לא יכול היה להגיע להישגים אלה אילמלא קיומו של המדור לריקודי-עם שליד המרכז לתרבות וחינוך ולאישיות שעמדה בראשו מיום היווסדו, בשנת 1952, ועד לפרישתה בימים אלה, תרצה הודס.

כל הקורסים להדרכה ולהשתלמויות לסוגיהם, האולפנים למדריכים, התמיכה והייעוץ ובעיקר העידוד למדריכים יוצרים וללהקות-המחול בהופעותיהן בארץ ומחוצה לה, כנסי המחול השנתיים בצמח ואירועים רבים נוספים, כולם נווטו עלידי תרצה. דבר זה הביא לאותו רנסאנס של חוגי רוקדים בכל הארץ, בכל שכבות הציבור והגילים, פעולה שאין דומה לה בכל שטח אמנותי-עממי אחר.

פעולות אלה פרצו מעבר לגבולות הארץ וחוגי ריקודי-עם ישראליים הם תופעה קבועה בארה"ב, באירופה ואף במזרח הרחוק, ולא דווקא בקרב קהילות היהודים שם. זו תוצאה ישירה של הופעתן של להקות-מחול ישראליות בפסטיבלים בינלאומיים רבים. מיפגש זה עם ישראל הרוקדת הביא עימו יחסי-גומלין של חילופי להקות ומדריכים, ולעריכתם של פסטיבלי פולקלור בינלאומיים בישראל, ובהם משתתפים מעמים ומארצות הרבה מעבר למסגרת יחסיה המדיניים של המדינה.

ד"ר צבי פרידהבר הוא מרצה באוניברסיטת חיפה, מחברם של ספרים בתולדות המחול בעם ישראל ותחקירן הספרייה הישראלית למחול.

הערות

1. ג' מנור, המגפיים של ברוך אגדתי - המודרניזם כמחול בארץ ישראל בשנות ה-20, מתוך: אגדתי, חלוץ המחול החדש בארץ ישראל (בעריכת ג' מנור), ת"א 1986, עמ' 7-14; ג' קדמו (עורכת) מדרת ריקודי ארץ-ישראל, מס' 1, הוצאת ליון המדפיס, ת"א 1946
2. ג' קדמו, ריקודי-עם - 22 ריקודים נלקטו ע"י גרט קאופמן, הוצאה פנימית של סמינר הקיבוצים, ת"א 1943/44 (תש"ד)

13. אילזה, כתבה ללא כותרת בעלון קיבוץ דליה, אפריל 1945, עמ' 23
14. ראה הערה מס' 1
15. ריקודים חוב' א', הוצאת שרות תרבות של צבא הגנה לישראל, ח' ש' ד'; חוב' ב' כנ"ל, תש"ט
16. ר' שטורמן, אוטיה כמעצבת תלבושות לריקודים, חוב' זכרון לאוטיה בסביץ, הוצאת קיבוץ עין-חרוד 1984, עמ' 26-28
17. צ' פרידהבר, מצעד המחולות החיפני, פעמי מחול, עלון המדריכים לריקודים (5-6), ת"א 1979, עמ' 12-14
18. ראה הערה 13 ברשימתה של אילזה גוטמן
19. J. Brin-Ingber, Shorashim; The Roots of Israely Folk-Dances, Dance Perspective 59, N.Y. 1974, pp. 47/49.
20. על יואב אשיראל ראה: שם, עמ' 44-46
21. על שלום חרמון ראה: שם, עמ' 41-43; צ' פרידהבר, מחולות-העם בישראל, עמ' 39-41
22. י' כהן, התוף והים, עמ' 48-70
23. צ' פרידהבר, עמנואל זמיר - גדם קול חליל, מחולות-העם בישראל, עמ' 51-52
24. צ' פרידהבר, המחול בעם ישראל, עמ' 166-168
25. שם, עמ' 167
26. שם, עמ' 169-170
3. ג' קדמן, עם רוקד, ת"א 1969, עמ' 11; צ' פרידהבר, מחולות העם בישראל, חיפה 1968, עמ' 12; הנ"ל: המחול בעם ישראל, ת"א 1984, עמ' 155; הנ"ל: כנס ריקודים ראשון בדליה בשנת 1944, מתוך: מחול בישראל 1985, ת"א 1985, עמ' 43; על דרך מחשבתה של גורית בהעלאת חזיונות-עם בעקבות מסכת "מגילת רות" ראה: ג' קאופמן, על משחקים "מגילת רות", אפקים, חוב' ב' 1944, עמ' 61-62
4. על צשקה ראה: צ' פרידהבר, מחולות העם בישראל, עמ' 42-44; הנ"ל: המחול בעם ישראל, עמ' 152-153
5. י' גורן, שדות לבשו מחול, רמת-יוחנן 1983, עמ' 17-25
6. צ' פרידהבר, נשים כיוצרות דפוסי-מחול בחגים של ההתישבות העובדת, ידע, כ"ג (53-59), ת"א 1986, עמ' 75
7. י' שרת (עורך), ענות (ד), לשמחת בית-השואבה ולמועדי המים, ת"א תרצ"ח, עמ' 25; חברת הקיבוץ שאישרה לפני את הדבר היא מנחה דורון. תודתי לארכיונאי הקיבוץ החבר יעקובי על עזרתו
8. לידתם של ריקודי-החג של רבקה שטורמן, יומן עין-חרוד (1963) 14.9.1979
9. ר' שטורמן, בית-הספר והמחול, אפקים, חוב' ב', 1944, עמ' 59-60
10. ד' אדמון, א' בינשטוק רמ' ב' ש', משאל על המחול בישראל, מבואות (6), ת"א 30.11.1953, עמ' 12
11. י' כהן, בתוף ובמחול, מרחביה 1963; הנ"ל: התוף והים, מרחביה 1976; על דרך מחשבתה ביצירת חגי-הכפר ראה גם: ר' אשכנזי, חג בעמק ובהר, מתוך: מחול בישראל 1985, עמ' 49-57
12. הוא י' דרור, מנצח ומלחין, חבר קיבוץ דליה



חגי-הביכורים בגן-שמואל בשנות ה-50



מכנסי המחול בכך-שמן

"הגרעין והקליפה" – להקת המחול הקיבוצית

מאת גיורא מנור

מחול בימתית במסגרות קיבוציות. הכוריאוגרפית הראשונה שהביאה לקיבוץ את המחול המודרני האמריקני היתה רחל עמנואל, אז חברת קיבוץ, שהתיישב לבסוף בחצור. במשך מספר שנים ניהלה יהודית ארנון להקת מחול אמנותי באיזור מגוריה, הגליל המערבי. למעשה, להקה איזורית זו היתה, ברבות הימים, לבסיס, שעליו קמה להקת המחול הקיבוצית בצורתה העכשווית, אם כי תוכניתיה הראשונות של להקה זו התקיימו ללא קשר ישיר עם געתון והמועצה האיזורית מטה אשר.

הקבוצה שעמדה במרכז ייסוד הלהקה הקיבוצית כללה את הדה אורן, נועה שפירא, חרמונה לין, יהודית ארנון, תרצה שהם, גבריאלה אורן ואשרה אלקיים (רונון). היועצים האמנותיים של הלהקה בראשיתה, ובה תשעה רקדנים, שש נשים ושלושה גברים, היו הצייר רודא ריילינגר וגרטורד קראוס.

הבכורה הראשונה התקיימה בקיבוץ יגור ב־27.2.1970 והיא כללה את היצירות הבאות: "אנשים" מאת נועה שפירא; "חלום" מאת הדה אורן; "בדרך" מאת חרמונה לין וארבע עבודות מאת אשרה אלקיים (רונון) – "ציפור", "בהשראת ציוריו של פול קליי", "הים התיכון" ו"שבת מכשפות". המפיק של המופעים הראשונים היה מיכה לין. גבריאלה אורן היתה מרכזת ההכנות לתוכניתה השנייה של הלהקה.

הלהקה היתה באמת "בינקיבוצית", במונח של היעדר בסיס טריטוריאלי ממשי לפעולתה, וללא בית, במובנה הפשוט של המלה, משמע סטודיו, משרד, מחסן, אייפאשר היה שהגוף האמנותי הצעיר יתפתח ויצמח.

המפנה חל עם הפיכת הסטודיו האיזורי שבקיבוץ געתון, בו עבדה יהודית ארנון, לימדה וניהלה את הלהקה האיזורית, לבסיס הלהקה הכלל-קיבוצית, ויהודית גם הפכה להיות המנהלת האמנותית של הגוף העובדי עדיין. תוכניתיה הבאות של הלהקה כללו גם עבודות שלה, שהכינה בעצם עבור הלהקה האיזורית של הגליל המערבי.

להקת המחול הקיבוצית בהחלט אינה "להקה של איש אחד", ובכל זאת היתה זאת אישיותה האמנותית של יהודית, שהיתה הקאטאליזאטור, שהפך להקה חצי-מקצוענית לאחת הלהקות המעניינות ביותר בארץ, בעלת מוניטין בינלאומי, המושכת כיום את מיטב היוצרים בעולם, כגון יירי קיליאן, אננה

התנועה הקיבוצית, שמעולם לא היוותה יותר מ־3 אחוזים מן האוכלוסיה של ישראל, מילאה בתחומים רבים תפקיד נכבד הרבה יותר משמחייב גדולה היחסי. ולא רק בשנות "המדינה בדרך", שעה שהישובים הקיבוציים (והמושבים) היו למעשה תשתית לפעולות רבות, שבמצב נורמאלי של מסגרת מדינתית היו מוטלים על כלל האזרחים, בתחומי הכלכלה, הבטחון, העלייה והחינוך. יחסה של התנועה הקיבוצית לאמנות ולאמנות המחול בכלל זה היה, בעצם, אמביואלנטי.

מצד אחד, ציין את התנועה הקיבוצית יחס חם לתרבות ולאמנות – הקיבוץ מעולם לא היה כפר נידח ומפגר – ומצד שני, השאיפה הבלתי־מתפשרת ל"פרודוקטיוויזציה" ו"פרו" לטאריזציה" של העם היהודי בארץ־ישראל דחקה את העיסוק ביצירה אמנותית לתנאי חובבנות, גם כשהאמנים עצמם הגיעו לעיתים קרובות לארץ ולקיבוץ עם מטען של מיומנות בתחומי אמנותם, כשמאחוריהם בתיספר ולהקות מכובדות, בהם למדו והופיעו.

הידע המקצועי של יוצרים כגון רבקה שטורמן או לאה ברגשטיין, שהגיעו מגרמניה בשנות השלושים, ובאמתחתן ההישגים האמנותיים של מחול־ההבעה הגרמני של אותם ימים, והצטרפו לקיבוצים, הופנה בעיקר ליצירת חגים חקלאיים ומחולות־עם, שהיו ברבות הימים לריקודי־עם אמיתיים.

התנועה הקיבוצית שימשה גם שדה־פעילות לאמני המחול שלא מאנשי הקיבוץ. גרטורד קראוס, ירדנה כהן ואחרים הירבו להופיע בקיבוצים, וקשריהם עם התנועה הקיבוצית נמשכו גם אחרי קום המדינה וההתפתחויות שחלו באמנות המחול בארץ. למשל, את ראשית דרכה ככוריאוגרפית החלה שרה לוי־תנאי ברמת־הכובש ובמשמר־השרון.

אבל רק בשנות השישים, שעה שהדור השלישי בקיבוץ הגיע לבגרות, נוצרו התנאים – הסובייקטיוויים, של רצון עז למצוא ביטוי אמנותי ממשי, יותר מאשר תנאים אובייקטיוויים, של הכרה בחשיבות האמנות לקיבוצניק ולקיבוצו והעמדת משאבים בצורת תקציבים ובעיקר ימי־עבודה במסגרת פעילות התנועות הקיבוציות – לתחילת הדרך אל להקת המחול הקיבוצית, שנקראה בראשיתה, בשנת 1969, ועד שנת 1975, "בינקיבוצית".

אומנם, גם קודם לכן נעשו נסיונות ספוראדיים ליצור אמנות:

סוקולוב, מאץ אק, קיי טאקיי, אוהד נהרין, זאבה כהן ואחרים לעבוד עימה.

יהודית ארנון נולדה בצ'כוסלובקיה, כנערה עברה את מחנות הריכוז בשואה ועלתה ארצה אחרי מלחמת העולם השנייה. למעשה, מעולם לא למדה כוריאוגרפיה. עם שובה לבודפשט בתום המלחמה, עסקה בבימוי חזיונות המוניים, במסגרת תנועת הנוער של "השומר הצעיר" ובמסגרות כלליות רחבות, לפי הסגנון שהיה אז באופנה, והצליחה בכך מאוד. וכך, ללא הכנה של ממש, היתה ליוצרת מוכרת. עם עלייתה ארצה והצטרפותה לקיבוץ געתון, ביקשה ללמוד, סוף־סוף, את אמנות המחול האהובה עליה, וכך נוצרו קשריה עם אישים כגון גרטרוד קראוס.

יהודית היא אחת משורה של מנהלים אמנותיים, הניצבים במרכזן של להקות ידועות ומשפיעים על חייהם המחול של ארצותיהם, אפילו מבלי להיות בה בשעה הכוריאוגרפים המרכזיים של להקותיהם. לשורה נכבדה זו של "יוצרים על־ידי אחרים" שייכים סרגיי דיאגילב, נינט דה ואלואה (מיסדת "הבאלט המלכותי הבריטי"), סוניה גאסקל ההולנדית, מרי ראמבר (הלא היא מרים רמב"ם מווארשה, מיסדת להקת הבאלט הבריטית הראשונה).

ממש כמו כל אלה, יהודית היא אישיות מורכבת, צירוף תכונות מנוגדות לכאורה, כגון רגישות חברתית עם רצון נחוץ ויכולת להכתיב את דעתה לסביבתה, ראייה מפוכחת, שאינה מבטלת את היכולת לחלום, קשיחות עם רכות נשית ודמעות. אולי רק צירוף מוזר שכזה, עם כשרון יוצר – בעצם מה שמכונה כאריזמה – מאפשרים את הקמתה ומה שעוד קשה יותר, דאגה לקיומה המתמשך של להקה אמנותית, בכל מקום, ובוודאי בתנועה הקיבוצית, שהנהגתה סובלת מספיחי דיעות מיושנות על האמנות ותפקידיה ומיחס אמביואלנטי לאמנות המחול בפרט.

הלהקה עבדה בתחילת דרכה יומיים בשבוע. התוכנית הראשונה כללה עבודות "תוצרת־בית", משמע, של כוריאור גראפים חברי־קיבוץ בלבד. בכך היה יתרון תוכני מסוים, הוכחה לכוח היצירה העצמית ולנחיצותו של כלי אמנותי בימתי מבצע, אבל גם חסרון, כי רוב היוצרים היו בראשית דרכם, ואימקצועיותם ככוריאוגרפים חברה עם רמתם הטכנית הראשונית של המבצעים. אופי היצירות היה של תרגילים, של התנסות.

על־אף ההתחלה המבטיחה אבל הלוקה בחסר, נמשכה פעילות הלהקה, וגבריאלה אורן קיבלה על עצמה את הריכוז. היה מאבק על הרחבת המסגרת לשלושה ימי־עבודה בשבוע, ובגעתון, בה היתה קיימת כבר להקה איזורית, נמצא מקום־פעולה קבוע.

התוכנית השנייה כללה עבודות של יהודית ארנון, שהיו ברמה מקצועית של ממש, ויהודית הפכה למנהלת של הלהקה ואולפן געתון לביתה, מצב שנמשך עד עצם היום הזה.

השינוי החשוב ביותר חל עם בואה של פלורה קושמאן לעבוד עם הלהקה. פלורה, אמריקנית שעבדה בלונדון (במרכז למחול מודרני, שהקים רוברט כהן) ובבריסל (בבית־ספרו של מוריס בז'אר, "מודרה"), הביאה לגעתון את המיומנות המקצועית השיטתית ואת הרצון הנחוץ להעביר את הרקדנים, ובכך בעצם גם את הכוריאוגרפים, אל מעבר למחסום־הקול המקצועני. גם עבודותיו הראשונות של ג'ין היל־סאגאן, עוד אמריקני שקשר את גורלו, ולו זמנית, אבל לאורך שנים, עם ישראל והמחול שלה, היה בהן אותו משהו מלהיב, שהיה חסר בתוכניות הראשונות של הלהקה.

מבחן הזמן – הדימויים הצורניים והתנועתיים, הנחרטים בזכרון ונותנים ברורים ורעננים כעבור שנים רבות – הוא, עם היותו סובייקטיבי, קנה־המידה החשוב ביותר. מתוכניותיה הראשונות של הלהקה הקיבוצית זכורה לי סצינת "הגמד" (הגנומוס) מתוך "תמונות בתערוכה" לפי מוסורגסקי, וכיחוד הדואט הפשוט והמשכנע "הגרעין והקליפה", שניהם מאת יהודית ארנון. צמיחתו של השתיל, אותו מגלמת רקדנית, מתוך חיקה של הקליפה, הוא התפקיד הגברי, היא דימוי ייחודי כזה – אולי בשל היפוך התפקידים, של גבר ה"יולד" בין רגליו אשה.

כד כבד עם צירופם של יוצרים כפלורה קושמאן והיל־סאגאן וגם בשל פעולתם כמורי הלהקה, צמחו בה הרקדנים, שנשאו אותה בשנותיה הבאות: מרתה רייפלד, מייק לוין, זכרי דגן ואחרים.

אם נבחון את התפתחותם כעבור 15 שנה, יתברר לנו, שלפנינו צמיחה כמעט טבעית. מרתה רייפלד המשיכה את עבודתה האמנותית בקבוצה של רות זיראיל וזכרי הוא כיום מנהל־חזרות בלהקה בה החל את דרכו כרקדן. אשר ליוצרים הראשונים – לאושרה אלקיים להקה של תיאטרון־תנועה מצליחה משלה והדה אורן ממשיכה לעבוד עם הלהקה הקיבוצית.

להקה היא גוף חי, מין אורגניזם, הצומח ומתחדש כל העת. בין אנשי "הדור השני" יש למנות את שלמה זגה, את אפרת לבני ואחרים.

תהליך ההתבגרות של הלהקה כלל גם את ההשלמה עם כך, שרקדנים טובים עוברים ללהקות אחרות. (הראשונה שעזבה את געתון ועברה ל"בת־דור" היתה מרים הרץ.)

לא אחת ניסו מבקרי־מחול להגדיר, מהו המשהו המיוחד של הלהקה הקיבוצית. שעה שהלהקה החלה, בסוף שנות ה־70, לצאת לסיורים בחו"ל, חיפשו הגדרות למיוחדות זו.

כבר בסיורה הראשון בחו"ל, במאי 1978, כשהלהקה הוזמנה לפאריס, לתיאטרון Nouveau Carre, כתב העיתון "Le Monde", בין היתר: "אין ספק, שחייהם הכפולים [כרקדנים וכחברי קיבוץ] מקימים להם רוח בריאה וכוח שרירים בלתי־רגיל. הם מיישמים את רוחם החלוצית במחול ועל־ידי כך הגיעו לרמה

מקצועית גבוהה... להקת המחול הקיבוצית מבצעת רפרטואר מגוון בשליטה גופנית ובהשראה גדולה". (29.4.78)

והמבקר Elisabeth Cadot (7.5.78): "...החוויה החברתית החזקה וחייהם הקיבוציים מפעמים בחבורה זו ומקנים לה חמימות מיוחדת. סוף-סוף יכול הצופה לראות, כיצד רקדנים מתבטאים האחד עם חברו, [כי רקדנים אלה] אינם רוקדים רק האחד ליד השני, בסצינות מקריות, המפגישות אותם."

לכאורה, המאבק שנמשך שנים ארוכות על יותר ויותר ימי עבודה המוקצבים בכל שבוע לעבודה בסטודיו, החלוקה בין חברות כל אחד בקיבוצו לעומת ההתכנסות בגעתון, היקשה על התפתחותם האינדיווידואלית של הרקדנים. למעשה, נראה לי, שדווקא צירוף מיוחד זה של חיים כפולים, היי קיבוץ וחיי להקה, היקנה ללהקה את הדוות המחול הניכרת בה, והרגליה החיים הקיבוציים של פעילות שיתופית את אותו משהו מיוחד, שקשה להגדירו, המציין את הופעותיהם.

אולי אפשר לתאר תופעה זו בעזרת מקרה כמעט משעשע. יאיר ורדי, מרקדני להקת "בת-שבע", שעבד עם הלהקה כיוצר, ביקש לתאר באחד מריקודיו את המצב החדש של יחיד מול חברה, של בדידות בתוך חברה. אולי משום שהוא עצמו יליד קיבוץ או בשל אופן הביצוע של הלהקה, מעשה בלעם, יצר מצבים, בהם הדמות הנשית המרכזית, בכל פעם שהיא ניתקה מהחבורה, נתמכת מיד על-ידי עמיתה. ממש לא נותנים לה ליפול. הוא ביקש לתאר בתנועה את הבדידות, ויצא משהו המתאר תמיכה דווקא.

"להקת המחול הקיבוצית... הוכיחה, שהיא מיוחדת במינה מכמה היבטים... הרקדנים פיתחו סגנון לבבי, המרשים בלהט שלו. איש אינו מציג את עצמו לראווה, איש אינו מרשה לעצמו תצוגות אגואיסטיות. תחת זאת, הכל נראים כל העת בטוחים בעצמם, ומסורים ללא שיעור על הבימה." - כתב ג'ק אנדרסון, ב"ניו יורק טיימס", אוקטובר 1986.

ואווה-אליזבת פישר, ב"באלט אינטרנשיונל", בחוברת 7/8, 1986: "לפני שנה וחצי הלהקה עדיין נראתה חובבנית, אבל כעת אפשר ליהנות מרקדנים מקצוענים לכל דבר, עובדה הראויה לציון על רקע המצב בישראל, המקשה על רקדנים להגיע לרמה מקצוענית בהשוואה למצב הבינלאומי. כי בזמן שבמקומות אחרים הרקדנים מלטשים את הטכניקה שלהם ורוכשים נסיון בימתי, בישראל עליהם להתגייס לצבא."

למבקרי המחול בארץ היה קשה יותר לקבל, שעם התפתחות הלהקה הקיבוצית, ובייחוד בזכות פעולתם של פלורה קושמאן - כיוצרת וכמנהלת חזרות - וג'ין היליסאגאן, כמורה וכיוצר, היא עברה את מחסום הקול של הקצוענות, ונעלמו מעיניהם התכונות הקבוצתיות הייחודיות, שבלטו בעיני אלה, שהקיבוץ אינו בגדר מובן מאליו לגביהם.

לצערי, דווקא אנשי המימסד התרבותי של ברית התנועה הקיבוצית, שבמסגרתה פועלת הלהקה, היו האחרונים להכיר

בכך, שלפעולה אמנותית זו ערך רב.

מלחמותיה של הלהקה ושל יהודית ארנון עם ה"מוסדות" נמשכה שנים ארוכות, ובעצם לא נסתיימה עדיין. אומנם מונה לבסוף מנכ"ל ללהקה, ירוחם כהן, הכל התרגלו לסיוריה בעולם ולמופעיה בארץ, אבל המאבק החוזר על תקציבים ותנאי עבודה נמשך.

שלב חשוב בדרכה של הלהקה הקיבוצית היה, לדעתי, שיתוף הפעולה עם יוצרים בעלי-שם, כגון יירי קיליאן או מאץ אק. קיליאן, הכוריאוגרף הציפי, שהוא מנהל "תיאטרון המחול ההולנדי", ראה את הלהקה, שמנתה אז כעשרה רקדנים, והתרשם כל כך, שהזמין ארבעה מהקיבוצניקים להתארח בהאג, על-מנת ללמדם את הריקוד שלו "הקאתדראלה השקועה" (לפי מוסיקה מאת דביסי). כשהם סיימו את עבודתם, העניק להם לא בלבד את זכויות הביצוע של המחול, אלא הוסיף גם את הפסקול, את התלבושות ואת מסך-הרקע המצויר. ושנה אחר-כך שוב לימדם (בעזרת אסיסטנט שלו) את "משחק הכסאות" שלו. ונוצרו קשרי-עבודה הדוקים עם הלהקה "קולברג" השוודית ועם היוצר המרכזי שלה, מאץ אק, שחזר ועבד עם הלהקה הקיבוצית ואף רקד עימה באחד המופעים בארץ, שעה שאחד הרקדנים לא היה יכול להופיע.

גם שיתוף הפעולה, שנוצר בין הלהקה לקיי טאקיי, הכוריאור גראפית היפאנית הפועלת בארצות-הברית, היה ציון-דרך בדרכה של הלהקה הקיבוצית.

כוריאוגרף של ממש הוא חיה ממין נדיר מאוד. ללהקה הקיבוצית היה, כמו שאומרים, מזל, שנמצאו לה אחדים כאלה. אבל כמוכן, אין זה מקרה, אלא קנה-מידה למוד בו את יכולתה של ההנהלה האמנותית שלה. ועוד יותר מצביע הדבר על האווירה השוררת בסטודיו, בו עובדת הלהקה.

אומנם מדי פעם נשמעו קולות, שדרשו להקל על חייהם של הקיבוצניקים הרוקדים, על-ידי העברת המרכז מגעתון הרחוקה למקום מרכזי יותר. מלבד ההקלה התחבורתית, שאיני מזלזל בה, חלילה, זה היה תמיד גם ביטוי לרצון להשתחרר כאילו מעולה של יהודית ארנון, מבלי להבין, שאם כוריאוגרף יוצר אמיתי הוא משהו נדיר שיש לטפח אותו, מנהל אמנותי המסוגל ליצור את התנאים להתפתחותה של להקה הוא ממש בגדר נס קטן. ידוע, שהבירה הטובה ביותר בעולם מתבשלת בפילוז' שבצ'כיה. אין שם כביכול שום "סודות תעשייתיים". בכל העולם מבשלים שיכר באותן שיטות, אבל בפילוז' התוצאה טובה יותר, אולי בשל המים או האקלים או השד יודע מה. האם יעלה על דעתו של מישהו להעביר את בתי-החרושת הללו לעיר אחרת? וזה בעיני גם מקרה הלהקה הקיבוצית. דווקא בתנאים הקשים, בריחוק, בהכרח לפצל את החיים בין הבית הפרטי, המשפחתי, הקיבוצי-האישי, ובעצם על חשבון כל אלה, והריחוק במשך ימים מסוימים בשבוע מהבסיס הביתי, הם גורמי ההצלחה האמנותית.

ההתבשלות המרוכזת במשך יממה שלמה בסטודיו, ומצד שני,

ההפסקה השבועית בין פגישה לפגישה, היא המתכון הנכון. מצד אחד, אינטנסיוויביות רבה, ומצד שני, תיאבון מחודש אחרי פסקזמן של יומיים-שלושה, המונע את השיגרתיות האפורה.

ויש, לדעתי, גורם נוסף, קיבוצי במהותו, שגרם ללהקת המחול להגיע לרמה אמנותית ומקצוענית גבוהה, לעומת הרחיפה הקבועה מעל גבול המקצוענות בכלים האמנותיים האחרים של ברית התנועה הקיבוצית. עצם הזיעה הנדרשת מהרקדן, מה שכינה לינקולן קירסטיין "הצליבה היומית של הרקדן על-ידי הזיעה", והריחוק מהבית, גרמו לסלקציה בין כאלה שאינם מסוגלים לחיות ללא הבימה לבין אלה שנותרו "חובכים". מה שלא אירע ב"תיאטרון הקיבוץ", שגם עם שינוי שמו מ"בימת הקיבוץ" לא שינה עדיין את מהותו, אם כי הוא בדרך הניכונה, וגם זה, שבמחול אין צורך מודגש בתכנים ספרותיים, הקל.

אנשים אינם חיים לבצח. כל תא באורגניזם החי הוא בן-חלוף, האורגניזם עצמו ממשיך לפעול. להקות הם יצורים חיים רב-תאיים כאלה. ובלהקה הקיבוצית מתחלפים להם דורות של רקדנים, אבל המחול צעיר תמיד. המשכיות זו היא עיקר הצלחתה של הלהקה הקיבוצית.

ובעיקר, שנמצא גם כוריאוגרף צעיר, הלא הוא רמי באר, שעתידו לפניו, ובו תלוי המשך צמיחתה של הלהקה יותר מבאחרים. אני מקווה, שהוא מודע לכך, גם אם לפעמים נמאס לו, בוודאי.

תהליך חיובי זה של דורות מתחלפים ניכר היטב בכך, שאת מרתה, תמנה (שנפטרה), זיכרי, מייק, שלמה, אפרת ואחרים, שלא אוכל למנות אחד לאחד, אך מבלי לזלזל בתפקיד הנכבד שמילאו בעבודתם הבימתית, החליפו דורות של צעירים, כגון ענת אסולין, סיון כהן ובעיקר, כמוכן, בועז כהן.

מלבד "ענבל", על דרכה המיוחדת ובעיקר בשל היותה בנויה

על יצירתו של כוריאוגרף אחד, שרה לויתנאי, אין בארץ להקה שלה "סגנון-בית" ייחודי ברור. יתכן, ובכפר העולמי בו אנו חיים, הדבר כמעט בלתי-אפשרי. מלבד, אולי, קיי טאקיי, פילובולוס בשלב מסוים, סאנקיי ג'וקו ומעט להקות אחרות, המחול העכשווי נע במסלולים רחבים למדי של מסורת גראהאמית אמריקנית ושל תיאטרון-מחול אירופי, על כל גונו האינדיווידואליים. לכן, איני רואה בכך פגם, שלהקת המחול הקיבוצית לא גיבשה סגנון עצמאי ברור משלה.

באחרונה מסתמן קו מסוים בעבודתה, שהוא, בין השאר, גם תוצאה של "הזמנה חברתית", מושג מושמץ שלא לצורך. תוכניות הנוער של הלהקה ויצירות כגון "קארנאוואל החיות", "פטר והזאב" ויצירה שעולה על כל אלה ביופיה וגיבושה - "המדריך לתזמורת לבני-הנעורים", כולן עבודותיו של רמי באר, מקצים ללהקה הקיבוצית תחום-פעולה מיוחד, שהכתיב לה גם סגנון בימתי מסוים. אין סכנה, שהלהקה תיהפך ל"תיאטרון לנוער" במחול, כי עבודות אלה, ככל יצירה לנוער הראויה לשמה, טובות לכל גיל.

תרומתה של התנועה הקיבוצית לאמנות התנועה בישראל אינה מתבטאת רק במופעי הלהקה. זהו מכלול שלם של אולפנות איזוריות, סמינר הקיבוצים וכלל החינוך לאמנות, שרשת החינוך הקיבוצית היא היחידה הממשיכה לפתח.

והדבר ניכר היטב ברשימת היוצרים והמכצעים בכלל להקות המחול בישראל. האם זה מקרה, שאחוז גבוה כל כך של רקדנים הם בני-קיבוץ וחניכיו? שבין הכוריאוגרפים הצעירים תופשים מקום מרכזי ונכבד אנשי קיבוץ או יוצאי קיבוץ?

הסדנא החד-שנתית בגעתון והלהקה עצמה הם נקודת-מוקד של המכלול הזה כולו, ועל כך יכולים אנשי המחול, המורים, המבצעים והיוצרים להיות גאים.

גיורא מנור הוא יועץ הספרייה הישראלית למחול, מבקר המחול של "על המשמר" וגלי צה"ל.

כיום תשובת כוללנית בין סגנונות שונים מצויה באימוניה של להקות רבות והכל מודים בעילות שילוב כזה.

אורדמן עצמה, בעלת השכלה בתחום הבאלט הקלאסי, יצאה להשתלמות בחו"ל, על-מנת להכיר היטב את המחול המודרני. מוריה מצאו בה תלמידה בעלת תפיסה מהירה.

סגנון בת-דור – כפי ששמה מורה – הוא עכשווי, אולם רקדניות הלהקה מסוגלות "לעלות על קצות האצבעות" כשהדבר נדרש, כמו למשל במחול מאת האנס ואן מאגן, "פנימה והחוצה" (1985, עם מוסיקה מאת לורי אנדרסון ונינה האגן).

המופע הראשון של בת-דור התקיים בהרצליה, בחודש אוגוסט 1968, ושבועות מספר אחר-כך התקיימה הצגת-הבכורה הראשונה בתל-אביב. כוריאוגרפים מחו"ל הוזמנו לעבוד עם הלהקה, כי אורדמן האמינה, שרפרטואר הלהקה צריך לעמוד בסטנדרטים בינלאומיים, והיא סברה שדבר זה אפשרי רק בעזרת יוצרים מנוסים מאלה שהיו מצויים אז בארץ.

בין אלה שהגיעו בשנותיה הראשונות של הלהקה לעבוד וליצור עבורה היו סופי מסלאו (ארה"ב), ג'וב סאנדרס (הולנד), פיטר רייט (אנגליה), אנטוני טיודור (אנגליה-ארה"ב), רודי ואן דנציג (הולנד), מרי אנתוני (ארה"ב) ודניס קארי (ארה"ב). מאוחר יותר, כוריאוגרפים אורחים כללו את מישל דיסקומביי (מצרפת, כיום במקסיקו), פול סאנאסרדו (ארה"ב), צ'רלו צ'רני (הולנד), מנואל אלום (ארה"ב), בנימין הרכרבי (ארה"ב), ואלטר גור (אנגליה). דון רדליק (ארה"ב) וג'ין היל-סאגאן, גם הוא מאמריקה, שחי ופעל כעשר שנים בארץ. יצירתו "והיה ככלות..." (1974), למוסיקה מאת י.ס. באך, היתה למרכיב קלאסי ברפרטואר בת-דור. מחול זה נוצר אחרי מלחמת יום-כיפור, והוקדש לזכרו של הרקדן יאיר שפירא, שנפל במלחמה.

מדיניות הלהקה היתה גם לעודד כוריאוגרפים ישראליים, כיהודה מאור ויגאל פרי, מרקדני הלהקה באותם ימים, שהכינו את עבודותיהם הראשונות עם בת-דור. ז'נט עצמה ניסתה פעמיים-שלוש את ידה בכוריאוגרפיה, אבל לא המשיכה בכך. מירל'ה שרון היא יוצרת-אורחת שהירכתה לעבוד עם הלהקה, ויצירותיה הראויות לציון מיוחד הן "מזמור לירושלים" (1978) ו"יוסף בעל-החלומות" (1979).

בשנת 1971 הוזמן הכוריאוגרף הישראלי, המרבה לעבוד

שעה שמדינת-ישראל הוגגת את יום-הולדתה ה-40, ימלאו ללהקה המחול בת-דור עשרים שנה, משך קיום לא בלתי רגיל לגבי להקות-מחול בישראל. ובכל-זאת, לבת-דור היסטוריה משלה, אישיות להקתית מיוחדת, ממש כמו ללהקות ישראליות אחרות, והיא תופסת מקום ייחודי ביניהן.

בשנת 1958 התישבה הברונית בת-שבע דה רוטשילד בישראל ובשנת 1964 יסדה את להקת המחול בת-שבע. כשהותה הממושכת בניו-יורק למן מלחמת-העולם השנייה, היא יצרה קשרים הדוקים עם מרתה גראהאם והתעניינותה התרכזה בעיקר בתחום המחול המודרני. היא החלה להרהר בצורך לייסד בארץ בית-ספר, ובחרה בז'נט אורדמן לתפקיד ניהול בית-הספר שביקשה לפתוח.

אורדמן נולדה בדרום-אפריקה ורקדה בלונדון. היא הגיעה לישראל בראש להקת באלט מלונדון, שהופיעה בהצלחה ניכרת, עד שאמרגנה עזב וזנח את הרקדנים באמצע הסיור. כדי לממן את מחייתה ולכסות את חובותיה, פתחה אורדמן סטודיו משלה. אריה כלב העמיד לרשותה את האולפנה שלו, וכפי שמישהו ביטא זאת מאוחר יותר, "התלמידים נהרו לשם".

אחד ממכריה של בת-שבע דה רוטשילד היפנה את תשומת-ליבה לשיעוריה של ז'נט אורדמן. גם מרתה גראהאם, שביקרה אז בארץ, המליצה להזמין את אורדמן להיות מנהלת הסטודיו שפתחה בת-שבע. האולפנה של בת-דור פתחה את שעריה בשנת 1967.

מלבד תכנון הסטודיו החדש, שימשה אורדמן תקופה מסוימת מנהלת-חזרות בלהקת בת-שבע ואף הופיעה עם להקה זו כסולנית. רוטשילד התרשמה מ"שאיפותיה, טעמה, יכולתה כרקדנית, מרצה הבלתי-רגיל וכשרון הארגון שלה", כפי שהתבטאה פעם, והחליטה לייסד את להקתה השנייה, את בת-דור.

ושוב, בעצת אנשים כאנטוני טיודור, שביקר בארץ, החלה בת-דור את פעולתה בשנת 1968, כשז'נט אורדמן משמשת בה כרקדנית ראשית ומנהלת אמנותית, נוסף לתפקידה כמנהלת בית-הספר, ומאז היא ממלאה תפקידים אלה.

מראשית דרכה, היה סגנון הלהקה מבוסס על שילוב בין הסגנון המודרני והקלאסי. היה בזה משום חידוש אז, אם כי

הלהקה.

דוד רפפורט הוא עצמאי, רקד עם להקות שונות וכיום מנהל את "בתשבע 2".

סאליאן פרידלנד – ממוצא דרום-אפריקני כמו ז'נט אורדמן עצמה – שהצטרפה לבת-דור עם עלייתה ארצה, היא כיום סולנית עצמאית. דוד דביר הוא כיום המנהל האמנותי של בתשבע, ושלי שיר היא אחת הרקדניות הראשיות בלהקה זו.

בשנת 1970 יצאה בת-דור לראשונה לסיור מופעים בחו"ל, למלטה ולאיטליה. אחר-כך סיירה רבות: ב-1972 במזרח הרחוק, ב-1973 באמריקה הדרומית, בדרום-אפריקה ב-1975 וב-1977, ובארה"ב בשנת 1979.

מאז שבה הלהקה וסיירה בארה"ב פעמים אחדות, כולל שבוע של הופעות בתיאטרון "ג'ויס" בניו-יורק, שמופע הגאלה שפתח אותו היה מוקדש לאיסוף כספים עבור הספריה למחול בישראל. פסטיבאלים חשובים שבהם נטלה בת-דור חלק היו: פסטיבאל הולנד (1971), אדינבורג (1976), ספולטו, איטליה (1980).

בשנת 1983 ביקרה בת-דור בזאיר ובקניה. יסודות אנטר-ישראליים בקניה ניסו להפריע להופעות, אבל הקהל קיבל את הלהקה בהתלהבות. בשנת 1986 יצאה בת-דור לסיור היסטורי ראשון של להקה ישראלית בפולין. הצלחתה, ביחוד זו של ז'נט אורדמן והפרטנר שלה למן 1979, הרקדן המצרי רידא שטה, היתה גדולה.

שטה הגיע לראשונה לישראל כסולן הבאלט של האופרה של ברלין והוזמן להיות רקדן-אורח בבת-דור. הופעתו הראשונה עם הלהקה היתה ב"חזיונות" מאת דומי רייטר-סופר, למוסיקה מאת הכוריאוגרף ומאת פאול בן-חיים, כשהלהקה השתתפה בכניוס על "התנ"ך במחול", שהתקיים בירושלים ב-1979. מאז הופיע בתפקידים רבים הראויים לציון, ביניהם זה של אותלו במחול בשם זה מאת ג'ון באטלר, עם אורדמן בתפקיד סדמונה, ב-1982.

אורדמן הופיעה בתפקידים חשובים רבים, ביצירות כוריאור-גראפים ישראלים זורים, אך אולי הצלחתה הגדולה ביותר היתה בתפקיד הזמרת הצרפתית אדית פיאף ב"פיאף וולדוריל" מאת רודני גריפית (1984). "היא לומדת במהירות, ממש רקדנית טבעית" – כפי שאמר עליה גריפית. המחול המבוסס על הביוגרפיה של פיאף מלווה בתשעה משיריה הידועים, ובו תפקיד נשי אחד וכן 11 גברים.

בשנת 1987 סיירה בת-דור בקנדה, אך ללא אורדמן, שעברה אז ניתוח. אין ספק שיש לזקוף זאת לזכותה ולזכותו של מנהל-החזרות קנת מייסון, שהרמה הגבוהה של המופעים נשמרה גם ללא השתתפותה, כפי שהדבר היה בסיוורים שנערכו באחרונה באיטליה, כשהלהקה הופיעה בלעדיה במילאנו וברומא.

בניכר, דומי רייטר-סופר, ליצור עבור בת-דור. הוא ממשיך לעבוד עם בת-דור מאז והוא מכנה יחס זה "חתונה", בשל אופיו הקרוב והממושך. עד היום יצר יותר מעשרים עבודות לבת-דור, ביניהן "כגיא צלמוות אשירה" (מוסיקה: צבי אבני), המבוססת על אהבותיו של דוד המלך, ועד "דיברטימנטו" (1987; מוסיקה: ליאונרד ברנשטיין).

בין יצירותיו של רייטר-סופר היותר מצליחות גם "מסע" (מוסיקה: "טנג'רין דרים"), "אורחי הזמן" (1978; מוסיקה: פאול בן-חיים), "אלטו רפסודי" (1982; מוסיקה: בראהמס), "יום יבוא" (1983; מוסיקה: הונגר), "אחרי חצות" (1984; מוסיקה: "פינק פלויד", קיטארו, קאוונט באסי) ו"אפרופו באך" (1985).

יותר ויותר כוריאוגרפים ידועים הגיעו לעבוד עם בת-דור, עלי-מנת ליצור כאן או להעמיד ריקודים שלהם, שכבר נרקדו בלהקותיהם בחו"ל. בין העבודות שהעשירו את הרפרטואר של בת-דור: "יצורי הלילה" מאת אלון איילי ו"זרמים" שלו, "הממלכה השסועה", "שלוש כתובות זכרון" ו"דיגיטי" מאת פול טיילור, "דרך חווה", "אותלו", "על סף המוות" מאת ג'ון באטלר, "ווירלינגס" שיצר לאר לובוביץ' על להקת בת-דור, "ספקטרום" ו"רגעים שבזכרון" מאת צ'ו סאן גו וכן "עור כחול" מאת יירי קיליאן ו"שירת נשים" מאת קליף קוויטר.

בין הריקודים שנתוספו באחרונה לרפרטואר: יצירות של שני כוריאוגרפים מדרום-אמריקה, אוסקאר ארייז, "קאנטארס" (1986; מוסיקה: ראול) ו"ליברטאנגו" מאת מאוריסו ויינרוט (1987; מוסיקה: אסטור פיאצולה).

רוברט כהן, מייסד "תיאטרון המחול בן-זמננו" הלונדוני, המשמש כיום גם יועץ אמנותי של להקת בתשבע, תרם אף הוא כמה יצירות מצטיינות לבת-דור, בין אלה: "צייקרק" (1976; מוסיקה: אלן הובנס), "חמסין" (1980; מוסיקה: בוב דאונס), ואחרות. בין היוצרים בני הדור הצעיר יש לציין את עבודתו של מתיו דיאמונד מארה"ב, "אימפלושן" (1983; מוסיקה: סטראווינסקי).

כעבור זמן מה, רקדנים שסיימו את לימודיהם באולפן של בת-דור הצטרפו ללהקה, כנהוג בלהקות אחרות בעולם. אחדים מרקדניה באו מחו"ל, ביניהם גם ישראלים חוזרים. מעניין עוד יותר, שרבים מהרקדנים שעבדו בבת-דור תקופות קצרות או ממושכות עברו ללהקות אחרות והיו לרקדנים ראשיים, בארץ ובחו"ל. שמות שהופיעו בתוכניותיה המוקדמות של בת-דור אפשר לפגוש כיום בתוכניות בתשבע ולהקות אחרות. אבל אחרים נמצאים עדיין בשורות בת-דור, כגון יגאל ברדיצ'בסקי ומרים פסקלסקי, הממלאים עד היום תפקידים ראשיים, וכן משה גולדברג, פטריסיה אהרונ, יונתן אבני ואלון אבידן – השניים האחרונים גם בין אלה, שניתנה להם הזדמנות להתנסות ככוריאוגרפים.

יגאל פרי, אף הוא בוגר בית-הספר של בת-דור, הוא כיום בעל-סטודיו ולהקה משלו בניו-יורק. הוא שב מדי פעם ליצור עבור

אילנה כליף

סטודיו למחול מודרני

להקת מחול



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

אחד ממפעליה הכולטים של בת-דור הוא מפעל המנויים שלה, לו אחראי בעיקר יוסף פרנקל. הוא מקיף אלפי מנויים בתל-אביב, בירושלים ובחיפה.

הלהקה אף מופיעה במרכזים אחרים, בתנאי שהבימות המצויות במקומות אלה עונות על הדרישות. בת-דור אף הזמינה מדי פעם להקות זרות להתארח בחסותה, ביניהן "נדרלנדס דנס תיאטר", "הארלם דנס תיאטר" מניו-יורק, פינה באוש ולהקתה מהעיר וופרטאל (גרמניה המערבית), "כאלט גיור" מהונגריה, הבאלט הלאומי של הולנד, תיאטרון הפולקלור הלאומי מזאיר, להקת "מזובשה" מפולין ולהקתו של אלז'ין איילי מארה"ב.

כשם שהלהקה עודדה יוצרים ישראלים בתחום הכוריאור גראפיה, כך הזמינה מלחינים ומעצבי-תפאורה ותלבושות ישראלים ליצור עבורה. דומי רייטרסופר השתמש לא אחת ביצירותיו של המלחין צבי אבני, שאף שימש יועץ אמנותי ללהקה, וכן עשתה מירל'ה שרון ("הוא והיא", 1976). "מורז" מאת רייטרסופר (משנת 1973) נרקדת לצליליו של מרדכי סתר, כפי שגם "מזמור לירושלים" של שרון מבוססת על יצירה של סתר. כבר הזכרנו את המוסיקה של בן-חיים, שבה השתמש רייטרסופר ויצירה מאת סרג'יו נטרא שימשה את מישל דיסקומביי, "הציפיה" (1971).

בין המעצבים הישראלים שעבדו עם בת-דור יש למנות את דני קרון ("והיה ככלות...", 1974), דוד שריר ("מסע", 1977), אריק דמית ("דרך חווה", 1976, מאת באטלר), דב בן-דוד (לעבודתו של קליף קויטר "צלליות הרוח", 1980 ו"אחרי חצות" מאת רייטרסופר) וכן מזל ("ל"על סף המוות", 1978). בין מעצבי התלבושות היו לאה לדמן וגדעון אוברזון.

בשנותיה הראשונות היו משרדי הלהקה בשדרות ההשכלה 9, ובשנת 1970 היא עברה לביתה הקבוע, הכולל אולמות-סטודיו ותיאטרון לא גדול, ברח' אבן-גבירול בתל-אביב. אולם הלהקה נוהגת להופיע גם בתיאטרונים אחרים בעיר, באולם "הבימה" ו"הקאמרי".

בימים אלה עומדת בת-דור לפני שינויים מהותיים. ועדה ציבורית מונתה, שתפקידה יהיה ליטול עליה את האחריות לניהול המעשי של המוסד, החל בראשית שנת 1988. הכוונה היא, שהוועדה תפקח על תקציבים, תחפש מקורות למימון ותבטיח את המשך קיומה והתפתחותה של הלהקה. בתשבע דה רוטשילד אמרה, ש"שינויים אלה אינם בגדר תפנית, אלא נועדו להבטיח יעילות ורמה אמנותית". לא יחול, לדבריה, שינוי בכיוון האמנותי, וגם היא עצמה תמשיך במעורבותה בלהקה. בדבריה על הצורך בשינויים אלה, אמרה: "איש אינו חי לנצח. יורשי אולי לא יהיו מעוניינים להמשיך ולתמוך בלהקת מחול. יש לערוך סידורים, שיבטיחו את המשך קיומה ושמירה על רמתה של בת-דור, ערכיה והישגיה."

דורה סאודן היא מבקרת המחול של ה"ג'רוסלם פוסט" וכתבת הירחון "דנס מאגאזין" בישראל.

מלכלוכית של המחול עד "סינדרלה" 20 שנה באלט בישראל

מאת יוסי תבור

ילידת פאריס, שעלתה בגיל שנתיים עם משפחתה ארצה. גם היא למדה אצל ארכיפובה והשתלמה בבית הספר של הבאלט המלכותי הלונדוני. שניהם, הלל וברטה, רקדו ב"באלט מונטה-קארלו". מקץ כמה שנים החליטו לחזור לישראל ולהקים סטודיו משלהם. היה זה ב-1965. בתוך שנתיים נולד "הבאלט הישראלי". תחילה מנתה הלהקה ארבע התלמידות הטובות ביותר בסטודיו ושני סולנים, כמובן, ברטה והלל, והרפרטואר המתבקש – פהידה-ידא מתוך "דון קישוט", "רומיאו ויוליה" מאת סרג' ליפאר, הפהידה-קאטר המפורסם משנת 1845 וכמה יצירות שנוצרו במיוחד ללהקה הזאת על-ידי הכוריאוגרפית ז'אנין שארא.

ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור" היתה תמיכה רבה כבר בשלבים הראשונים של הקמתן. ה"דיאגילב" הישראלי היה בדמותה של הברונתית בת-שבע דה רוטשילד. מאחורי להקת המחול הקיבוצית עמדה ברית התנועה הקיבוצית. "ענבל" כבר היתה מבוססת אבל התקשתה לגייס תמיכה. קרן תרבות אמריקה-ישראל תמכה בלהקת הבאלט הקלאסי הישראלי בתחילתה, אך היא היתה רק אחד מילדי טיפוחיו הרבים.

עם הרפרטואר המצומצם שלה, יצאה הלהקה להופיע לפני ההתישבות העובדת ולפני תלמידים. למרות קיומם של בתי ספר רבים להוראת באלט, המודעות לאמנות הבאלט הקלאסי עדיין לא פרשה לה כנפיים. הבוגרים הרבים של בתי הספר לבאלט חיפשו מסגרות לביטוי כשרונותיהם. הלהקה הצעירה החדשה ניסתה לתת לכך תשובות.

בתחילת שנות ה-70 התחילו להגיע ארצה עולים חדשים מכל מיני ארצות, וביניהם גם רקדני באלט קלאסי. ברטה והלל קלטו כמה מהם. הלהקה גדלה עד ל-12 איש. כבר היה אפשר לרקוד יצירות גדולות ומורכבות יותר מהרפרטואר הקלאסי העכשווי, וברטה התחילה ליצור כוריאוגרפיות ביתר התלהבות. הלל הקדיש עצמו יותר לצד הניהולי.

ב-1973 הגיע ארצה זוג הרקדנים המפורסם מברית-המועצות, גאלינה וואלרי פאנוב. ללהקה יש כפעם הראשונה הזדמנות לרקוד עם סולנים ברמה בינלאומית. אולם זו לא מומשה. הזדמנות זו עוד תחזור.

המפנה האמיתי בתולדות הבאלט הקלאסי הישראלי חל ב-1975, עם בואה ארצה של פטרישיה גירי. שהיתה אחת

הבאלט הקלאסי היה תמיד מין "לכלוכית" בנוף הכוריאוגרפי של ארץ-ישראל. יש לכך הסברים אינספור. אולי הסוד טמון בשאיפתנו להיות תמיד מהפכנים בראש מחנה האוונגרדיסטים, בין הראשונים והמגלים. כך זה היה בתנועות פוליטיות: יהודים תמיד התייצבו בראש אלה שתבעו שינויים. כך זה גם בשטחי האמנות – במוסיקה, בציור, במחול ובתיאטרון. אנחנו מקבלים בסבר-פנים יפות כל תופעה מוזרה, ובחשש שמא יאשימו אותנו בשמרנות יתרה, אנו נסחפים בהתלהבותנו עם כל ניצוץ שנראה בעינינו חדשני, ומשאירים בצד את ההזדהות עם הקלאסיקה המבורכת.

העם היהודי התברך בכשרונות כוריאוגרפיים רבים. אחד מסמלי הבאלט הקלאסי כיום, מאיה פליסצ'קה, גם היא חלק מעמנו. ואלה שהגיעו לארץ המובטחת? מברוך אגדתי ה"אגדתי", דרך רינה ניקובה, מיה ארכטובה, ואלנטינה ארכיפובה ובימינו אלכסנדר ליפשיץ, גאליה ואלרי פאנוב – כל אחד הגיע כשאחריו שובל של הצלחות על הבימות הגדולות והמפורסמות של הבאלט הקלאסי. וכאן קיימת, תופעה מעניינת: כמה מרקדנים אלה, בהגיעם ארצה, חיפשו דרכים שונות להשתלב בנוף היסטיכוני. כמו חבריהם למוזות, הציירים והמוסיקאים, הסתנווורו מהשמש הארץ-ישראלית והלכו שבי אחרי הפולקלור התימני והארץ-ישראלי ועזבו את הבאלט הקלאסי. מי שלא עזב – לא נשאר בארץ. מי שנשאר – כבר לא רקד.

אפשר להבין אותם. בעוד שללהקת מחול מודרנית בשלבים הראשונים הספיק חדר דל-אמצעים, במה עם רצפת לינוליאום והרבה הרבה התלהבות (וזה דווקא לא חסרה). ללהקת באלט קלאסי, כבר מהרגע הראשון לקיומה, דרוש הרבה: לפי המסורת צריך במות עמוקות, רצפת-עץ, תלבושות וחדרי הלבושה, צוות טכני גדול ומאומן וכו'. לא פלא, לכן, שאם אפילו רקדן או רקדנית באלט קלאסי חשבו בלהט ציוני לעלות ולהשתקע בישראל, טפחה המציאות על פניהם. האם סולנים, אפילו לא מהשורה הראשונה, יכולים להתקיים ללא בית? להופיע רק בסולו? בפהידה-ידא?

אבל כך זה התחיל. דווקא שני ישראלים, לפני קצת יותר מ-20 שנה, עמדו ליד העריסה של להקת "הבאלט הקלאסי" הראשונה והיחידה עד היום בארץ – הלל מרקמן וברטה ימפולסקי. הוא למד בסטודיו של ארכיפובה בחיפה, עבר למיה ארכטובה ומשם ל"באלט ראמבר" בלונדון. בלונדון פגש את ברטה ימפולסקי, צאצא למשפחה יוצאת רוסיה.

למאזני "קול ישראל" בשפה הרוסית על הבאלט הקלאסי הישראלי. ראיינתי את ברטה ימפולסקי מאחורי מחיצת דיקט מאולתרת בסטודיו. מקום אחר לא היה. נזכרתי אז בכמה "סטודיות" של להקות חובבים בברית המועצות – זה המם אותי. בסטודיו כזה, בתנאים כאלה, עובדת הלהקה המקצועית היחידה לבאלט קלאסי בישראל! ברטה מאשימה קשות את העיתונות, שהיא מעודדת את החידוש וההמצאות, לעומת הקלאסיקה המבוססת.

למעשה, העריך הקהל הישראלי את הלהקה לאחר מופעים עם כמה סולנים אורחים. ב-1981 הופיעה הלהקה כ"קור דה באלט" עם הסולנים אווה ידוקימובה ואלכסנדר גודנוב. אני זוכר שהקהל יצא מכליו. זה היה באמת מלהיב. ניסיון לחזור על המופע עם ולדימיר גלוואן ולסלי בראון לא עלה כל כך יפה, אך לא באשמת הלהקה הישראלית. התברר, שהסולנית, בת-חסותו של בארישניקוב, היתה בחודשים הראשונים להריונה ודווקא חלקו של ה"קור דה באלט" בוצע כהלכה.

במקביל לפעילותה בארץ, המשיכה הלהקה לסייר בעולם. ב-1984 ערכה סיור גדול בקנדה ובארה"ב והשתתפה בפסטיבל היקרתי באיטליה ברג'ו אמיליה.

דורה סואודן, מבקרת המחול של ה"Jerusalem Post", הדגישה באוזני את התפתחות הלהקה. היא ציינה לחיוב את נקיון הביצוע ושלמות היצירות של ברטה (ארבע מתוך שבע כוריאוגרפיות שבוצעו בסיוור היו שלה). אחת היצירות הוקדשה לראול ואלנברג, הדיפלומט השוודי שהציל אלפים מיהודי הונגריה בזמן הכיבוש הנאצי. היצירה נכתבה לסימפונייה החמישית של מהלר והתקבלה כגימיק תקשורת, בשל השימוש בשמו של ואלנברג.

חלקה של ברטה ככוריאוגרפית הוא חלקי-ארי ברפרטואר של הלהקה. היא אומרת: "אני לא עולה כסף ואני מבססה כל הזמן, פעם זה יותר טוב ופעם פחות טוב. אבל אנחנו מחפשים כל הזמן גם כוריאוגרפים אחרים. כעת אנחנו עומדים לקבל שתי עבודות נוספות של באלאנשין, להן חיכינו זמן רב, 'ארבעת הטמפרמנטים' ו'אגון'. אם אנחנו כבר הולכים לשלם, זה חייב להיות טוב מאוד. אנו לא סדנה ולא במה ניסיונית."

למרות ההצלחה החלקית שהיתה ללהקה עם סולנים זרים, נמנעים ברטה והלל מלהביא אורחים-סולנים מחו"ל. "קל מאוד להביא אמנים-אורחים, אבל בעצם הם הורסים את הרקדנים שלנו. אין להם אתגרים והאמן-האורח קוטף את כל פירות ההצלחה. כשהבאנו את גרדנוב, ראיינ אותנו כתב מהטלוויזיה הישראלית ושאל אותנו, איך הוא, רקדן גדול, רוקד עם להקה כמו 'הבאלט הישראלי'. לא אשכח את הרגע הזה. אותנו הצניעו לגמרי, לא חשבו אותנו לראויים לרקוד עם גרדנוב הגדול. וכל נשכח - הראיין נערך בחזרה הראשונה, עוד לפני שראו אותנו רוקד. זה כואב," היא אומרת.

המבקר גיורא מגור כתב על אותו מיפגש: "כאשר הלהקה

הרקדניות החשובות ביותר ב"ניו-יורק סיטי באלט" של באלאנשין, אחת המקורבות ביותר אל אמן הכוריאוגרפיה המפורסם. היא באה ארצה כי רצתה לעמוד על טיבה של הלהקה הישראלית. פטרישיה גירי שהתה בארץ זמן קצר, אך היא ביקרה בחזרות והתרשמה. בעקבות התרשמותה מהלהקה הצעירה (מה הן שמונה שנים בחיי הלהקה?), ניתנה לה הזכות לרקוד את "סרנדה" ופדה-דה מתוך "אגון", שתי יצירות מופת של באלאנשין.

בשיחה עם ברטה ימפולסקי, היא אומרת: "היתה לנו להקה נהדרת. עשינו פעם ראשונה את עבודותי של באלאנשין. אני לא מאמינה שעוד תהיינה לנו רקדניות כל כך טובות כמו אז. יש לי וידיאו בו אומר באלאנשין, שמכל הלהקות הזרות, אנחנו מבצעים את ה'סרנדה' בצורה הטובה ביותר. מבקר בכיר מאוד בלונדון, שראה אותנו רוקדים, אמר: 'הלוואי שה'רויאל באלט' היה רוקד את 'סרנדה' כמו הבאלט הישראלי.'"

באותה שנה הופיעה הלהקה בהצלחה בפסטיבל ישראל.

שנה מאוחר יותר, וברטה נמצאת בחיפוש אחר כוריאוגרפים חדשים וקושרת קשרים עם ז'וזף לאזיני ועם יוצרים זרים נוספים. לרפרטואר של הלהקה מתווסף הבאלט "המנדרין המופלא", גרנד פה-דה-דא מתוך "ראימונדה", ועבודה של היינץ שפרלי, "אופוס 35" למוסיקה של שוסטקוביץ'.

ב-1977 ערכה הלהקה סיור בארה"ב, לציון עשור לקיומה. בעקבות הצלחת הסיור, הוזמנו הרקדנים לחזור שוב ב-1981. באותו סיור נפגשו חברי הלהקה עם ג'ורג' באלאנשין. מספרת ברטה: "בדרך-כלל הוא לא נהג לבוא להופעות של להקות אחרות, חוץ מלהקתו, ה'ניו-יורק סיטי באלט'. למרות זאת, הוזמנו אותו. להפתעתנו ולשמחתנו הוא הגיע, ראה אותנו ומאוד התלהב. בקבלת-פנים שנערכה אחר, שכל עבודה שנרצה נוכל לקבל בלי כסף. והוא באמת עמד בדיבורו. מאז קיבלנו את 'קונצ'רטו בארוק' ועוד כמה עבודות קטנות שלו. את הלהקה של באלאנשין אני לא אוהבת," ממשיכה ברטה, "הסגנון שלהם וולגארי בעיני, אבל את באלאנשין אני מעריצה. אני חושבת שאין כמוהו, אבל עבודה אחת או שתיים שלו בערב אחד - זה מספיק, אסור יותר."

בסיור של 1981, חוץ מארה"ב, הופיעה הלהקה גם בדרום-אמריקה, בפוארטו-ריקו, ונצואלה, ארגנטינה וצ'ילה. שם, בצ'ילה, הוענק לברטה הפרס השנתי של מבקרי המחול, עבור הכוריאוגרפיה שלה "ואריאציות דכוז'אק".

הביקורת בחו"ל אהבה את "הבאלט הישראלי". להקה צעירה, מלאת כוח-יצירה. בארץ התייחסו אליהם בחומרה. לא פעם ולא פעמיים כמשך שיחתנו יצאה ברטה בהאשמות קשות כנגד הביקורת המקצועית בישראל. היא טענה, שלא מפרגנים ללהקה, שלא מוכנים להתחשב בצרכיה ובמלחמת-הקיום היומיומית שלה. אני יכול להבין אותה. בסוף שנות ה-70 הגעתי לסטודיו הקטן והדל של "הבאלט הישראלי" כדי לספר

ל"יפהפיה" כמה קטעי סולו ופה דהדא מבריקים!

עד היום אני רואה את פיסגת היכולת של הלהקה ב"סינדרלה" ואכן היא תחזור לבימות הארץ, לפי דברי ברטה, וכן תצא לסיור בחו"ל.

מלהקה קטנה, מין "לכלולכית" של המחול, ועד "סינדרלה". עשרים שנה בחיי להקה, זה הרבה או מעט? בארץ כמו שלנו, שיש בה צימאון להתפתחות מהירה ותוצאות מיידיות, בוודאי זה הרבה. סטנדרטים שאנו מעמידים לפני הגופים האמנותיים המבצעים שלנו לא תמיד הוגנים לעומת ההשקעה. אנו דורשים רמה בינלאומית, כמו של הלהקות המפורסמות בחו"ל, ושוכחים שהתמיכה הממשלתית שלנו היא כאין וכאפס לעומת מה שמושקע בגופים דומים במערב.

לא פעם שמעתי על "רווחיות" מפעל אמנותי זה או אחר, וזה מגוחך וכואב מאוד. כיוצא ברית המועצות, ידוע לי כמה כסף מושקע בתרבות שם, והרבה פעמים – ללא תמורה. בוודאי שהיינו רוצים לראות את עצמנו כטובים ביותר או לפחות שווים ללהקות באלט בעולם הגדול. כאן מתבקשת הערה – שגם כמה מופעים מיובאים, בהשוואה עם הבאלט הקלאסי הישראלי, לא תמיד הלהיבו את העין, והם מקבלים בוודאי תמיכה יותר גדולה מהלהקה שלנו.

אפשר להבין את ברטה ימפולסקי. היא משקיעה את כל כולה, את נשמתה, בלהקה ומצפה להבנה ולעידוד.

וגם כיום, כמו לפני עשרים שנה, ישנו החלום: "מה האידיאל שלי?" אומרת ברטה, "בשבילי זה תמיד הטוב ביותר. אני פרפקציוניסטית. בשבילי זה לעשות להקה עם רקדנים טובים ורקדניות טובות. אני לא מדברת על תנאים חומריים. זה דבר שתמיד הייתי מוכנה להתפשר עליו, אבל מאוד חשובה לי הרמה. אני עובדת מאוד מאוד קשה עם הרקדנים שלי. מה שהייתי רוצה זה שתהיה לנו להקה טובה מאוד."

למרות הטענות על הקשיים, תמשיך ברטה ימפולסקי ליצור ולעבוד: "האמת היא, שלפני עשרים שנה, כשהקמנו את הלהקה, לא הייתי מודעת לקשיים הרבים, לא חשבנו שלא יהיה להלל ולי זמן לקחת חופשה. שנהיה תמיד בריצה אחרי חיפוש כוריאוגרפים, רקדנים ומקורות מימון. בדרך-כלל אני לא משלה את עצמי, אני ריאליסטית, אך לפני עשרים שנה חשבתי שגניע ליותר. אני חושבת שאנחנו להקה טובה, להקה יציבה, ויש לנו ערבים שבהם אנו מגיעים למופעים נהדרים, שהקהל אוהב אותנו. זה גותן לי כוח להמשיך ולקוות, לקוות שיהיה לנו בית משלנו, כפי שהובטח לנו."

זוכה בבסיס כספי ואמרגני מספיק, היא מסוגלת להעמיד יצירות נאות ביותר. אין זה אפוא מן הנמנע, שבעתיד נחזה בבאלטים הקלאסיים הגדולים בביצוע מלא וברמה נאותה. קהל רב אוהב את הסגנון הקלאסי, וכשם שאין אני תמה נוכח ביצוען של יצירות מוסיקליות מוכרות בנות מאות שנים על-ידי תזמורות מוכרות – כן מן הדין להדול מן השאלה הנצחית: מה לנו ולנסיכים ולנימפות הללו של הבאלט הקלאסי."

ואכן, ההפקות הגדולות והמלאות, לפי הגדרת המבקר, לא איחרו לבוא. הראשונה היתה "מפצח האגוזים" למוסיקה של צ'ייקובסקי וכוריאוגרפיה של ברטה ימפולסקי. ההצלחה היתה מלאה. בעקבותיו בא הבאלט "סינדרלה" למוסיקה של פרוקופייב וגם הוא בכוריאוגרפיה של ברטה ימפולסקי. זה היה המשכו של אותו קו. סצינות של מימיקה תפשו מקום ניכר. מעט מאוד קטעי סולו, תפאורה לאיקרה, אך מרשימה, בהשתתפות ילדים, תלמידי הסטודיו של ברטה והלל. הקהל מילא את האולמות.

"בכלל, הקהל אוהב אותנו", אומרת ברטה, "היה לנו גם מפעל מנויים, אבל הפסקנו אותו. אנחנו מנגנון קטן מדי למפעל כזה. אבל אנשים שהיו 'שייכים' לנו לא מפסידים אף מופע, ומספרם הולך וגדל, וביניהם – גם ילדים רבים."

ברטה התאימה את הבאלטים המפורסמים לגודל הלהקה ובעיקר – ליכולתה. אולי הקהל הרחב לא כל כך מודע לכך, אך מכינידבר בהחלט שמו לב. היעדר סולנים הכריח את ברטה ימפולסקי לחפש דרכים חלופיות. "אני יודעת בדיוק למה הרקדנים שלי מסוגלים ואני נותנת להם לעשות רק כפי יכולתם."

האם העמדת אתגרים לפני הרקדנים לא היתה מעלה את רמת הלהקה?

"ודאי, כשיש לי רקדן חזק יותר, אני מנסה והאתגרים שלו יותר גדולים."

אבל מה שהיה טוב ל"מפצח האגוזים" ול"סינדרלה" לא הספיק ל"יפהפיה הנרדמת" – ההפקה הגדולה האחרונה של הלהקה. זה באלט יומרני מאוד, מפורסם מאוד ומוכר לרבים. הוא בוצע כקופרודוקציה עם התזמורת הפילהרמונית הישראלית, עבור המנויים שלה. לא היתה כאן שום אפשרות לעשות קיצורים במוסיקה. היה הכרח למלא את כל המרקם המוסיקלי בתנועה. התזמורת, בלתי-מנוסה בליווי באלט, לא תרמה הרבה לביצוע. ההפקה יצאה ארוכה, ובהיעדר קטעים מבריקים של סולו – משעממת במקצת. כמה היו תורמים

המחול העכשווי הלא־מוסד בישראל בעשר השנים האחרונות

מאת ד"ר רונית לנד

ונסיון לפרוץ את המגבלות התנועתיות הנראות לנו במוכרות. מיצוי וחיפוש אחר התנועה הראשונית ביותר ויחד עם זאת התגרות בגבולות המוכרים ליצורים הישראליים כגבולות אמנות המחול, מאפשרת יצירת שפה ייחודית, למרות ההשפעות החזקות הבלתי־מנועות מן הנעשה בתחום המחול העולמי.

תהליכי העבודה קרובים מאוד אל תהליכי עבודה אצל דמויות־מפתח במחול הפוסט־מודרני. היצירה וההחלטה הקולקטיביות, האימפרוביזציה והצגת התהליכים כמטרה בפני עצמה הם לעיתים קרובות עשירים ומרתקים יותר מן התוצר הסופי. העימות היומיומי בין ג'סטות תנועתיות וחומרים מן הסביבה הקרובה בונים בתהליך אורגני קוויות תנועתית חדשה, המרתקת כתהליך מתמשך ומאפשרת מעקב תמידי.

תהליך המחשבה האסתטית בצורות מחול אלה קרוב הרבה יותר לדרכי המחשבה העכשווית בתחומי האמנות החזותית מאשר אל אמנויות המוסיקה והתיאטרון, כפי שהיה תמיד צפוי מראש.

הזהות בין אנרגיה לתנועה המצויה במחול, מול הטיפול בחפץ המצוי באמנות; התנועה הניטראלית מול חפצים חסרי קונוטציות מחוץ לעצמם; התנועה הפונקציונאלית מול האמנות החזותית נטולת האשליה, הם אלטרנטיבות עכשוויות, המוצגות על־ידי יוצרים משני התחומים. שינוי המרכיבים האנושיים בקבוצות מחול עכשוויות והפיכתם לשילוב אנושי בין־תחומי מאפיין רבות מקבוצות־השוליים בארץ. מעצם אופיין, נידונות במאמר זה אך ורק קבוצות, שהגירוי הראשון בעבודתן ומיומנותן המקצועית מעוגן באמנות המחול. אמנים כאשר אלקיים משתמשים בשילובים אנושיים, שמקורם לא רק במחול, אלא גם בתיאטרון ובמוסיקה.

עבודה תנועתית בשילוב עם יסודות דרמטיים, כגון שימוש בשפה מילולית ובחפצים מן היומיום, מאפיינים את תיאטרון המחול האירופי של שנות ה־80 ויצרו כתופעה שלטת בנוף המקומי הישראלי.

עם תחושת מיצוי המינימליזם התנועתי, השפיעו אלה בעקיפין גם על קבוצות רבות המנסות לגבש שפה מגוונת יותר, המשלבת את מירב הלגיטימציות הבימתיות. לגיטימציות

עבודתם של היוצרים הישראליים הלא־מוסדים בעשר השנים האחרונות מצטיינת בחיפוש אחר האיוון בין הביטוי האישי של כל יוצר ויוצר לבין האופי היומיומי של שפת התנועה האנושית בכללותה. בדומה מאוד לגישתו של מרס קנינגהם, ועוד יותר על־פי תפישתם של הפוסט־מודרניסטים המאוחרים יותר, מאופיין מחול השוליים הישראלי בהיגיון פסי ובורימה תנועתית.

אין ספק, שדמות־המפתח במחול אמנותי עכשווי זה בארץ הינה רינה שינפלד, הנחשבת בעיני רבים לדמות המובילה במחול הישראלי העכשווי הלא־מוסד.

בעבודותיה של שינפלד אין הפרדה בין שפת התנועה האנושית לבין החוויה הקינטטית הכללית. אצלה משמשת התנועה הנרטיבית באותה רמת חשיבות כמו הרצף התנועתי המופשט לשמו. היא ממלאת למעשה אחר כל המאפיינים של המחול העכשווי העולמי, כשהווירטואוזיות האישית והכוריאוגרפית שלה משולבות עם תנועה יומיומית, מאפייני מייצג עכשוויים ונוכחות דומיננטית של מרכיבים פלסטיים, המכתיבים את תנאי החלל אותו היא יוצרת. תפישתה של שינפלד אישית. למרות השפעות ניכרות, הן מן הפוסט־מודרניזם האמריקני והן מן הבאוהאוז הגרמני, היא פיתחה עם השנים שפה תנועתית ייחודית, כשאישיותה הבימתית מהווה חלק בלתי־נפרד מאותה שפה.

תלמידיה הרוחניים, כמו קבוצת "מאגמה", נהפכו בעת האחרונה למעין מעבדת־ניסוי וחיפוש תנועתי. תנועה חופשית כמטרה בפני עצמה והחיפושים האפשריים להעשרת שפת תנועה זו, שהם רק חלק ממאפייני המחול העכשווי העולמי, משפיעים ובונים את קלסטרן של קבוצת המחול "מאגמה". משמעויות סיפוריות או אנושיות מפנות מקומן במקרים רבים להתמודדות לשמה בתוך השפה התנועתית, לדיאלוגים בין גוף לגוף כיחידה מופשטת. בין גוף לאובייקט דומם בעל פוטנציאל תנועתי פסיבי ובין גוף לחלל.

לפי תפישתם של היוצרים הישראליים העכשוויים, החלל והמיקום של אירוע תנועתי, תחושת הזמן המאפיינת אותו וחומר התנועה המדגיש ומעצב את המגבלות הקינטטיות האנושיות, הם המרכיבים הראשונים ביצירת אמנות המחול. ברוח תפישתה של שינפלד, עוקבת קבוצת "מאגמה" אחר אפשרויות התנועה בסביבה המיידית בה אנו חיים, ולא דווקא התנועה האנושית. התבוננות זו מאפשרת העשרה

הרואה את אמנות המחול כמחקר, וחשיפת התנועה כמגבלה אנושית.

הקושי הפיסי בביצוע התנועה והתלות במורכבות המוסכמת מראש והמעוגנת בכתב-התנועה אשכולי-ואכמן; היעדר האיפור כאמצעי הסוואה ויצירת אשליה; היעדר העיצוב והלבוש הלא-פונקציונאליים כאמצעי ניכור, ומעל הכל הרחקת המוסיקה כהתניה תרבותית המלווה את המחול - חושפים את הרקדן הספציפי והופכים אותו למבצע תנועה, תוך הרחבת הקשריה המוכרים. האימפרוביזציה והספונ-טניות מפנות מקומן אצל עמוס חץ לדיוק המחקרי. טשטוש האינדיווידואליות הדרמטית של הרקדן והפיכת חקר ובדיקת התנועה האנושית למטרה המוצהרת בתהליך העבודה יוצרים דרימשמעות, המניחה לאישי להתמוזג ולהיעלם בתוך הכללי.

שבירת המוסכמה הבימתית הובילה אמנים ישראלים רבים, כמו קודמיהם בארה"ב ובאירופה, לחיפוש אחר אלטרנטיבות חדשות, המחייבות אינטגרציה צורנית אסתטית לא-מוכרת עד עתה בנוף המקומי. הצורות והתכנים הנולדים מאלטר-נטיבות חדשות אלה יצרו שפה ישירה, אשר הפכה את האמירה החוץ-תנועתית לאמצעי בלבד ואת האמירה התנועתית עצמה למטרה.

אלה הן ברוב המקרים סינתזה בין הפוסט-מודרניזם האמריקני של שנות ה-70 והאפשרויות הבימתיות שהציע תיאטרון המחול הגרמני של שנות ה-80. לעומת ההפשטה המינימליסטית, הכמעט מחקרית, של הפוסט-מודרניזם האמריקני של איבון ריינר, דייוויד גורדון וטרישה בראון, אימץ לעצמו האקספרסיוניזם הגרמני החדש כמניפסט עיקרי את הדגשת הדקדנטיות האנושית והכיעור הסביבתי החברתי, תוך שימוש באנטי-מינימליזם מוצהר.

בעבודותיה של אשרה אלקיים נעשה שימוש אסתטי במרכיבים אנטי-מינימליסטיים אלה, תוך ניסיון לחפש שפה מקומית, המורכבת במידה רבה מתערובת סגנונית מוכרת לא מכבר. במידה רבה דוחה עירוב סגנונות זה את תחושת האנטי-מסר של שנות ה-70 וחוזר אל המסר הדקורטיבי, גם אם זה מדגיש את האבסורד והכיעור.

בתוך נוף מעורב זה פועל כאי בודד עמוס חץ, כשהפעילות הגופנית הפיסית הפשוטה, כבסיס למחקר קינטי תנועתי, הוא מעיינינו העיקרי. כקרוב ביותר בתפישתו לפוסט-מודרניזם בהתהוותו, נהפך אצל עמוס חץ התהליך למטרה. הלאו הגדול המופנה אל התוצר הסופי, אל הציפיות הבידוריות של הקהל ואל ההתייחסות האנטי-מדעית של הממסד אל האמנות, הם שהנחו את הפוסט-מודרניזם של שנות ה-70 אל המניפסט

פוטו
לי-נוף
PHOTO

- ★ צילומי וידיאו בחתונות ובר-מצוה
- ★ תמונות לדרכון ותעודת 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

כתב-התנועה אשכול-וכמן מחקר, הוראה, ריקוד

מאת עמוס חץ

אחד האירועים החשובים, שהיה ציון-דרך בתולדות כתב-התנועה אשכול-וכמן, הוא הקונגרס הבינלאומי לכתב-תנועה, שנערך בקיץ 1984 באוניברסיטת תל-אביב. הקונגרס ביטא באופן ברור את המגמה המצטיירת במשך 30 שנות פעילותה של נועה אשכול, לגילוי והבהרת התעלומות של תנועת גוף-האדם, שהריקוד הוא אולי ביטוייה האינטנסיבי ביותר – וכתב-התנועה סמלה המקיף.

הקונגרס זימן יחד רקדנים, כוריאוגרפים, חוקרים בשדה האמנות, הזואולוגיה, האתנוגרפיה, אנשי מחשב, מורים ומרפאים ואנשי כתב-תנועה ברוב השיטות המוכרות כיום.

הנושא שאיחד את כולם היה העבודה והתקווה המושקעים בפיתוחם של כתב-התנועה הקיימים; ללמוד ולשמר את תרבות הגוף האנושית והידיעה הברורה, שלשם כך יש צורך להפשיט תופעות אלה ולסמלן ברישום על גבי הנייר.

מראשית פעילותה של נועה אשכול אנו מוצאים שקידה ליישום כתב-התנועה בשלושה שטחי-פעולה: מחקר, הוראה וריקוד, ובדיקת אמינותו של הכתב בשטחי תנועה שונים, החל בבאלט הקלאסי, דרך ריקודי-העם, שיעוריו של ד"ר פלדנקרייז, טאיצ'י ואחרים.

במקביל, עסקה נועה אשכול כל השנים בהוראת תנועה וכתב בכתב-ספר לתיאטרון, במחלקה למחול באקדמיה בירושלים, בסמינר הקיבוצים ובמכון למחקר כתב-תנועה באוניברסיטת תל-אביב.

תחום שלישי – ולא האחרון שבהם – הוא חיבור ריקודים באמצעות הכתב ודאגה קפדנית לאיכות ביצועם לפני הקהל הרחב, במסגרת להקתה לריקוד קאמרי.

בסקירה זו אפרוש את הפעילות הנעשית כיום בשלושת התחומים האלה: מחקר, הוראה וריקוד באמצעות כתב-התנועה אשכול-וכמן. אנסה להצביע על הגדילה שהתרחשה בהם ולהוכיח בכך את הקשר שבין שלושת התחומים ואת העובדה, שהמצאת כתב-התנועה שינתה את הרגלי החשיבה והאסתטיקה שלנו, בריקוד, בהתבוננות על המתנועע, והיא משפיעה וקוראת לשינוי באופני הוראת התנועה והריקוד.

אם בתחילת שנות ה-50 נשאה נועה אשכול את כל שלושת התחומים האלה לבדה על כתפיה, הרי כיום נלמד כתב-

התנועה בכתב-הספר ובמוסדות להשכלה גבוהה ונעשו מחקרים בתחומים שונים, וקיימות שתי להקות פעילות המופיעות תדירות בארץ ובח"ל.

בכל אלה עוסקים כיום חוקרים, מורים, רקדנים וכוריאוגרפים, ואין ספק שיש בכך הוכחה לקומוניקטיביות הגדולה של כתב-התנועה.

מחקר

כתב-התנועה הומצא בידי נועה אשכול ואברהם וכמן בתחיל שנות ה-50 ויצא לאור בספר: Movement Notation (Iedenfeld) (& Nicolson, 1958).

בעזרת חוקרים מיומנים בכתב-התנועה (אנשים שהוכשו במשך השנים על-ידי נועה אשכול) וכסיוע מומחים מתחום התמחות מגוונים, יושם הכתב למשטרי תנועה שונים שנרשמו והוצאו לאור. בכל הספרים האלה נעשה עכש שימוש בתהליך הוראת התנועה והכתב.

רשימת המחקרים שיצאו כדפוס כוללת את:

- כתב-תנועה** – נועה אשכול ואברהם וכמן (1958) הספר הראשון שיצא לאור, הפר את עקרונות הכתב
- בלט קלאסי** – נועה אשכול עם רחלי נול (1968) המילון הבסיסי של הבלט הקלאסי
- התעמלות** – נועה אשכול עם משה ארד ומרגלי זוננפלד (1969); תרגילי התעמלות התעמלות חופשית, אתלטיקה קל ושחייה
- ריקודי-עם ישראלים** – נועה אשכול עם מיכל שוש ושמואל זיידל (1970); ארבעי וחמש וריאציות של ריקודי נשי תימניות ושבעה-עשר ריקודי-עם ישראלים
- ריקודים תימניים** – נועה אשכול עם תרצה ספי שמואל זיידל ומיכל שושני (1971) אוסף של 142 וריאציות על צנ תימני
- דבקה** – נועה אשכול עם שמואל זיידל (1975); עשרים וארבעה ריקודי-עם

רובעית - נועה אשכול (1975); סויטה של ריקודים, חיבורה של נועה אשכול, בוצע ע"י להקת הריקוד הקאמרי

בצד הספרים העוסקים בסגנונות ריקוד שונים ובתרבות הגוף אנו מוצאים יישומים בתחומים נוספים, כגון האמנות הוויזואלית, הזואולוגיה והפסיכולוגיה.

אמנות ויזואלית

ג'ון האריס, רקדן וצייר, שהצטרף לקבוצה של נועה אשכול מראשיתה והיה שותף להוצאת ספרה-הכתב הראשון, עיצב בו את האורים והפרטיטורות. הוא משתמש בהנחות-היסוד של כתב-התנועה, על-מנת ליצור צורות דרמטיות - ציור. כיום הוא משתמש במחשב ויוצר סרטים, בהם הוא בונה את הצורות ומניע אותן מכוח אותן הנחות שכבסיס כתב-התנועה אשכול-זכמן.

האריס פרסם את עבודתו בשלושה ספרים וכמאמרים הדנים בתיאוריה ובפרקטיקה של יישום הכתב באמנות הוויזואלית: Shapes of Movement (1969) Language as Shaper of Movement (1983) Symmetry and Notation (1985)

זואולוגיה

ד"ר אילן גולבי ואיתו חוקרים אחרים מתמחלקה לזואולוגיה באוניברסיטת תל-אביב עוסק במחקר התנהגות בעלי-חיים, ומשתמש בכתב על-מנת לגלות תבניות התנהגות של יונקים ובעלי-חיים אחרים. ספרו הראשון, "התן הזהוב", הינו מחקר תהליכי החיזור של זוג תנים (1969).

מאז ועד היום פרסם ד"ר גולבי מאמרים רבים הדנים בהתנהגות, התפתחות והחלמה של מנגנוני התנועה אצל בעלי-חיים.

פסיכולוגיה

עינייה כהן כתבה תיאור תנועתי של שפת-הידיים של החרשים בארץ, המכיל אספקטים שונים של השפה. המילון כולל תיאור תנועתי מדויק בכתב-התנועה של המלים כפי שהן "נאמרות" באמצעות תנועות-הידיים. המילון נכתב על-ידי ל. נמיר, ד"ר י. מ. שלזינגר וע. כהן.

הוראה

שדה הפעילות השני שאפרט הינו ההוראה. כתב-התנועה נלמד היום כחלק מתוכנית הלימודים בשלושה מוסדות

ערביים ועשרה ריקודיים ישראל- ליים המבוססים על הדבקה

בצעדי ההורה - נועה אשכול עם שמואל זיידל (1986); מקראה בריקודים אותנטיים מישראל

ריקודים אותנטיים וריאציות על שש - שמואל זיידל (1987); תבניות משר תפות בריקודיים תימניים, כור- דיים, ערביים ובהורה

מחקר B.C.L. - נועה אשכול (1970)

בתנועות סימולטניות - מחקר באקורדים מרחביים, שנערך באמצעות מחשב ע"י נועה אשכול באוניברסיטת אילינוי, ארה"ב; נעשה על-ידי נועה אשכול וג'ון האריס בפקולטה לאמנויות באוני- ברסיטת תל-אביב ועומד להתפרסם בקרוב

לנוע, לכתוב ולקרוא - נועה אשכול (1973); 35 תרגילי תנועה, אסופה של עבודות שנעשו ע"י תלמידי נועה אשכול, שנאספו ונערכו על-ידיה למקראה בכתב- תנועה

50 שיעורים של ד"ר - שיעוריו של פלדנקרייז, מ. פלדנקרייז שהועברו מסרט מגנטי, כפי שהוא עצמו לימדם ונרשמו בכתב-התנועה

ספר הידיים - נועה אשכול עם ג'. האריס, שמואל זיידל ומיכל שושני, (1971); תנועות ידיים ואצבעות עם דוגמות מן הריקוד ההודי ומשפת-הידיים של החרשים בישראל

כתבית-תנועה - נועה אשכול עם מוקי דגן ומיכל שושני (82-1979); מחקר השוואתי בין הכתב של רודולף פון לאבאן לאשכול-זכמן

הגבוט של טומלינסון - ריקוד מהמאה ה-18, כתוב בשלושת הכתבים: לאבאן, בנש, אשכול-זכמן; הוצא לכבוד הקונגרס הבינלאומי לכתבית-תנועה, שנערך באוניבר- סיטת תל-אביב (1984)

כתב-התנועה אשכול-זכמן - נערך ע"י אנליז ס. הוימן (1984); מילון הסימנים המופיעים בכתב- התנועה אשכול-זכמן

מחברות חנוכה - תרצה ספיר, בעריכת נועה אשכול (1987); מקראה לתלמידים ולמורים. ריקודים מחוברים לשירי חנוכה

בחיפוש אחרי - נועה אשכול (1988); מקראה ומחקר בשלוש צורות של הטאי-צ'י

עקומות ישרות זויות - נועה אשכול (1975); סויטה של ריקודים, חיבורה של נועה אשכול, בוצע ע"י להקת הריקוד הקאמרי

סדרה מתמעטת - נועה אשכול (1975); סויטה של ריקודים, חיבורה של נועה אשכול, בוצע ע"י להקת הריקוד הקאמרי

להשכלה גבוהה. במגמה לתנועה במחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול; במגמה למחול בסמינר הקיבוצים ובמחלקה לזואולוגיה באוניברסיטת תל-אביב.

עם היווסד המחלקה למחול באקדמיה בירושלים על-ידי חסיה לוי, הצטרפה נועה אשכול לסגל המורים והחלה ללמד כתב ותנועה ובכך עיצבה דפוסים להוראת התנועה והכתב כשני פנים של דיסציפלינה אחת, דבר שטבוע עמוק במחשבה של כל המלמדים היום את כתבי-התנועה. בכך משמש הכתב כלי לעצב את גופו ונפשו של הרקדן, בונה את כישוריו הגופניים, בשיתוף מלא עם המנגנון האנליטי שלו ועם כישוריו היצירתיים.

תוצר מעניין של התהליך הזה הוא הספר "להתנועה, לכתוב ולקרוא". זוהי מקראה של תרגילים שנכתבו על-ידי תלמידים של נועה אשכול. במסגרת שיעורי התנועה, נתבקשו התלמידים לחבר ריקודים סביב סוגיות תנועתיות שונות, בדומה לתלמידי לשון, המתבקשים לכתוב חיבורים ובכך מתרגלים את השימוש בשפה ובחוקיה. הספר משמש כיום את הלומדים כשלב חשוב בתהליך הלימוד, בצד הספרים האחרים.

כיום קיימת מגמה לתנועה בתוך המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, שבה מלמדים עמוס חץ, עינייה כהן וצינוה פלד (שתיהן בוגרות המחזורים הראשונים של המחלקה למחול) ואילת אלמגור.

בוגרי המחלקה פוזרים בארץ ומשמשים כמורים לאוכלוסייה מגוונת, החל בילדים קטנים וגמור בקשישים. חלקם פנה למחקר בכתב ולריפוי בתנועה וחלקם רקדנים המופיעים בלהקתה של נועה אשכול וב"תנועות" בהדרכת עמוס חץ.

בסמינר הקיבוצים, במגמת המחול, מלמדות כתב ותנועה תרצה ספיר, רחלי נול ומיכל שושני, שלושתן עובדות זה שנים עם נועה אשכול ושותפות לעבודות המחקר הנעשות באמצעות הכתב. רחלי נול ורקדת בלהקתה של נועה אשכול מאמצע שנות ה-60.

באוניברסיטת תל-אביב, במחלקה לזואולוגיה, מלמדים ד"ר אילן גולני ואחרים את כתבי-התנועה לתלמידי המחלקה.

בסדנה ובבית-הספר שליד הלהקה הבין-קיבוצית בגעתון מלמדת יעל כנעני.

כמריכנ נלמד הכתב בשני בתי-ספר תיכוניים: בתיכון שעל-יד האקדמיה למוסיקה בירושלים מלמדת איריס גורן, ובבית-הספר התיכון "אלון" ברמת-השרון - איריס לנה.

בבית-הספר לערכי תנועת העבודה בגונן ט' בירושלים נערך ניסוי ללמד ילדים בכיתות ז' כתב-תנועה על-ידי דפנה גונס.

במרוצת השנים התקיימו קורסים שונים לכתב-תנועה ותנועה

אף בחו"ל. באוניברסיטת אילינוי ר. N.Y.U בארה"ב, באוניברסיטת סיוט בהולנד ובבלגיה, בקורס להכשרת מורים בשיטתו של ד"ר פלדנקרייז בארה"ב ובבתי-ספר אחרים באירופה.

ריקוד

בריקוד, כמו ביישום הכתב במחקר ובהוראה, הביאה נועה אשכול, באמצעות חיבוריה, פתרונות חדשים, עיצבה דפוסים חדשים בקומפוזיציה והציגה אידיאל חדש של רקדן.

העיסוק בתנועות הגוף באמצעות הכתב נתן בידיה אפשרות לבדוק ולחבר ריקודים שעשויים מארגונים מגוונים מאוד לגוף הרוקד וליחסים מורכבים בין הרוקדים, מבלי להיזקק לאמצעים נוספים כמוסיקה, תפאורה או סיפור שמחבר את רצף התנועות.

כבר בראשית שנות ה-50 הוצגו חיבוריה של נועה אשכול באמצעות הקבוצה לריקוד קאמרי, שחבריה היו: נעמי פולני, מירלה שרון, ג'ון האריס ונועה אשכול. בסוף שנות ה-60, כאשר שהתה נועה אשכול בשנת-שבתון באוניברסיטת אילינוי לצורך מחקר, הצטרפו אליה חברי הקבוצה ג'ון האריס, רחלי נול, אילנה כנאי ושמואל זיידל, וערכו מסע הופעות ברחבי ארה"ב, שהסתיים באולם ה"פלייס" בלונדון.

בשנת 1972 הוזמנה הקבוצה להופיע ב"פסטיבל שני העולמות" בספולטו, באיטליה. רקדניה: רחלי נול, רותי סלע ושמואל זיידל הופיעו במשך כל השנים בארץ, באחרונה, בסתיו 1987. נערכו הופעות במשך שבוע ימים באוניברסיטת תל-אביב, כאשר בבקרים נערכות חזרות פתוחות לקהל ובערבים הופעות.

בראשית שנות ה-70 התחילה קבוצה נוספת לעבוד, כשאותה מחשבה מונחת ביסוד העבודה: כתב-התנועה משמש אף פה לגילוי עולם תנועתי חדש בריקוד. "תנועות" נוסדה ב-1971 על-ידי עמוס חץ, חבריה היום הינם בוגרים של המגמה לתנועה במחלקה לריקוד באקדמיה בירושלים.

במשך השנים הופיעה הלהקה במקומות שונים בארץ, בפסטיבל ישראל '84, בגרמניה, באנגליה ובארה"ב.

בשנים האחרונות עובדים רקדני "תנועות" בסטודיו בסדנת האמנים שבתלפיות (פרויקט של הקרן לירושלים). בסטודיו נערכות החזרות הקבועות וכמריכנ נערכות סדנות לכל מי שרוצה להתנסות בדרך העבודה של התנועות: משחקי תנועה, ריקודי מעגל, עבודה עם אביזרים ושיעורי תנועה.

יעל כנעני, המלמדת בסדנה ובבית-הספר שליד הלהקה הבין-קיבוצית בגעתון, הציגה את עבודותיה בשנה האחרונה במסגרת "גוונים במחול".

איל עפרון השתתף בתחרות ע"ש גרטרוד קראוס עם קבוצה

של רקדנים שעובדים איתו כשנתיים האחרונות.

ייעשו בעזרת מחשבים.

בתוכניות הלימוד יופיע הכתב כמרכיב חשוב, החל בכיתות היסוד וכלה בהוראת החינוך הגופני ובהכשרת רקדנים וכוריאוגרפים. הכתב יהיה נושא מחייב בכתיבות הבגרות של תלמידי המגמות לריקוד (שהולכות ומתרחבות בזמן האחרון), ייכתבו ספרים שמיועדים להוראת התנועה בגילים השונים, יופיעו חיבורים - ריקודים מתוך הרפרטואר של הריקוד הקיים. רקדנים יחברו ויפיעו בהופעות יחיד, זוגות וקבוצות.

חיבור ריקוד והופעה, הוראה ומחקר הם שלושה תחומים המופעלים מכוח כתב-התנועה אשכול-זכמן. מאז הומצא ועד היום גדל והולך מספר הרקדנים, החוקרים והמורים המאירים את הגוף באמצעותו ומשמרים בו מסורות ריקוד של עדות ישראל, מנתחים מסורות גופניות עתיקות וחדשות, מגלים דרכי הוראה חדשות ומחברים ריקודים ומעלים אידיאל של רקדן חדש, המאחד בתוכו כישורים גופניים ויכולת אנליטית, גוף, שכל, רגש ותבונה.

כך נהפוך את תרבות הגוף לכיטוי מלא יותר של הרוח האנושית.

לאור ההתפתחות הגדולה שנעשתה, יש להניח שהפעילות תתרחב בתחומים הקיימים ובתחומים נוספים, לא רק בזואולוגיה, אלא אף מחקר בתחומי התנהגותו של האדם ובהתפתחותו המוטורית. מחקרים להכנת המורכבות התנועתית

עמוס חץ הוא מורה באקדמיה ע"ש רובין בירושלים ועובד עם קבוצת "תנועות".

אולפן למחול מטה אשר

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

רכז חינוך איזורי: עמוס טל

קיבוץ געתון, ד"נ מעלה-הגליל 25130

טל' 04-923009



מורים אורחים

מאיר לוורן

אסתי קינן

אלכסנדר גאורגאקופולוס

צוות המורים

זהרה נחשול

חנקה פראן

רחמים רון

דבורה יעקובי

יעל זבולון

אורלי בן-בסט

מיכה ברעם

יהודית ארנון

שפרה ארצי

דורית גסנר

אילנה ליבן

יעל כנעני

ד"ר רונית לנד

יעקב חפץ

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: נורית לשד

אם-בית: דבורה אבשלום

"בת-שבע" – בת רוטשילד

מאת גיורא מנור

רות אשל, ברשימתה במקום אחר בשנתון זה).

בשנים 1962-1963, נהפך הרעיון להקים בארץ להקת מחול מודרני, מקצוענית, לממשות, ובת-שבע דה רוטשילד ביקשה וקיבלה את עצתה ועזרתה של ידידתה גראהם בהקמת המסגרת החדשה. בין הרקדנים שהופיעו למבחני הכניסה ללהקה, שעתידיה היתה לשאת את השם "בת-שבע", היו כמה מכוכביה הנודעים לעתיד. אחדים מאלה, בייחוד הגברים, לא היו בעלי ניסיון והשכלה אמנותית, כגון רחמים רוך, שהגיע ישר מקיבוץ, או אהוד בן-דוד, שהחל את דרכו בקורסים למדריכי ריקודים. אבל גם כאלה שלמדו ובאו מניו-יורק, כגון רינה גלוק, רינה שיינפלד ורינה שחם (שמעולם לא נתקבלה ללהקה, עובדה שקשה להסביר, בעצם).

רות האריס, רקדנית ממוצא וינאי, נתמנתה למנהלת-החזרות של הגוף החדש, ואנשי להקתה של גראהם. ביניהם לינדה הודס, רוברט כוהן, אתל וינטר והכוריאוגרף דונאלד מק'קילי הוזמנו לעבוד עם הרקדנים. בדצמבר שנת 1964 הופיעה הלהקה לראשונה לפני הקהל, בבכורה הגיגית, באולם תיאטרון "הכימה" בתל-אביב. בתוכנית כותבת בת-שבע, שהלהקה החדשה, הנושאת את שמה הפרטי, הוקמה "משום שהיה בה צורך, ואירע, שבמקרה נודמנו יחד הצורך וצירוף נסיבות, שאפשר להקים להקת רפרטואר מקצועית (...) היו בישראל כוריאוגרפים המחפשים אחר רקדנים; רקדנים המצפים לכוריאוגרפים, היתה דרישה גדלה והולכת (...) למקצוענות, והיתה היכרותי הממושכת עם מרתה גראהם..."

התוכניות הראשונות כללו יצירות מוכרות של גראהם, כגון "אל תוך המבוך", "הרודיאדה", "שעשועי מלאכים" ו"הגן אחוז המלחמה". למעשה, היתה להקת בת-שבע היחידה, מחוץ ללהקת-האם, שהורשתה להופיע ביצירות אלה. הרפרטואר כלל גם עבודות מאת רוברט כוהן, דונאלד מק'קילי וגלן טטלי, שיצר בשנת 1965, על רקדני בת-שבע, את אחת מיצירותיו המעולות ביותר, "הציידים האגדיים", למוסיקה מאת המלחין הישראלי עדן פרוש, ובכך החל תהליך של הפצת מוסיקה ישראלית חדישה בין להקות המחול המודרני בעולם, כשכוריאוגרפים שבאו לעבוד בארץ נטלו עימם יצירות מוסיקליות שהכירו בישראל ללהקות בארצות אחרות, עימן עבדו אחרי-כך.

רקדני הלהקה זכו בעידוד בתחום היצירה, ואושרה אלקיים

כמובן, הקשר בין בית-רוטשילד למפעל הציוני לא החל ברגע שהמטוס שהוביל את להקתה של מרתה גראהם, בסיוור העולמי הראשון שלה שנתמך עלידי ממשלת ארה"ב, נחת בנמל-התעופה לוד. בת-שבע דה רוטשילד, לשעבר תלמידה של גראהם ואחרי-כך מאלה שעזרו לה עזרה ממשית, כלכלית, לקיים את מופעייה השנתיים בניו-יורק, יכלה להצטרף למסע הרשמי רק בנשאה – על כל פנים, כך כתוב בתוכניתה – במשרת "האחראית למלתחה". היא ירדה מכבש המטוס ורגליה נצבו על אדמת ישראל. ככלות הכול, הרי היה זה הברון רוטשילד, מאבות משפחתה, שכונה "הנדיב הידוע", שתרגם את המשאבים להקמת המושבות היהודיות הראשונות בארץ, בימי הביל"ויים.

מספר רוברט כוהן, כיום היועץ האמנותי של להקת "בת-שבע" ואו מרקדניה של גראהם: "בכל אחת מתחנותינו במסע המופעים הארוך חיכו לנו הצלמים והעיתונאים ליד המטוס. הם עטו על מרתה, אבל זו נהגה תמיד להצביע תחילה על בת-שבע ולהציגה לפני הכתבים. הם היו מעיפים בה מבט ושבים ומתמקדים במרתה. רק בלוד, ברגע שנשמע השם 'רוטשילד', פנו מייד הכל לעבר בת-שבע והחלו לצלמה ולשאל שאלות..."

כי בארץ-ישראל, בשנים הראשונות של מדינת-ישראל, השם רוטשילד היה בעל משמעות, חדשותי לא פחות אם לא יותר מזה של גראהם, שלא היתה אז עדיין שם-דבר מחוץ לחוגי המחול. אין לדעת, אם בת-שבע, שהיתה עתידה להיות מין דיאגילב של המחול האמנותי בארץ, הבחינה ברגע זה במצב המיוחד. מכל מקום, יחסיה עם המדינה הצעירה החלו לקבל אופי שונה ואינטנסיבי. התוצאה היתה ייסוד קרן שתמכה באמנות ובמדע, שהתרכזה תחילה במתן מלגות לאמנים בראשית דרכם, ביניהם, למשל, רינה שיינפלד, כדי שאלה יוכלו לנסוע להשתלמות או ליצור עבודות כוריאוגרפיות בארץ.

רוב מקבלי המלגות יצאו לניו-יורק להשתלמות, בבית-הספר "ג'וליארד" ובסטודיו של גראהם.

שנות ה-60 היו תקופה של בין-המשמות במחול הישראלי, שעה שגרטרוד קראוס הפסיקה למעשה ליצור, אנה סוקולוב היתה מגיעה מידי שנה למספר שבועות למען "התיאטרון הלירי" שהקימה, ודור הרקדנים הצעירים גדל למעשה ללא דמות מרכזית של יוצר על רמה גבוהה (כפי שמתארת זאת

ורינה גלוק, רינה שיינפלד ומאוחר יותר משה אפרתי, החלו כולם ליצור עבודות משלהם.

הסגנון הגראמי, ששלט בכיפה, לא היה למעשה בגדר מהפכה לציבור אוהבי המחול בארץ, כי למן שנות ה-30 הורגלו הכל לסגנון האקספרסיוניסטי, "הגרמני", של גרטרוד קראוס ובני דורה, שצמח למעשה על בסיס זהה לזה המודרני האמריקני.

מה שבאמת היה בגדר מהפכה הוא תפקידם הכולל של הגברים בלהקה הצעירה, כי עד אז היה המחול בארץ בגדר עזרת נשים אקסקלוסיבית כמעט. בלהקה של קראוס לא היו רקדנים-גברים כלל, והרקדניות רקדו גם תפקידים גבריים, כשזה נדרש, ואפילו ב"ענבל", שעה שהמחול התימני הוא בראש ובראשונה של הגברים, תפשו הנשים את המקום המרכזי.

הרוח הסוערת, הכוח הפיסי והיעדר הריסון המציינים את הישראלי המצוי, בלטו בעבודתם של אהוד בן-דוד, רחמים רון ומשה אפרתי, והנטייה הישראלית לאלתור על חשבון המשמעת העניקו ללהקה ברק על הכמה – ובעיות חמורות בינאישיות מאחורי הקלעים.

גם בחלק הנשי של הלהקה נמצאו כמה אמנים בולטים ביותר, ביניהם רינה שיינפלד, גליה גת ומאוחר יותר נורית שטרן, אסתר נדלר ולאה אברהם, ורקדניות מצוינות אחרות.

עד מהרה רכשה לעצמה הלהקה קהל נלהב של אוהדים. הקשרים ההדוקים עם גראהם נמשכו, היא ביקרה לעיתים קרובות בארץ והמנהלת האמנותית הראשונה, ג'יין דאדלי, היתה למעשה מעין נציג שלה בישראל.

המשבר הרציני הראשון אירע בשנת 1967, כשבת-שבע דה רוטשילד החליטה למנות את הרקדנית העולה החדשה מדרום-אפריקה, ז'נט אורדמן, למנהלת אמנותית וסולנית בלהקה. כוונה זו גרמה ל"מרד" הרקדנים, שאיימו להתפטר כולם מחברותם בלהקה, כי לא היו מוכנים לקבל את אורדמן כסמכות עליונה.

בתגובה החליטה בת-שבע לייסד להקה שנייה עבור אורדמן, הלא היא "בת-דור", ובכך החל למעשה תהליך ממושך של ניתוק הדרגתי של המייסדת מלהקתה.

בין הכוריאוגרפים האורחים שבאו לעבוד עם "בת-שבע" היו גדולי היוצרים בעולם: חוסה לימון, ג'רום רובינס, נורמאן מוריס, ג'ון באטלר וג'ון קרנקו. הכוריאוגראף הקנדי בריאן מק'דונאלד נתמנה למנהל אמנותי.

בשנת 1968 יצאה הלהקה לסיור ראשון בחו"ל וב-1970 רקדה בניו-יורק. היה זה מעשה נועז, לבצע את יצירותיה של גראהם ב"מגרש הביתני", אבל הביקורת והקהל גמרו את ההלל על הקבוצה הישראלית, שהפגינה רעננות וחיוניות

שגברו על החסרונות הטכניים שלהם. בפאריס, בשנת 1971, זכו רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד במקום הראשון בפסטיבל המחול הבינלאומי שם.

בינתיים עזבו אחדים מהמייסדים, כגון משה אפרתי, את הלהקה, אבל במקומם באו רקדנים צעירים מעולים, כגון יאיר ורדי, אסתר נדלר ואחרים.

היחסים בין הלהקה לבת-שבע דה רוטשילד הלכו ונעשו קשים יותר ויותר, ובשנת 1974 הוחלט "לאחד" את שתי הלהקותיה, צעד שפירושו המעשי היה ביטול להקת "בת-שבע".

כוונה זו עוררה תגובות חריפות בחוגי האמנות בארץ וגם מכל קצות העולם הגיעו מברקי מחאה. בהשפעתה של לאה פורת, אז יו"ר המועצה הציבורית לתרבות ואמנות, קיבלה "בת-שבע" חסות ממשלתית ותקציב, צנוע אומנם, אבל כזה שאפשר לה להמשיך בפעולתה.

למרות זאת, היה המשבר חמור. פנחס פוסטל, המנכ"ל, הסכים להישאר לשנה נוספת, וכשלב-ביניים מונו במשותף ליגדה הודס וקיי לוטמן להיות מנהלים אמנותיים.

בתקופה שאחרי הפירוד והפיכתה של "בת-שבע" ללהקה בעלת תמיכה ציבורית, הגיעו יוצרים חשובים רבים לעבוד עימה. בשנת 1974 באה מרתה גראהם ויצרה עבור "בת-שבע" את יצירתה היחידה שלא עבור להקתה שלה, את "חלום", למוסיקה מאת מרדכי סתר, שנושאה יעקב אבינו.

ג'ין היליס-אגאן, אנה סוקולוב, כריסטופר ברוס ויוצרים ישראלים כמירלה שרון ויעקב שריר ומשה אפרתי, עבדו עם הלהקה.

ב-1978 נתמנה פול סאנסרדו למנהל אמנותי, וכמשך שתי שנות כהונתו נתמלא רפרטואר הלהקה בעבודותיו שלו, ונראה היה ש"בת-שבע" איבדה את אופיה הייחודי ואת חיוניותה.

כחיפושים אחר מנהל מתאים נבחר נורמאן מוריס הבריטי, האיש שהעביר בשעתו את להקת "באלט ראמבר" מתחום הבאלט למחול המודרני. החוזה עימו נחתם, ואז הוצעה לו "הצעה שאי-אפשר לסרב לה", להיות המנהל האמנותי של הבאלט המלכותי הבריטי...

"בת-שבע" נותרה במצב מביך. כצעד-ביניים נתמנה רוברט כוהן ליועץ אמנותי, ומשה רומנו, שהיה ממייסדי הלהקה ועבד בלונדון במחיצתו של כוהן, למנהל אמנותי. למרבה הפליאה, היתה זו הפעם הראשונה שבראש הלהקה עמד אמן ישראלי... אבל בחירה זו לא היתה פתרון הולם ורומנו התפטר מתפקידו כעבור שנה.

בעונה של 1978/9 קיבל על עצמו ביל סטרום, אז עולה חדש מארה"ב, את תפקיד המנכ"ל, בתקופה הקשה ביותר שידעה

כוריאוגרפיקה

להרקיד את המוצרים על המדף



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

הלהקה, עם שובה מסיור בלונדון, מקום שם נשאר חשבונות המלון בלתי-משולמים והמנכ"ל הקודם פשוט הסתלק לו למקום בלתי-ידוע.

מקץ שנים של הצלחות, כשהיא ללא-עוררין ספינת-הדגל של המחול בישראל ורקדניה זוכים בביקורות נלהבות בארץ ובחו"ל, כשסגנונה קשור קשר הדוק למרתה גראהם, היא מצאה עצמה במשבר-זהות חמור.

מפתיע, אבל גם באותם ימים קשים לא הועם המרץ הזוהר של רקדניה, שציין אותם בשנותיה הראשונות, על-אף שבני הדורות הראשון והשני של הרקדנים כבר לא רקדו בשורותיה. בינתיים הצטרפו לצוות כמה רקדנים מצטיינים, בוגרי בית-הספר של "בת-דור", כגון נירה טריפון, שלי שיר ודוד דביר, המשמש כיום מנהל אמנותי.

מה שהפיח רוח רעננה חדשה בלהקה היתה הזמנתם של יוצרים צעירים, כגון מרק מוריס, אוהד נהרין ודניאל עזרלר, לבוא לעבוד בארץ. מדיניות זו של הזמנת יוצרים צעירים הצליחה, ולקראת יום-הולדתה ה-25, ברשות הלהקה פרטואר מצוין. באחרונה החלו גם כוריאוגראפים ישראלים צעירים ליצור עבורה, ביניהם ניר בן-גל ורמי באר.

אחרי שבת-שבע דה רוטשילד ניתקה את קשריה עם הלהקה, שגם היום נושאת את שמה, נותרה זו ללא סטרדיו ואולפן ונאלצה לעזוב את מקומה בשדרות ההשכלה שביד-אליהו, אף ללא משרדים, בתי-מלאכה ומחסן. בשנים האחרונות היא פועלת באולם "אהל שם", ורק עתה הולך ונבנה ביתה החדש בננוה-צדק, בית שיכלול גם אולם לא-גדול למופעים.

כמשך רבע מאה שנים נוצרו עבורה יצירות מצוינות, אבל כמעט אף אחת אינה מצויה ברפרטואר הפעיל שלה כיום. מכלול מחולותיה של גראהם נשלל ממנה שעה שלינדה הודס שבה לאמריקה ומנהלת שם את להקתה של גראהם. גם "עמייים - עמייער" מאת קרנקה, "השולחן הירוק" של קורט יוס, "תנועות" של רובינס ויצירות מעולות אחרות אינן מבוצעות עוד על-ידי רקדניה, וזה חבל מאוד.

זה כעשר שנים מקיימת הלהקה קבוצת מילואים צעירה, "בת-שבע 2", כי אין ברשות הלהקה בית-ספר משלה. שיספק לה רקדנים צעירים. ביוזמתו של רוברט כוהן, מתקיימת מדי פעם סדנה ליוצרים צעירים, למען כשרונות כוריאוגראפיים חדשים, משררות הלהקה ומחוצה לה.

ירושלמי מעורב – להקות בירושלים

מאת פאמלה קידרון

הדקים מתבהרים. "קריאה פשוטה של כתב-התנועה בצורה מכאנית אינה מציבה אתגרים מספיקים לרקדן," אומר חץ, "ובזה כוונתי לאתגרים לגופו ולמוחו כאחד."

"בכל יצירה חדשה, אני מנסה להתמודד עם בעיה אחרת, גופנית או של קומפוזיציה, ובודק את היכולת הטכנית והמחשבתית. האתגר שלי ומה שמעניין אותי הוא הרחבת היכולת הגופנית שלי. לעולם איני עובד על-פי עקרונות אסתטיים בלבד."

עמוס הדגים את גישתו באמצעות מחול חדש שלו, הבנוי על סיבובים. הלהקה עובדת על יצירה זו כבר ארבע שנים. לדבריו, המחול נובע מתנאים ומגבלות שהוא מציב לעצמו.

"ניסיתי לבדוק כמה סיבובים אפשר לבצע, כלומר, כמה פעמים אוכל להסתובב על רגל אחת. ניסיתי לסובב את עצמי תוך שימוש בירך כבמנוף. זו היתה בחירה טכנית, לא אסתטית, כי הירך הוא האבר הקרוב ביותר לאגן-הירכיים."

"התחלתי בסיבוב אחד בשלושה צעדים; שני צעדים וסיבוב אחד, וכו'. הגענו עד שנים-עשר סיבובים, שלכל אחד מהם קדמו שלושה צעדים."

"מחול זה גם בודק את מצב הגו בשעת הסיבוב. יש שינויים זעירים, עדינים – לפעמים כה עדינים, שכמעט לא ניתן להבחין בהם. קבעתי מגבלות מסוימות על תנועת הגו, כדי להיווכח אילו שינויים הם יגרמו לסיבובים. כוונתי לעיקום קל של עמוד-השדרה, שינוי במצב החזקת הראש או בקרה של הנשימה."

"אני משתדל לבדוק עד היכן אוכל להגיע בחיבורים אלה, המהווים בסיס לחקר כל התופעות התנועתיות, כי אין לי עניין בביטוי עצמי שלי."

"במובן מסוים אנחנו מין 'ישיבה', אומר חץ, "כי אנחנו כל העת לומדים. הקבוצה הקדישה עצמה לחקר האפשרויות האינסופיות של התנועה ולמציאת העקרונות המשותפים לכל התופעות הקינאסטטיות, ובדרך זו לגילוי הבסיס העקרוני של התנועה. אנחנו סבורים, שכתב-התנועה פותח אפשרויות בלתי-מוגבלות לתנועה."

כפי ששמה של הקבוצה מעיד, "תנועות" עוסקת בחקר התנועה

מאז ומעולם היתה ירושלים עיר מיוחדת במינה, וגם להקות המחול הפועלות בתחומה אינן יוצאות מכלל זה. ממש כמו האוכלוסייה הנחלקת לדתות, כיתות ועמים, כך גם להקותיה של העיר משתייכות כל אחת לעולמה המיוחד.

זוה תואם את האופי כשל פסיפס, שמנו אתרופולוגים במזרח התיכון. קבוצות אתניות חיות להן בצותא, מבלי שיתערבו זו בזו, כל אחת את חייה בנפרד, אך סמוכה לחברתה, השונה ממנה.

ירושלים היא בת 3,000 שנה ומדינת-ישראל בת 40, אבל להקות המחול בעיר הבירה הן תופעה חדשה למדי, בת השנים האחרונות. עד שנת 1967 היתה ירושלים עיר-שדה אמנותית, על-אף מעמדה הרשמי הרם. האמנות התרכזה בתל-אביב. אחרי איחוד חלקי העיר, החליטה העירייה לפעול גם בתחום עידוד האמנות ונוסדה "הקרן לירושלים", שדרכה זורמים מרבית הכספים המופנים לתרבות. כיום קרן זו היא הבסיס הכלכלי של כל חמש הלהקות הפועלות בירושלים.

הכיוון האמנותי של הלהקות שונה מאוד זה מזה, אבל במישור המעשי, הבעיות המציקות להן דומות. בסיומה של רשימה זו נעסוק גם בכך, אך תחילה ננסה לתאר את תפישותיהן האמנותיות הנבדלות, וזאת מנקודת-הראות של כל אחד מהאנשים הניצבים בראשן.

קבוצת "תנועות"

"כל משתתפי הקבוצה מכירים היטב את כתב-התנועה של נועה אשכול," אומר עמוס חץ, מייסדה ומנהלה. בעצם, קבוצה זו, ובה שבעה משתתפים, ותיקה מיתר חברותיה הירושלמיות. חץ החל לעבוד עם הקבוצה במסגרת עבודתו כמורה באקדמיה ע"ש רובין. חזרותיהם נערכות ארבע פעמים בשבוע, בשעות הבוקר.

"אני מכין כל עבודה חדשה מראשיתה ועד סופה בבית, וכותב את התפקידים על גבי הנייר. הרקדנים מקבלים את 'התווים' כמו נגני תזמורת, המסוגלים ללמוד את המוסיקה מהדף."

"אבל העבודה כמובן אינה מסתיימת עם לימוד התנועות." אחרי הלימוד הבסיסי של התנועות, עובדת הקבוצה על המחול החדש לפעמים אפילו שנים אחדות, עד שכל הגוונים

את כל הצדדים הטכניים, התאורה, יחסי הציבור והכנת הבמה. הרקדניות מתחלפות במתן שיעורים ללהקה וכולן גם מלמדות בבית הספר.

"למשל, בעבודתי 'להלהלה', מסבירה איה, "התרחקתי במתכוון מן המראה הבאלטי עליידי השימוש בנעליספורט ותלבושות צבעוניות יומיומיות. במשך המופע אנחנו שופכות על עצמנו מים. כי זו תפישת החיים שלי, ואני מאמינה, שבדרך זו אנחנו יוצרות קשר עם הצופים."

"בעיני אנשים רבים, מחול הוא מה שנראה על הבמה דרך הפרוסצניום. הרקדנים אוהבים את זה. הכוריאוגרפים אוהבים את זה. אבל זה לא טוב לשכנים שלך... בריקוד שלי יש הרבה מחוות כגון צחוק, הליכות, שיעול. במופעים אנחנו אוהבות לחוש קרבה אל הצופים."

איה מודה, שלמופעי הקבוצה מתלווה טעם של "חוי'מסדיות", והיא מרגישה שזה אופייני לרוב להקות המחול הירושלמיות.

"היינו אחת הלהקות הראשונות בירושלים. רבים מאלה המהווים כיום את יתר הלהקות התחילו את דרכם איתנו. אנחנו שימשנו להם קרשקפיצה. הם רקדו איתנו והלכו אחר כך בדרכם למסגרות אחרות או יסדו להקות משלהם."

אם כי אחדות מהרקדניות של ה"אנסמבל" רקדו בלהקות אחרות, כגון "בת-שבע" ו"בחו"ל, הן נחושות כדעתן לחיות בירושלים. "עלינו גם להביא בחשבון את הבעלים והילדים שלנו. כולנו נשים החיות חיים מלאים כאנשים. כולן יוצרות ומלמדות ודואגות למשפחותיהן."

תיאטרון המחול הירושלמי

"חשתי, שאין אני מבטאה את עצמי במידה מספקת," אומרת תמרה מיאלניק, המייסדת והמנהלת האמנותית של "תיאטרון המחול הירושלמי". תמרה, בתם של ניצולי-שואה, עלתה ארצה מבלגיה בשנת 1971 וסיימה את האקדמיה ע"ש רובין. במשך כשלוש שנים רקדה עם "סדנת המחול", עד שהחליטה לייסד להקה משלה. "הרגשתי צורך ליצור, על נושאים יהודיים ועל שובי למולדת, לישראל."

תחילה יצרה שני מחולות סולו על נושאים מהיידיש, עוד בטרם החלה לעבוד עם תלמידיה, בשנת 1984.

היא מנסחת את דרכה של הלהקה בבהירות. "תפקידה של הלהקה לתאר דרך המחול המודרני את החיים והרוח הישראליים. מטרתנו ליצור רפרטואר המבוסס על מוסיקה ישראלית, כזה הרלוונטי לישראל בימינו ולמקורות היהודיים, לאו דווקא במובן האתני."

כוונות אלה ניכרות במבחר העבודות של הלהקה. בשנת 1984 רקדה הלהקה את "שלוש מחשבות של רבי נחמן מברסלב"

ולא במחול בימתי, אם כי היא מופיעה מספר פעמים בשנה ומשתתפת בהרצאות מודגמות. היא פועלת ללא תפאורה וליווי מוסיקלי, על-מנת לא להסיח את תשומת-הלב מן התנועה עצמה.

"אנשים רבים טוענים שלתנועה שלנו אופי חד-גוני, איטי. אחדים רואים בה קרבה לטאי-צ'י או משווים זאת למיני אמצעים טכניים מזוהים. ברור, שבכל העבודות שלי אנחנו מודעים לתנועה ולא למצבים ולפוזיציות שיש להגיע אליהן. אבל אני משוכנע, שבריקודים שלי יש איכויות שונות כשהגוף יותר גמיש, יותר בזרימה."

האם על הצופה להיות מודע לקונספציה הבסיסית המונחת מתחת לתנועה?

"אם אתה מתבונן במחול לא רק כבתופעה חזותית, אלא כמשהו המגיע דרך העין ישר למוח העצמות, אז אתה עשוי לחוש בהיכטים אלה, מבלי שתצטרך בעצמך לעבור את הניתוח היסודי של מה שמתרחש לעיניך."

"כל מי שרואה אותנו מודע לכך, שאין כאן דראמה, אין עלילה. עליו לחפש משהו אחר ולחוש אינסטינקטיבית את ההתנסות הקינטית. ככלות הכול, מטרתני נשאתר ללמוד בעצמי ולעזור לרקדנים שלי ללמוד. אני מעוניין לחקור ולהתנסות. המופע הוא התוצאה, פרי העבודה. אנחנו מופיעים רק כשאנחנו מוכנים."

האנסמבל, ירושלים

ה"אנסמבל, ירושלים" מטרתו הראשית היא להופיע, אבל בכל זאת רקדניו מתרחקים מהדרך הסלולה, בשאיפתם לא "להיראות כרקדנים".

"קשה לי כיום לצפות במופע, בו הרקדניות לבושות בגדי-גוף מסורתיים, עם פנים חסרות הבעה, כשהן מהוות חלק מקווים בחלל," אומרת איה רימון, אחת מוותיקות הקבוצה.

"העבודות שלנו מאוד אישיות, הרבה יותר מסתם פוזיציות של באלט. זה יכול להיות משהו אישי, הנובע מהלב, הלקוח מהייה היומיומיים של עקרת-בית. כולנו נשים, לכן הכוריי אוגרפיה שלנו נושאת סימני-היכר נשיים. אנחנו מספרות באמצעות המחול שלנו סיפורים על נשים."

הקבוצה, בת חמש חברות, בסיסה במרכז הקהילתי בתלפיות-מזרח, מקום שם מנהלת הקבוצה בית-ספר למחול, המשמש את הנוער של השכונה. הקבוצה נוסדה בשנת 1977 ונקראה "סדנת המחול הירושלמית", ועברו עליה מספר שינויים בהרכבה ובכיוון עבודתה. בשנים הראשונות היתה זו פלורה קושמאן שהיתה הנותנת את הטון. כיום מתנהלת הקבוצה כקולקטיב ואין מנהל אמנותי. לכל אחת זכות דעה שווה וכל אחת היא גם כוריאוגרפית. "אנחנו גם מבצעות בעצמנו

(כוריאוגרפיה של תמרה מיאלניק); ב-1986 יצר עבורם ריצ'ארד אורבך מחול על ההווי על שפת-הים של תל-אביב; דינה ביטון יצרה ריקוד המתבסס על תפילתה של אשה מזרחית; טארין צ'אפלין יצר מחול בנושא הטבילה במקווה של הנשים.

הרפרטואר של עונת 1987/88 כולל סולו של תמרה על שרה אמנו; דינה ביטון יצרה מחול העוסק בשלום ועבודה, והדה אורן על ילדים ישראלים אגוצנטריים.

בניגוד לקבוצת "תנועות" ו"האנסמבל", להקתה של מיאלניק מזמינה על-פי רוב כוריאוגרפים אורחים לעבוד עימה.

כרגע מונה הלהקה עשרה רקדנים. לדבריה של תמרה, יותר ויותר רקדנים שאינם בוגרי בית-הספר שלה מבקשים להצטרף ללהקה.

להקת מחול ירון מרגולין

"זה לא מועיל להיות אקלקטי", אומר ירון מרגולין על להקתו, "נחוץ כיוון אמנותי ברור". קבוצתו הקאמרית (3-4 רקדנים) מבוססת על תלמידי בית-הספר שהוא מנהל במקלט משופץ בשכונת מלחמה.

הלהקה החלה את דרכה בשנת 1980, שעה שמרגולין ניהל את האולפנה שלו, תחילה במתנ"ס גוננים ואחר-כך ב"בית הנוער העברי". הוא עצמו רקד עם "סדנת המחול הירושלמית", אבל גיבוש גישתו האישית לתנועה ולכוריאוגרפיה הוליך אותו בצורה טבעית להקמת מסגרת עצמאית.

"לא על עלילה או סיפור לדחוף את המחול. גם רעיונות ואסוציאציות לא. למחול מבנה עצמאי משלו. התנועה נבנית ממרכיבים בסיסיים ייחודיים ומגרעין התנועה והתנועות הנלוות צומח מחול. מכל המרכיבים הללו נוצר מעין פסיפס של תנועה, תנועה צומחת מתוך רעותה. הריקודים הראשונים שלי התאפיינו בגישה 'מזרחית', עם תחושת זמן חופשית מאוד, לכאורה כאילו חסרי כיוון מודע."

שיטתו של מרגולין מתבססת על מספר הנחות יסוד: השקעת אנרגיה רק במידה הדרושה לתנועה, ללא אימוץ עודף; הקשר בין תנועה לנשימה נכונה ("יש תנועות של נשיפה ויש של נשימה"); על כך שיש להתרכז במوسיקה ועל אופי התפקיד יותר מאשר על "מחשבות פרטיות", ויש צורך לחוש בנקודות המוקד של החלל בו אתה רוקד, על מנת להישאר בחלל הממשי; ועל הזרימה הקצבית לשאת את הרקדן קדימה.

"אינך צריך לעצור את התנועה, כך שאין אצלי פוזיציות שצריך 'להחזיק'. התנועה שלי שוטפת, בשל השימוש באימפולסים ובנשימה, והתנועות הזעירות בכוריאוגרפיה שלי הן תוצאה מגישתי והטכניקה שפיתחתי. מכל הסיבות הללו היצירה שלי אינה יכולה להיות בנויה בכל דרך אחרת."

בשל גישתו הקונספטואלית המורכבת, על רקדניו לעבור תחילה לימוד אינטנסיבי של גישתו, לפני שהם מסוגלים להופיע.

ולהקתו היא קבוצה של אנשים המאמינים בשיטתו וברעיונות האסתטיים שלו. הוא הכוריאוגרף היחיד של להקתו והוא מרוצה מכך שרבים רואים בעבודתו משהו חדשני וייחודי. "מהפכנות היא דבר חיובי באמנות המחול", הוא אומר.

תמ"ר ירושלים – קבוצת מחול

"אינני מבקש להיות מנהל אמנותי ואיני רוצה לעבוד תחת פיקודו של מנהל כזה", אומר צבי גוטהיינר, בדברו על קבוצת מחול תמ"ר ירושלים, שנוסדה בצורתה החדשה לא מכבר. גישה זו אופיינית גם ליתר חברי הקבוצה.

הם מגדירים את עצמם כקבוצה של יוצרים. כל עבודותיהם הן פרי יצירה עצמית. החלטות אמנותיות מתקבלו בצוותא, על-ידי הסכמה או בהצבעה. "הלהקה היא סכום חבריה", אומרת מאירה אליאש-צ'יין, מנכ"ל הלהקה.

מה שמבדיל בין קבוצת תמ"ר ליתר הלהקות הירושלמיות הוא התקציב העומד לרשותה, המגיע לכדי 300,000 דולר בשנה (פי 30 מהעומד לרשות הלהקות האחרות בעיר), והעובדה שחברי הקבוצה מקבלים משכורת חודשית קבועה. איש מרקדני הלהקות האחרות אינו משתכר שכר חודשי. ותקציב זה – וזו נקודה חשובה ביותר – הוכטח לשש השנים הקרובות.

עיקר התקציב בא – ממש כמו אצל יתר הלהקות – ממקורות "הקרן לירושלים". בהתאם למדיניות העירונית הכללית של חינוך קהל לאמנויות, פועל ליד להקת תמ"ר בית-ספר משלה. האולפנים הנאים ורחבי-הידיים שלה נמצאים במרכז הקהילתי ע"ש גרוס בשכונת רוממה.

לדברי צבי, שהוא אישיות חזקה בלהקה, רקדנים בכל הזמנים היו מתוסכלים, כי נהגו בהם כאילו היו ילדים, בחינת "תעשה את הצעדים ותשתוק!"

"עבורנו זה עיקרון, שלא לראות ברקדנים כלים או בובות, שהכוריאוגרף בא ומלביש עליהם את יצירתו. אנחנו לא עובדים בצורה זו. לכל רקדן בלהקה ניתנת הזדמנות ליצור. אנו מגסים לראות את ההבדלים בין האנשים מתוך עבודותיהם. זה, אנו מקווים, מקנה ללהקה חזות אנושית."

מאירה אליאש-צ'יין נהנית, לדבריה, בדיוק מכך, שכל עבודה ברפרטואר שייכת לעולם אישי אחר. צבי הוא המורה בשיעורי הלהקה וסגנון ההוראה שלו מבוסס על לימודיו עם מגי בלאק בניו-יורק. אם כי הוא אינו רואה את הקשר הישיר בין עבודתו למה שמתרחש על הבמה בשעת מופע, "בכל זאת השפעת גישתו בולטת. הוא מסביר זאת כביטחון במיכונן

מהיר (Centering), ופחות העמדת פנים של אצילות.

"אני משתדל לפתח את הרקדן כולו, כשכל כובד משקלו נשען על שתי רגליו. אני מלמד את תלמידי לחוש קשר זה לכובד, בדיוק ההיפך ממה שאומר להם הבאלט, המנסה להתרומם מעל לכובד.

"קו המותנית ישר, הכתפיים מעל למותנית, אבל יש קימור זעיר בגב התחתון שאיננו מנסים לבטל.

"עלי להדריך מדי יום רקדנים רבים כדי שיגיעו למרכז הישר הזה, וזאת משום שהגוף נענה למצבירוח, למתח המשתנה, כגון מיני עיוותים הנובעים מרגשי כעס. העבודה היא החזרה היומיומית אל המרכז הגופני.

"אחד העקרונות שלנו בטכניקה הוא לא להכריח את הגוף לעשות דברים, לא ליצור תנועות בלתינעימות לביצוע. הטכניקה שלנו תפקידה לעזור לרקדן לרקוד עם גופו שלו, בניגוד לזו הדורשת ממנו לשנות את עצמו כדי להגיע למצב אידיאלי כלשהו."

הרקדנים נדרשים לסובב את רגלם כלפי חוץ לפי המידה האישית הנוחה להם ולהרים את הרגל לפי יכולתם. "אפילו הזווית בה אתה מניף רגל יכולה להיות עניין אישי לגמרי," אומר צבי.

"אנשים טוענים שאנחנו רוקדים בהרפיה. אבל זה לא נכון, כי יש קו דק אבל ברור המבדיל בין מתח לפעולה. אם אתה מתנגד לפעולה של עצמך, כל מה שנוצר הוא מתח. אנו מנסים לגלות את הצורה הפשוטה ביותר לבצע בה תנועה. במסגרת הכוריאוגרפיה, לעומת זאת, אתה רשאי להשתמש בכל אמצעי - במתח, בתוקפנות, בסיפור. אם הטכניקה שלנו ממלאת את תפקידה, הרי זה בכך, שהיא מרחיבה את אפשרויותיו של הרקדן, את מגוון הסגנונות שלו, וכל דרך אפשרית של תנועה פתוחה לפניו."

אם כי הלהקה זכתה לביקורות מעורבות בשעת הפרמיירה הראשונה שלה בירושלים, נראה שחבריה לא התרשמו מכך יתר על המידה והם ממשיכים לדגול בעקרונותיהם.

"אי אפשר ליצור יצירת מופת בבת אחת," אומר צבי. "אנחנו עובדים רק ארבעה חודשים ואנו עדיין בתקופה של התגבשות. אנחנו רק בהתחלה."

להקות המחול הירושלמיות מייצגות קשת רחבה של גוונים, אם כי ניכרים מרכיבים דומים בהרכבן ופעילותן. מקור דמיון זה הוא בכך, שכולן מתבססות על תמיכה עירונית.

לעירייה ולמנהל התרבות שלה שתי גישות בסיסיות לגבי

להקות המחול בבירה. האחת קשורה לאופיה המיוחד של ירושלים. לדברי דובר העירייה לשעבר, רפי דברה, ירושלים הן ידועה כעיר קדושה, עיר התורה, ובה תושבים דתיים רבים.

ומכאן, שאמניה אינם חופשיים כמו בתל-אביב, למשל, לפתח את אמנותם ללא הפרעה.

שנית, הוא טוען, מתוך 300,000 אזרחיה היהודיים, כ-200,000 אין להם מושג אמנות מהי. אותם 30% מתושביה הדתיים אינם באים למופעים כלל; 69% מהתושבים החילוניים אינם מבקרים במופעי מחול מסיבות של טעם וצריכה תרבותית; כ-60,000 הם ילדים מתחת לגיל חמש ואינם נמנים עם הקהל הפוטנציאלי.

"המטרה העיקרית ב-12 השנים שחלפו - וכך יהיה גם ב-15 הבאות - היא לחנך קהל, קהל פעיל לאמנויות, וזו הסיבה שרוב התקציב מיועד לתוכניות חינוכיות ולא בראש ובראשונה לתמיכה בהפקות גדולות."

ומסיבה זו כמעט כל הלהקות מתבססות על מתנ"סים ויש לכל אחת מהן בית-ספר משלה, וכך הן משרתות את הסביבה בה הן פועלות.

מצד שני, בתי-הספר הללו מספקים ללהקות מקום לעבודה, לחזרות, ובמקרים רבים גם את משכורת הרקדנים המשמשים מורים, ופעילות זו גם מכסה את ההוצאות האדמיניסטרטיביות.

כדי למצוא מקור למימון ההפקות, על הלהקות לפנות למוסדות וקרנות אחרים, מחוץ למסגרת העירייה, במישור הממשלתי או הציבורי. וזה גורם לכך שכולן פונות למעשה לאותם מוסדות.

תקציב התפעול השנתי של כל אחת מהן (מלבד "תמ"ר") הוא כ-10,000 שקל בשנה, וזה מצמצם מאוד את חופש הפעולה שלהן. טענה הנשמעת מכל צד היא, שלו יכלו לשלם לרקדנים משכורות, הן היו יכולות למשוך אליהן מבצעים ברמה גבוהה, מקצוענית. הסיבה לכך שהעירייה מחזיקה את הלהקות "על אש קטנה" היא תשומת-הלב המירבית הניתנת להינוך לעומת המופעים והמשאבים הרבים שהופנו בזמן האחרון לבניית מבנים מתאימים לפעילותן של הלהקות.

את הלהקות מציינת אהידות בפרופיל התפעולי שלהן לעומת רב-גונית בסגנון. "אם תביא בחשבון שלפני עשרים שנה לא היתה בעיר ולו להקה אחת, וכעת פועלות בה חמש, תגיע למסקנה שחלה בירושלים מהפכת מחול של ממש." ■

פאמלה קידרון היא מוסיקולוגית ואתנולוגית. העוסקת בעיתונאות.

הבנאדם הרי צריך גירויים

להקת "קול דממה" של משה אפרתי

מאת אריה יאס

לא מעט מהדברים הטובים והמקוריים ביותר בעולם נולדו במקרה. לפני כעשרים ושתיים שנה הוצע למשה אפרתי, אז רקדן צעיר בלהקת "בת-שבע", לעבוד עם קבוצה של חרשים בבית "הלן קלר" בתל-אביב. המציעים חשבו על משהו כמו פעילות חברתית, שיש בה גם מידה מסוימת של תיראפיה וקורטוב של עבודה סוציאלית. משה אפרתי, שעבד באותם ימים עם נורמן מוריס על התפקיד הראשי ב"הציידים האגדיים" של גלן טטלי, לא חשב על כלום.

כעבור שלושה חודשים התייצב אצל מנהל הבית, מר רייך, וביקש לשחררו מן "העבודה". עולמם של החרשים נראה לו כמבצר בלתי-חדיר. אי אפשר להגיע אליהם, לדבר איתם, אמר. רייך ביקש ארכת זמן. תנסה עוד שלושה חודשים נוספים בלבד, אמר לאפרתי. קבוצה זו כבר עברה מדריכים רבים, ואם אני לא טועה, אני רואה שמהו שלא היה אצל האחרים מתחיל להתרקם בינך לבינם. נסה עוד שלושה חודשים, ואם לא ילך... תן להם עוד הזדמנות. הישאר עוד תקופת ניסיון...

משה אפרתי, שאחת מתכונותיו היפות ביותר היא הנדיבות, שכל חייו נותן ונותן, נשאר, ועד היום הוא נמצא שם: על הגשר המחבר בין שני עולמות – עולם הדממה המבוצר בחומות זכוכית שותקות ועולם המחול הסואן מצלילים, מקצבים מתחלפים, צבעים וצורות נעות ומשתנות.

באותם מפגשים ראשונים עם קבוצת החרשים השתמש משה אפרתי במקל שאחז בידו, כמו שרכיט של מנצח, כדי להסב את תשומת-ליבם של אנשי הקבוצה אליו. מרצו התוסס גרם לו לא פעם להכות במקל על רצפת האולם או הבמה. יום אחד הסתובב אחד הבחורים שעמד בגבו אליו, כשהיכה משה אפרתי ברצפת הבמה, והביט לעברו משה קלט בחושו המחודדים שהבחור הגיב על גירוי כלשהו. מה הרגשת? שאל אותו, והבחור ענה: אני מרגיש משהו, כרגל...

"מקרה זה לא הרפה ממני", מספר משה אפרתי בספר "קול, דממה ומחול", שהופיע ב-1981 כאלבום מהודר, המתעד את דרכו בעולם המחול בכלל ואת התהוותה של להקת "קול דממה", הלהקה היחידה בעולם המשלבת, כגוף אחד, רקדנים חרשים עם רקדנים שומעים. "כעבור זמן מה התחלתי לנסות לעבוד על שיטת המקל המכה ברצפה. אחד-אחד סובבתי אותם, כשהם מפנים אלי את גבם. היו ביניהם כאלה שחשו פחות את רעד המכה. היו שחשו בה יותר. נמצאו כאלה

שחשו מכה קטנה ביותר ממרחק של עשרים מטר. היו לי גם ויכוחים איתם. חרשת אחת טענה, שבעצם, היא שומעת את המכה דרך מכשיר-השמיעה שלה. אמרתי לעצמי: "או שנכשלתי – או שנדמה לה שהיא שומעת. ניתקתי אותה מן הרצפה, רצפת-עץ, כמובן, וביקשתי מאחד הבחורים שישא אותה באוויר. דפקתי עם המקל – וכלום. היא לא שמעה ולא הגיבה. ופה זה התחיל..."

שיטת הוויברציה, שבאמצעותה מועברים זעזועים דרך רצפת-העץ לרקדניהם של הרקדנים החרשים ומאפשרים להם להשתלב בקבוצה – נולדה.

"היה זה גירוי ראשוני. לא גירוי קולי-מוסיקלי, כי אם גירוי רתמי. לא אני צריך הייתי עוד להכות ברצפת-העץ – אחד מהם היה רוקע ברגלו והתנועה היתה מתחלפת וזורמת הלאה, ללא עזרה מצדי. יכולתי לשנות מכנים וצורות חזיתיות על הבמה, כשהסימן נובע מתוך הקבוצה, ונוצרה כוריאוגרפיה."

באותם ימים נוצרה גם להקה, "דממה" שמה, המורכבת מחרשים בלבד, שהופיעה לראשונה לפני קהל ב-1971 בארבע יצירות: "יוצא-דופן", "להשיג", "כנגד ארבעה בנים" ו"עטלפים".

עוד לפני כן יצר משה אפרתי עבור להקת "בת-שבע", שהוא היה אז מרקדניה הראשיים, את "לפתח חטאת רובץ", ולאחר מכן את "עין-דור" ו"צעדים של ביחד ולחוד". בעקבות פציעה ברגלו, התמסר אפרתי יותר ליצירת כוריאוגרפיות, כשהזמן לבאלט האופרה של ברלין, הבאלט הפלמי בבליגיה והבאלט בן-זמננו בצרפת.

קלייב בארנס, מבקרו הנודע של "גיריורק טיימס", כתב ב-1975: "אני רואה עתיד גדול לפניו. לדעתי, הוא הרקדן הישראלי הראשון המציע משהו אינדיבידואלי, דרך פרשנות משלו לשפת המחול של מרתה גראהם. אפרתי מביא משהו אישי לאמנות הכוריאוגרפיה, ומשום שהוא ישראלי – אני חושב שדבר אישי זה הוא ישראלי..."

בארנס ראה נכון. מאז ועד היום, שואבות יצירותיו הכוריאור-גראפיות של אפרתי מעולמו האישי מאוד, הישראלי מאוד. אם מזכרונות-ילדות מירושלים, ממנהגי לוויית ופולחנים ותהלוכות דתיות, ואם ממשנתו של מרטין בובר ושיריהם של משוררים חדשים וישנים כלאה גולדברג, משה בן-שואל, אשר רייך ועד ליהודה הלוי ואבן-גבירול.

הקלאסי, יחד עם תורת המוסר העברית, תורה עשירה כליכך בסמלים פנטסטיים. באמצעות להקת 'קול ודממה' אנחנו מגלים מה הם רקדנים, אך בעיקר אנחנו מגלים תרבות שלימה, וזהו הישג לא מבוטל... מספרן הרב, לעומת זאת, של להקות מחול קטנות בצרפת המחפשות לעצמן ייחוד וסגנון משלהן, יש בו כדי לעורר תקווה, שיום אחד נזכה לראות גם בצרפת אישיות יוצרת במלוא מובן המלה. כרגע, אנחנו רואים אצלנו רק חקיינים, שזרחה עליהם אור הגאונות הניאורקלאסית של באלאנשיין או של רובינס, או שצלחה עליהם רוח הדמיון המודרני בנוסח מרתה גראהם או אלווין ניקולאס. בקיצור: יש בצרפת שליחים, אבל אין שליחות מטעם רעיון מקורי."

לשון אחר: במשה אפרתי רואים הצרפתים לא שליח, אלא יוצר בעל שליחות. ואם היה למישהו ספק באותם ימים באשר לדרכו האמנותית של משה אפרתי, באו פאריס ומבקריה והכתירו אותו כתגלית העונה: כוריאוגראף מקורי ומיוחד במינו. הקהל הרב שמילא את אולם ה"תיאטר דה לה ויל" מידי ערב ומחא כפיים בהתרגשות ובהתלהבות היה העדות הברורה ביותר ש"קול ודממה" היא, אולי, אחד הקולות היפים ביותר המגיעים מישראל לאוזני העולם.

"לה מונד" הקדיש ללהקה מאמר נלהב, האומר: "אין שום אפשרות לצופים בקהל להבחין מי מחברי הלהקה חרש ומי לא. כולם יחד יוצרים גוף דינאמי מגובש מאוד, בעל עוצמה ורמה מקצועית גבוהה. ואין זה פלא שהיצירות של משה אפרתי עבור להקה מיוחדת כזו סובבות סביב בדידותו של האדם, כאשר הוא אדם, וסביב נסיונות ההתחברות שלו לשאר בני אנוש. 'פרקים' קולות' היא יצירה המוכיחה בעליל את הדבר המפריד את האדם מן החיה: הקול ההופך הברות סתומות וצלילים שונים לדיבור. תנועות הרקדנים פראיות מאוד, חייתיות מאוד, ואז, לפתע, כשנשמעים צלילים ושברי קולות, דוממת התנועה לרגע חרישי ומתחדשת שוב, הפעם מרוככת משהו, מעודנת יותר, אנושית יותר."

עד כמה להקת "קול ודממה" נחשבת בעולם לאחד משגרירינו הטובים ביותר, כיוון שהיא מוכיחה שכוח הרצון ואמונה חזקה הופכים את הבלתיאפשרי למציאות קיימת, ניתן להבין ממאמרה של דינה מאגי ב"קוטידיאן דה פאריס": "אני מעדיפה שלא לקרוא את התוכנייה לפני ההצגה, ולכן, צפיתי בהופעת 'קול ודממה' הישראלית באותה עין ביקורתית שבה אני מבקרת את כל להקות המחול שאני רואה. ראיתי להקה צעירה ותוססת, מלאת חיים ובעלת יכולת ריקודית גדולה. הנאה אמיתית. אבל עם רדת המסך, כשהתברר לי מן התוכנייה הנאה שחלק מחבריה הם רקדנים חרשים, נהפכה ההפתעה להערצה בלתימסויגת ולהתרגשות עמוקה גם יחד. מכל הבחינות, האמנותית והאנושית, להקת 'קול ודממה' היא מופת של אמנות צרופה ואומקלב."

בעשר שנות קיומה של "קול ודממה", שבה הלהקה והופיעה בארה"ב, בקנדה, במקסיקו, בצרפת, בגרמניה, בבלגיה, בשוודיה, בפילנד, בספרד וכאיתליה בהצלחה גוברת והולכת

"איך שרים תהילתה של ירושלים? הווה אומר: בתפילות", רשמתי מפיו ערב פתיחת פסטיבל ישראל ב'1982, בה העלה את "תהילים של ירושלים", לפי מוסיקה של נועם שריף, כיצירה הפותחת את הפסטיבל. "למן ילדותי מצטיירת לי ירושלים כעיר שנקו אליה, כמו מים רבים, כיסופיהם של המון אדם, כעיר שחברו בה יחד תפילותיהם של מאמינים הרבה. ירושלים של תהלוכות הנוירות, משולבות הידיים במדיהן השחורים, של פועלים ערביים הכורעים על ברכיהם ומגיעים מצחם באדמתה, של יהודים בקפוטות, המתנוודדים שיכורית-הילה, כערבות ברוח סוערת, אל מול הכותל. ירושלים שמוזות שדי לה בשעריה, צלבים בחלונותיה וחצי הסהר בכיפותיה. ירושלים ששתיים מאותיות האלפבית טבועות בה כמכות קדושה: ש. שדי. שלום. שלם. שלימות. ירו-שלם. ס. סכיב. ירושלם הרים סכיב לה וד' סכיב לעמו. וביחד: ש"ס. כמספר הגידים שמחברים אבריו ועצמותיו של אדם. כל עצם אל עצמו. ירושלים, שמאגדת לה תפילין וצלבים ומחרוזות ענבר. ירושלים של כוהנים, קאדים וכמרים, שמתאגדים בה קריאת מואזין ותקיעת שופר וצלצלי פעמון לשיר הלל אחד, שיר תהילה לירושלים."

וכל אלה נאמרים אצל משה אפרתי בתנועה סוחפת, עשירה, רבגנית ומסעירה.

לאחר שפרש משה אפרתי מלהקת "בת-שבע", הקים יחד עם אסתר גדלר וגבי בר, שתיים מהרקדניות המבטיחות ביותר של "בת-שבע", את להקת המחול האישית שלו, שנקראה "להקת אפרתי", ובה שולבו לראשונה, לצורך היצירה המסיימת את הערב, שנקראה בשם הסמלי "אדם מתחיל יומר", גם אנשי להקת "דממה". השילוב המרגש והמיוחד הזה הביא להקמתה של להקה חדשה, שנוצרה מהמפגש בין שני עולמות כה שונים, להקת "קול ודממה". הופעת הבכורה נערכה ב'1978, בערב יצירות חדשות, "הולך בתום", "האני האחר" ו"מרקמים". יצירות מחול מיוחדות במינן, המבוססות על אמרתו של מרטין בובר, "הזיקה, זיקת גומלין היא. האתה שלי ואני, שנינו פועלים זה בזה", ועוסקות באמת באותו מפגש ובאותה זיקת גומלין בין עולמם של הרקדנים החרשים, שקולותיהם המוקלטים שימשו כנתיב מוסיקלי לרקדנים השומעים, לבין עולם הצלילים והמוסיקה, שהיא עולם הגירויים הטבעיים של הרקדנים.

המעניין והמעודד ביותר הוא העובדה, שלהקת "קול ודממה" זכתה במהירות רבה בהצלחה בינלאומית, ששום להקה ישראלית אחרת לא זכתה לה בזמן כה קצר. באביב 1980, כשרק החלה עושה את צעדיה הראשונים, כבר הופיעה ב"תיאטר דה לה ויל" בפאריס, ובפעם השנייה ב'1982.

והנה התברר, שבתחום המחול, לפחות, מהווה ישראל אמת-מידה, שעל-פייה נמדדים הישגים או כשלונות ומשברים. מאמר גדול בעיתון "פיגארו" בצרפת, שנקרא "המשבר הגדול של המחול בצרפת", טוען: "עד כמה אנחנו מפגרים בשטח המחול ניתן ללמוד מלהקת 'קול ודממה' של משה אפרתי, המשלבת את החוש האסתטי שלה, שמקורו במחול

רות אשל

סדנא לכוריאוגראפיה

סדרת הרצאות (בליווי שיקופיות)
על התפתחות המחול האמנותי בישראל

הוד הכרמל, ת"ד 55820, חיפה 34987, טלפון 04-246093



RUTH ESHEL

Choreographic Workshop
Lecture-Series about the Development
of Stage-Dance in Israel
P.O. Box 55820, Hod Hacarmel
Haifa 34987, Tel.: 04-246093

ביצירות שיצר אפרתי עבור הלהקה הלכה ונתגבשה אמירה אישית ואנושית יותר, והלכה ונתעשרה, בעקבות המפגש בין שפת התנועה של הרקדנים החרשים ושפת המחול, גם שפתו הכוריאוגראפית.

ב"טיוטות", שנוצרה ב-1986, כוריאוגראפיה רב־גונית מאוד, תיאטרלית וחזקה מאוד, נשמע קולו של יוסי בנאי קורא שיר של לאה גולדברג על אודות הזמן החולף. אפרתי "תרגם" את השיר לשפת התנועה של החרשים, והתוצאה היא קטע של תנועה מרגשת ועוצרת נשימה ביופיה.

"טיוטות" נוצרה בתוך אותו מאבק מתמיד של להקה חסרת אמצעים, הנתמכת לא־נתמכת על־ידי משרד החינוך והתרבות, והמתקיימת בעיקר מתרומות של קרנות פרטיות. אפרתי חשב אפילו על סגירת הלהקה לאחר הופעת הבכורה של "טיוטות", אם לא תגדל התמיכה הרשמית בלהקה. הרהורי הכפירה הללו הדליקו אור אדום והתמיכה גדלה משהו. עוד קצת מרווח נשימה.

"אתה אומר לעצמך לפעמים, שדווקא הקשיים מגרים אצלי את הדמיון", מהרהר משה אפרתי בקול רם. "יכול להיות שזה קצת צודק. יכול להיות שהקשיים מכריחים אותי להצטמצם ולמצות את המקסימום ממה שיש לי, לא להתעסק בטריקים תיאטראליים, תפאורות מסובכות, פעלולים וכל מיני הוקוס־פוקוס, אלא להתרכז בעיקר ברקדנים שלי ובאמת הפנימית שלהם ושלי. לא פעם חזרתי ואמרתי שאני לא עובד סוציאלי, אלא אמן, יוצר. ואת האמת הפנימית הזאת של הרקדנים ושלי אני מעביר לבמה. ולא חשוב מי חרש ומי שומע וכמה חרשים משתלבים בלהקה. מה האמת? אמת אנושית פשוטה מאוד: על הכל אפשר להתגבר. עם הרבה רצון ודמיון והרבה התמדה. הנה, זאת האמת שכל אחת מהיצירות שעשיתי מבטאת ואומרת. הבנאדם הרי זקוק לגירויים כל הזמן, והחיים, הזכרונות, הצלילים, השתיקות והקשיים מספקים לו אותם ללא הרף..."

בשנת 1987 עברה הלהקה ובית־הספר שליידה לאולפן חדש, ברחוב הירקון, לבית משלה, אחרי נדודים ארוכים. ■

אריה יאס הוא עיתונאי ומנהל הסיוורים של להקת "קול ודממה".

תיאטרון מחול ענבל – מקוריות ומשבר מתמשך

מאת גיורא מנור

ילדיה, תנאי. בימי מלחמת-העולם השניה הוא התגייס לצבא הבריטי, ושרה עם ילדיה הקטנים יצאה להיות גנת, תחילה כשכירה ואחר-כך כחברת קיבוץ, ברמת-הכובש.

ושם, וכן במשמריה-שרון, החלה לעסוק בכתיבה וכימוי מופעים המוניים, המהווים למעשה את הבסיס האמנותי, עליו בנוי כל מכלול יצירותיה הכוריאוגראפיות. "שיר השירים" ברמת-הכובש ו"בראשית" בקיבוץ משמר-השרון היו למעשה מופעים של תיאטרון כולל, מה שמכונה כיום מולטימדיה. אבל באותם ימים לא היה עדיין מושג זה קיים.⁽³⁾

כבר בעבודות אלה ניכר הכשרון ליצור תנועה בימתית משמעותית. המקוריות שלה באה לידי ביטוי הן בכתיבת תמלילים ומוסיקה והן בכוריאוגראפיה.

נכון ששרה נפגשה עם המסורת התימנית כבר בימי לימודיה בתל-אביב, בכרם-התימנים, אבל למעשה ניתנה הדחיפה הממשית לייסוד ענבל במפגשה עם קבוצת נוער מעולי תימן, מפגשים שהתקיימו בבית-המדרש למורים למוסיקה בתל-אביב בשנת 1949, לפי הזמנתו של עובדיה טוביה, שהיה אחד המלחינים שהירבו לעבוד עם ענבל במשך כל שנותיו. בקבוצת נוער זו היתה גם מרגלית עובד, שעתידיה היתה להיות הכוכב של ענבל בסיווריו, שהיקנו לו תהילה בעולם, בסוף שנות ה-50.

הפיכת הקבוצה שהתרכזה סביב שרה ללהקה מקצוענית היתה תהליך ממורשך. תחילה הופיעה הקבוצה בחסות המרכז לתרבות של ההסתדרות, והתמיכה הכספית הראשונה באה מצד "קרן התרבות אמריקה ישראל", שנקראה אז עדיין "קרן נורמן". והיה צורך להתגבר על בעיית יחסן של משפחות המשתתפים לסוג זה של "עבודה", כי בקרב יהדות תימן היו אומנם המחול והזימרה המלווה אותו מפותחים ונפוצים, אבל היחס לרקדן היה דרערכי,⁽⁴⁾ בבחינת כבדהו וחשדהו. מצד אחד המחול הוא חלק בלתי-נפרד מהחזונה ומשירת הקודש שבדיוואן,⁽⁵⁾ אולם, כאמור הפתגם התימני, "אדם יש לו שכל עד שהוא קם לרקוד". שלא לדבר על כך, שבת היוצאת מרשות משפחה לפני שנישאה לאיש, מסכנת בכך את שמה הטוב.

שרה מצאה בנעימה התימנית ובצעדה הבסיסי, ה"דעסה", אמצעים שביטאו את חיפשיה אחרי ביטוי אהבתה לגוף, בייחוד למדבר ומרחבי, ולתכנים יהודיים, לאו דווקא דתיים אלא בראש וראשונה רוחניים וערכיים.

תיאטרון מחול ענבל, ימיו כימי המדינה. בשניים הוא נבדל במשך כל שנות קיומו מיתר להקות המחול הישראליות: בכך שרוב יצירותיו הן פרי רוחה ויכולתה הגדולה של אישיות אמנותית, ולא רק אמנותית, אחת, הלא היא שרה לוי-תנאי; ושנית, בכך, שכיוון עבודתו קבוע ועומד, בשעות שיא ושפל כאחד, ומייחד אותו. עבודתה של שרה מהווה דוגמה יחידה במינה לשימוש אמנותי מודרני בחומר תנועתי, ריתמי ומוסיקאלי אתני. (תיאור עובדתי של תולדות ענבל ניתן למצוא בחומר המפורט בכיבליוגראפיה שבסוף רשימה זו.)

לטוב ולרע, שרה היא ענבל וענבל הוא שרה, ועובדה זו היא בעת ובעונה אחת כוחו וחולשתו של תיאטרון המחול שלה.

בימים אלה זכה ענבל, מקץ ארבעים שנות פעילות, לבית משלו. צנוע ככל שיהיה, האולם המשמש סטודיו, משרדים ומחסנים הוא בית, והוא ניצב בשכונה הראשונה של תל-אביב, נווה-צדק. לגבי ענבל צדק שהגיע מאוחר, אני מקווה לא מאוחר מדי.

כי תולדות הלהקה הן רשימה ארוכה של משברים ואיום על המשך קיומה. וכאלו אין קשר סיבתי בין מידת הצלחתו האמנותית לבעיות הקיומיות של המוסד הייחודי הזה. חלק מהמשברים נבע מאי-הבנתם של פרנסיה-תרבות את המבנה המיוחד של הלהקה, מנסיונות כושלים, שנידונו מראש לכשלון, להכתיב דרך עבודה, שאינה מתחשבת בנכס המרכזי של ענבל, הלא הוא כשרון היוצר של האישיות האמנותית הדומיננטית של שרה לוי-תנאי.

כפי שכבר תואר הדבר פעמים רבות,⁽¹⁾ הגיעה שרה לפגישה המאוחרת עם התרבות והמסורת של יהודי תימן, עם העליה ההמונית כמבצע "מרכז הקסמים" אחרי קום המדינה, כשהיא כבר אדם בוגר, ומאחוריה מבצעים בימתיים גדולים ונסיון בכתיבת תמלילים ולחנים ויצירת מחולות-עם חדשים.⁽²⁾ אחרי שגדלה שרה בבת-ייתומים והיתה לתלמידה בסמינר "לוינסקי" לגנות ומורים, וכבר שם, כפי שמעידות תעודות בארכיון הסמינר, הצטיינה במופעים בימתיים, החלה בעבודה חינוכית, כגנת, ולמען חניכיה יצרה את שיריה הראשונים. היא היתה לחניכת הסטודיו הדרמטי של צבי פרידלנד, אבל תיאטרון "הבימה", שנשלט אז, בשנות ה-30, עדיין על-ידי הקולקטיב של מיסדיו, סירב לקבלה לשורות שחקניו.

בסטודיו פגשה שרה את מי שהיה עתיד להיות בעלה ואבי

בשנת 1953 נשלח ארצה ג'רום רובינס, לערוך סקר בתחום המחול בישראל, ומשראה את קבוצתה של שרה, הבין מיד, שעבודתה היא היסוד החיובי והחינוכי, הייחודי והמקורי ביותר מכל מה שפגש בארץ. בזכות חוות הדעת שלו, שוכנעה אנה סוקולוב לבוא ארצה ולהדריך את רקדני ענבל בטכניקה של המחול המודרני.

קשר זה בין היסודות הסגנוניים המזרחיים, התימניים-היהודיים, לגישה המודרנית, והמיזוג של מסורת אתנית ומודרניזם אישי ויצר בעבודתה של שרה היקנה לענבל בראשית דרכו את הכוח, שהרשים את קהל הצופים בארץ, ומאז סיור ראשון בעולם, בהזמנת האמרגן הגדול סול יורוק, גם מחוץ לגבולות ישראל.

יש לזכור, שהעשור הראשון של קיומה של מדינת-ישראל היה רווי שאיפות לעצמאות, למקוריות, ועדיין הורגשה הגאווה על כך, שסוף-סוף יש מדינה יהודית עצמאית, והדבר מחייב יצירה מקורית, "תוצרת הארץ" בכל התחומים, כולל התחום האמנותי. למרות שאיפות מוצהרות אלה בתיאטרון ובאמנות הפלסטית, לא תפסה היצירה המקורית מקום מרכזי. ודווקא בשטח המחול העממי, פרי יצירתם של כוריאוגרפים ומדריכים בשנות ה-30 וה-40, ובמחול האמנותי בזכות ענבל ועבודותיה של שרה, החל להתגבש משהו שאפשר היה לצינו כישראלי, על-אף ההשפעות השונות שניכרו בו.

למרות המשברים הכספיים שפקדו את ענבל על-אף הצלחתו הבינלאומית, התפתחו היצירות שברפרטואר לממדים גדולים של דראמות בסגנון המוכר כיום כתיאטרון-מחול. "שירת דבורה" (1955), "מדבר" (1958), "מגילת רות" (1961) חרגו הרבה מעבר לנסיונות הראשונים, ו"חתונה בתימן" (1956) היתה לספינת-הדגל של הלהקה.

אלא ששנות ה-60 הביאו תמורה ניכרת במצב-הרוח הלאומי בישראל. נתהפכו היוצרות, וכל מה שהיה בגדר יבוא, ערכו עלה, ואילו היצירה המקורית, קרנה ירדה. לשפל המדרגה הגיעה התחושה הישראלית העצמית ערב מלחמת ששת-הימים, מלווה במשבר כלכלי ומיתון. ענבל, שהמשיכה להיות להקה מבוקשת בעולם, הפכה בביתה ל"מוצר תיירות" בעיני הציבור הרחב.

מרב התלהבות (מוצדקת כשלעצמה) מ"התיאטרון הלירי" שייסדה אנה סוקולוב, שבעצמה המשיכה את קשריה עם ענבל ולהקת בת-שבע, שנוסדה בשנת 1964, כביכול נדחקו שרה ואמנותה לקריוזויות. מנהלים מינהליים התחלפו חדשים לבקרים, ולמעשה, רק גילה טולידאנו, שהיתה מנהלנית בענבל משנותיו הראשונות, החזיקה מעמד שנים ארוכות.

שנות ה-70 ידעו משברים רבים. רק בסוף העשור נקבעו הסדרים קבועים פחות או יותר, שהבטיחו בסיס כלכלי דל למדי, אבל קבוע, לפעילותה של הלהקה. נעשו נסיונות אחדים לשתף בעבודה כוריאוגרפים צעירים, כגון אושרה אלקיים ורינה שרת.

שרה המשיכה ליצור יצירות חשובות ורחבות-היקף, כגון "יעקב בחרן" (1973) ומיניאטורות מקסימות, כגון "הצורף" (1977) או "ואטאבינה" (1977), אבל חלק ניכר ממרצה נבלע במלחמות בלתי-פורסקות בתוך הנהלת הלהקה, כי העומדים בראשה לא הבינו למעשה, שתפקידם הראשי של אנשי המינהל הוא ליצור תנאים הולמים לעבודתה של שרה - הנכס האמנותי המרכזי של הלהקה. שרה מצדה לא הקלה על פתרון בעיותיה של הלהקה שלה, על-ידי סירובה המוחלט להניח לרקדנים ותיקים לעסוק בחידוש הרפרטואר הישן, שנעלם מהבימה, אוצר בלום של יצירות, שממש התחנן שישמרו ויחדשו אותו.

דרך עבודתה, המצריכה לעיתים יותר משנה כדי להגיע לבכורה של מחול חדש, שיבשה את לוח-העבודה של הלהקה, ושיתופם של כוריאוגרפים אחרים זולתה לא הניב יכול ראוי לשמו, ואף גרם לא אחת לחיכוכים קשים. מצב דברים זה גרם לתחלופה רבה בין צעירי הלהקה, אם כי הגרעין הוותיק של ה"חברים", כפי ששרה נוהגת לכנות את רקדניה, שמר אמונים.

יצירתה הגדולה והמקורית של שרה, "שיר השירים", נוצרה בשנת 1982. גם כיום היא ממשיכה בעבודתה היוצרת והלהקה עומדת לפני בכורת שתי יצירותיה החדשות.

שנות ה-80 ראו נסיונות שונים ומשונים לשנות את הכיוון האמנותי של ענבל. הופיעו הצעות בלתי-מיציאותיות של הפיכתו למעין מוסיאון למחול אתני, בהתאם לאופנת השיבה לשורשים, שרווחה בארץ בראשית העשור.

כיום המצב מעורפל למדי. נהוג לומר "בשעה טובה" בעת חנוכת-בית בישראל. ענבל זכתה סוף-סוף לבית קבוע משלה, אבל השעה לא נראית טובה כל כך, ויש סכנה מוחשית, שהיצירה המחולית המקורית והגדולה ביותר של ישראל תיעלם סופית, אם לא יוקדשו משאבים, רוחניים וכלכליים כאחד, לשימור הרפרטואר החשוב של ענבל ותיעודו בעזרת האמצעים הטכניים החדשניים, העומדים לרשותנו כיום. עתידה של ענבל לוט בערפל. יהיה זה פשע להניח לעבר המפואר שלו לרדת לטמיון. ■

ביבליוגרפיה

1. "ענבל" - בחיפוש אחרי שפת-תנועה, ג' מנור, תל-אביב, 1978
2. "שאי יונה", תל-אביב, 1983
3. "ושרה בראה את המולטימדיה", מחול בישראל, 1985
4. מחקריהם של ד"ר שלום סטאוב ונעמי בהט בנושא
5. "הדיוון התימני - פיוט-לחן-מחול", מחול בישראל, 1976

השפה – כחומר ביד היוצר על תיאטרון-התנועה בישראל

מאת אליקים ירון

ורינהילד הופמן – מתייצב באורח חד־משמעי נגד הטכניקה האוטונומית – ושמא נאמר, ה"אנונימית"? – של הרקדן הקלאסי, ממילא עובר מרכז־הכובד אל היסוד האקספרסיבי, הכרוך באישיותו של המבצע. מובן שתפיסה כזאת, המתנגדת להגדרה המסורתית של אמנות־המחול, מפקיעה את היצירה מהמחול גרידא וכמו "שותלת" אותה בתחום הבעתי שונה, השואף אל התיאטרליות.

אלא שגם תיאטרליות זו חומקת מהגדרתה המסורתית, שכן בתהליך היצירה לא נערכת עבודה על סיפור מוגמר, אלא יצירתו של "סיפור", המתגבש במהלך העבודה. פירושו של תהליך כזה הוא מתן משמעות חדשה לא רק לשלב החזרות, אלא גם למקומו היצירתי של השחקן־הרקדן במהלך. בנקודה זו מתקרב תיאטרון־המחול לתיאטרון החדשני מיסודם של פיטר ברוק, גרוטובסקי ויוג'ניו בארכה. הכוריאוגרף־הבמאי והשחקן־הרקדן מעצבים אפוא מערכת יחסים יצירתית חדשה: השחקן־הרקדן מביא אל העבודה חומרים הנובעים מאישיותו הפיסית והמנטלית; הכוריאוגרף־הבמאי, לעומתו, מטביע במהלך העבודה את חותמו האישי עליה, את חזון היוצר שלו.

תהליך גיבושו של ה"סיפור" במהלך העבודה מביא גם לביטול העלילה הליניארית. העיקרון המבני המרכזי הוא של מונטאז': חלקים־חלקים, המוצבים זה לצד זה, מרכיבים שונים, דימויים חזותיים, השומרים למעשה על עצמאותם היצירתית: ממש כשם שהשחקן־הרקדן שומר על ייחודו ואינו עוד גוף אנונימי, המבצע תנועות אסתטיות מופשטות בלבד. כמונטאז' כזה משמשים דמיון ומציאות בערבוביה, תפיסה המקרבת את תיאטרון־המחול אל עולם, שמושגיו סוריאליסטיים.

ב"מחזור" (נווה־צדק, 1982) מנצלת רות זיראייל יסודות כוריאוגרפיים להרחבת אפשרויותיה של ההבעה התיאטרונת. ביצירתה "בלאי" (נווה־צדק, 1984) מתרחבת התפיסה ובמרכזה מערכת היחסים בין אדם וחפץ, או בין אדם ולבוש. נקודת־המוצא ריאליסטית, אך ההתפתחות אסוציאטיבית: היסוד הריאליסטי מופיע בהקשרים בלתי צפויים, כמו במסורת הסוריאליסטית. זהו גם מקורו של ההומור. מה שמעניין את רות זיראייל הוא מערכת היחסים בין האדם ובגדיו: יש שהבגד עושה את האדם – כופה עליו נורמות של התנהגות – ויש שהאדם עושה את הבגד ומשווה לו משמעויות חדשות. בכל אלה נתפס הבגד כגורם שמעניק

יש, כמדומה, התעוררות בלתי־מבוטלת אצלנו בתחום, שהגדרתו רופפת עדיין – תיאטרון־התנועה או תיאטרון המחול. ההגדרה מתבהרת ומתחדדת בעקבות הפעילות, ומכיוון שהפעילות מגוונת, נעשית שוב הגדרתה – חמקנית. אלא שעצם הגיוון אף הוא חלק מן ההגדרה.

מטבע הדברים, חלק מן הניסויים בתחום זה לא זכה בפיתוח, על כל פנים לא לפיתוח שיטתי אפשר למנות כאן את יצירותיו הבימתיות של אלי דור־כהן ("מיתה ורודה", "אשה צלובה"), את נסיונו של רוני פסקר להרחיב את התחום באמצעות שילוב של כובות ("עוגה, עוגה, עוגה"), את מקצת נסיונותיה של נטע פלוצקי, העומדים בסימן של השפעות יפניות ("חיים בין צורות") ואחרים. לצד כל אלה מתבלטות שלוש יוצרות, נשים כולן, שעבודתן זוכה בהמשכיות, שניתן להבחין בה לרוב גם שיטה או קו. רות זיראייל, אושרה אלקיים ונאוה צוקרמן, ככל הנראה יותר מאחרים בתחום זה, מסייעות למיפוי של שטח יצירת תיאטרון־המחול בישראל.

כבר ב"כותרות נזכרות" (1979) העידה רות זיראייל על קרבתה אל המחול הפוסט־מודרני. גם בתוכניתה הצנועה שקדמה לה ב"חאן" הירושלמי, "מסתורים" (1976), דיברה זיראייל על ניסיון לשלב תנועה, דרמה ומוסיקה, אולם התנועה היא נקודת־המוצא, שכן היא היצירת את המוסיקה כמקרה זה. השחקן־הרקדן מתרכז באמצעי־ההבעה הגופניים שלו. בניגוד לתיאטרון הקונוונציונלי, לא עומד לרשותו הכלי המילולי, כדי להישען עליו. כלי זה, המלים, יש לזכור, הוא גם זה שמסיה את דעתו של הצופה המצוי מן הדימוי החזותי, שכן הוא מורגל להאזין למשמעויות ואינו רואה מראות. בתיאטרון־התנועה הדימוי החזותי הוא הצורה והתוכן גם יחד.

תנועה זו יוצאת נגד המסורת של הבאלט הקלאסי, זו שבמרכזה שמירה קפדנית על כללי תנועה מוסכמים. נקודת־המוצא אינה אפוא בתנועה מסוגנת, אלא בטבעית, כזו המנצלת את משאביו של הגוף האנושי, אם בתנוחתו החופשית (רפיון) ואם בתנועתו (מאמץ השרירים). אלא שתפיסה זו יוצאת גם נגד המסורת הווירטואוזית, שאף אצל מרתה גראהם התבטאה במתיחת התנועה עד לקצה גבול היכולת הגופנית. ניסיון זה לראות בתנועה הטבעית נקודת־מוצא יצירתית קשור בהכרח בתפיסה חדשה של אישיות המבצעת. שכן, למן הרגע שתיאטרון־המחול – והדבר ניכר היטב אצל מגלמיו במחול הגרמני, בעיקר פינה באוש

זהות, אך גם ביטחון, מרחב־מחיה ואפילו הסוואה, או היבט רכושני.

גם ב"החלון" (ירושלים, 1986) מעידה רות זיריאיל שמילון התנועה שלה מקורי. דינמיקה קבוצתית של שלוש נשים, שלעולמן פולש גבר זר. מערכת היחסים המתפתחת נעה בין חיזור ומאבק. בעולמה החושני של היצירה חזרה רות זיריאיל אל מושגיה של יצירתה "מחזור", אך בעוד שב"מחזור" נפרשה מסכת בראשיתית, הממוקמת בנוף קמאי של פולחן, הרי עולם המושגים של "החלון" הוא בן־זמננו.

אם אצל רות זיריאיל עולה ההומור מיצירתם של קשרים סוריאליסטיים, נראה שאצל אושרה אלקיים מתחזק יסוד זה ונהפך לגורם שהיצירה לא תתואר בלעדיו, שכן הוא משווה לה את נעימתה המנוכרת קמעה. ב"טרמינל" (1981) העלתה משחק אסוציאציות בתנועה ובצליל, שבו נתגלתה גם המוסיקליות המייחדת את יצירתה. על־ידי ביטול הקורלציה בין התנועה והמוסיקה (אולי בהשפעת מרס קאנינגהם), יצרה אושרה אלקיים מערכת יחסים מרתקת בין הדימוי החזותי והצליל, או היעדר־הצליל.

גם אצל אושרה אלקיים עומדת אישיותו של המבצע במרכז. ככריאוגרפית עברה אושרה אלקיים עצמה תהליך של התפתחות, שמציינת אותו נטישה הדרגתית של התנועה הטכנית הטהורה לטובת התרחשות תיאטרלית, שבמרכזה הביטוי האישי של המבצע. אושרה אלקיים עומדת אפוא ביצירתה על הקשר בין התנועה והמניע הרגשי והכורח הפיסי המניעים אותה. כך עולה שוב קרבתו של תיאטרון־המחול שלה אל עולם המשחק של התיאטרון, בניגוד לתנועה המסוגנת והאסתטית של המחול המסורתי.

העמדת חלקו של האמן המבצע במרכז מצאה אצל אושרה אלקיים את ביטויה הנוקב ביותר על־ידי הפעלתם של מבצעים הבאים מדיסציפלינות שונות. כבר ב"טרמינל" הופיעו שחקנית־זמרת, רקדנית ופנטומימאי. ב"טרמינל" בצול וחצי" (1984) הופיעה גם אשה חסרת ניסיון בימתי כלשהו, אך בעלת נוכחות עשירה. אושרה אלקיים אינה עוסקת אפוא בתנועה של רקדנים. מבצעים באים, כאמור, מדיסציפלינות שונות, כולל פנטומימה וליצנות. את שפתה היא מעצבת תוך כדי תהליך ממושך של עבודת סדנה, שבה לכל אמן לא רק

ביטוי לאישיותו המיוחדת, אלא גם לדיסציפלינה הבימתית שלו. גם שמירה כזאת על מתח בין המרכיבים האנושיים מציינת את המונטאז'. יצירה זו היא אפוא תוצר מובהק של אנשים המרכיבים את הצוות. אין כאן ליהוק כמו בתיאטרון המסורתי. אישיותו של השחקן ונוכחותו הבימתית הם "התפקיד" שלו. שפת התנועה מורכבת מג'סטות ומערכות התנהגות יומיומיות. הצופה אינו אמור להזדהות עם תנועה אסתטית לשמה של הרקדן, אלא להפעיל מצידו הזדהות אנושית ובלתי־אמצעית עם דמות בימתית, שהאמן המבצע הוא כשר מבשרה.

אריגת החומר הדרמטי במתכונת של מונטאז' אסוציאטיבי, ולא כמערך המגולל עלילה ליניארית, מציינת גם את יצירתה המאוחרת של אושרה אלקיים – "סולמות" (1988). חוקי העולם הריאלי אינם חלים על יצירה זו, שאווירתה היא אווירת חלום, כולל מצבים סוריאליסטיים ואבסורדיים מובהקים. זהו עולם עתיד־דמיון, שדימויו מפתיעים ועשירים, אך גם לא תמיד עולה מהם תפיסה דרמטית מגובשת ובהירה.

עקרונותיו של המבנה האסוציאטיבי החופשי הם לעיתים עושר השמור לבעליו לרעתו, כפי שמסתבר מיצירותיה של נאוה צוקרמן, עם קבוצתה "תמרנע". הוא הדין בהשפעות שאינן תמיד מעוכלות כראוי של תיאטרון־המחול הגרמני (בעיקר פינה באוש: ראה למשל השימוש בכסאות, בשיער הפזור, בתלבושות האפורות ב"חמש צעקות", בהשראת יצירתו של מילן קונדרה, 1988). אך גם ביצירתה של נאוה צוקרמן אנו לומדים, שהקומוניקציה הגופנית היא שפה הנבדלת מאחותה המילולית, ששפה גופנית כרוכה באישיותו של השחקן־הרקדן־המבצע, כלומר, היותה כלי ביטוי אישי מובהק.

תיאטרון־התנועה בישראל ערשה את צעדיו אט־אט, אך כבר עתה ברור, שהוא כבש לו את קהלו המיוחד, זה המכיר בלגיטימיותו של תחום יצירתי החוצה את הקווים – או ההגדרות – של מחול, תיאטרון ופנטומימה. בעשותו שימוש בכל אלה, תיאטרון־התנועה הוא יותר מסיכום מרכיביו. הוא מוצר אסתטי בעל משמעות משלו: שפה, שהיא כחומר ביד יוצרה. ■

אלקיים ירון הוא מרצה ומבקר תיאטרון ומחול.

תוספת מימד: הספרייה למחול בישראל

מאת פאמלה קידרון

בשנה הבאה תחגוג הספרייה למחול בישראל את הבת-מצווה שלה. היא בגרה ונוספו לפעילותה כיוונים חדשים. תחילה נוסדה הספרייה כאוסף של חומרים בתחום תולדות המחול, העתקים של תעודות וספרות מצויים באוספים אחרים בעולם, של חומרים בסיסיים, כדי להעמידם לרשות האמנים, המורים והחוקרים בישראל. באחרונה נהפכה הספרייה לגנזך של תעודות מקוריות, יחידות במינן, ופעילותה הסתעפה.

שתי סיבות עיקריות להתרחבות זו. ראשית, קבוצת ידידי הספרייה הפועלת בניו-יורק היא בעלת קשרים ענפים בעולם המחול, ובזכות קשרים אלה נתרמו לספרייה בישראל אוספיהם של אנשי-שם, אוספים יחידים במינם. שנית, מפעל תיעוד המחול בישראל. שני אלה הופכים את הספרייה למקור ראשוני של מידע. לפני שמונה שנים היה המחול לאחד ממקצועות הבחירה בבחינות-הבגרות בארץ, ומדי שנה מתרכבים הנזקקים לספרייה לצורך עבודות-הגמר של הבחנים.

עלימנט לענות על הצרכים ההולכים וגדלים ולאחסן את האוספים המתרבים במהירות, תעבור הספרייה מביתה שבבנין "הספרייה למוסיקה ומחול", שברחוב ביאליק, ל"בית אריאלה". שם, בספרייה העירונית המרכזית, יוקצו לה חדרים ובהם 160 מ"ר, המצויידים במיוג-אוויר, עלימנט לשמור את הסרטים וסרטי הווידאו הרבים של הספרייה. היא תימצא בקירבת מקום למרכז התיאטרוני העומד לקום סמוך לספרייה, ולמוסיאון העירוני – הוא "מרכז גולדה". הקטלוגים יוכנסו למחשב הספרייה ויש לצפות להרחבת צוות העובדים.

הספרייה למחול נמצאת בתהליך מואץ של התפתחות.

"תלי את הטייטס על מכונית חיתוך הלחם" – תולדות ספרייה למחול בישראל

הרעיון לייסד ספרייה למחול בארץ היה של אן וילסון, דמות מוכרת בעולם המחול של ניו-יורק. אן הגיעה לראשונה לישראל לסיור הופעות בשנת 1968, ומשהתברר לה עד כמה דלים האמצעים העומדים לרשות אנשי המחול בתחומי הספרות ויתר מקורות האינפורמציה, החליטה לפעול לתיקון המצב.

"התנאים היו בסגנון 'תלי את הטייטס שלך על מכונית חיתוך הלחם והחליפי תלבושות במטבח'" – היא מספרת – "בכל

מקום אמרו לי הרקדנים שהם זקוקים לרצפת-עץ, לבארים, הם נזקקו לתנאים – ומה לעשות בהם. הכל היה בגדר 'להמציא את הפלייה'. היה ברור, שאפילו מאה כמוני לא יספיקו. התחלתי להרהר, למה הם זקוקים ביותר והגעתי למסקנה, שראשית-כל חסרה ספרייה. זכרתי עד כמה נעזרתי אני באוספי הספרייה שב'לינקולן סנטר', כאשר בניתי את התוכניות שלי."

היא שבה לישראל שנה אחר-כך והחלה לבדוק, מה מצוי בספריות הקיימות. המצאי של ספרי מחול בספרייה האקדמיה ע"ש רובין, בבית-הספרים הלאומי ובספרייה העירונית של תל-אביב היה מזערי.

אן החליטה להשתמש בספרייה הפרטית שלה כבסיס ויסדה רשמית את הספרייה למחול בישראל ב-1975. צבי אבני, אז מנהל הספרייה למוסיקה, הסכים שזו תשמש אכסניה לספרייה למחול, ו"קרן טארג" היתה לבסיס הכולל של המוסד החדש.

"ארזתי את הספרים ושלחתי אותם. זמן רב הם היו מונחים על הרצפה. עד שימי סטרום וג'ודי ברין-אינגבר שמו אותם על גבי המדפים," היא נזכרת.

מאוחר יותר אימצה הקרן לתרבות אמריקה-ישראל את הספרייה ולבסוף, ב-1982, נרשמה אגודת ידידי הספרייה כעמותה בניו-יורק ובאחרונה הוכרה העמותה המקבילה בישראל כמוסד ללא מטרת רווח.

כיום יש לספרייה ועד ידידים בינלאומי ורשימה ארוכה של "יועצים" בניו-יורק ובמקומות אחרים. תפקידה היחיד של האגודה בניו-יורק הוא איסוף תרומות לספרייה בתל-אביב. בין יועציה אישים כגון קלייב בארנס, מריה טאלצ'יף ומרס קטנינגהאם. "כדי לזכות בשיתוף-פעולה, פשוט פניתי לכל אלה שהיכרתי אישית," וזה כלל את רוב אנשי המחול ידועי השם בניו-יורק. אם כי לא כולם פעילים, כמובן, בכל זאת, שמות של כוכבים עוזרים באיסוף התרומות.

הספרייה מעסיקה ספרנית אחת במשרה חלקית, הלא היא גילה טולידאנו, שהיתה בעבר מנהלת אדמיניסטרטיבית של "ענבל", ושני עוזרים במשרות חלקיות, המטפלים בארכיון המחול הישראלי. גיורא מנור הוא היועץ הכללי של הספרייה. הספרייה מתקיימת בזכות תמיכתה של עיריית תל-אביב, המעמידה לרשותה בית ושירותים וספרנית המטפלת בקטלוג והשאלת ספרים, וגם משרד החינוך והתרבות תורם את חלקו.

שהיתה הפסנתרנית של תהילה רסלר בסטודיו של זו בתל-אביב, הביאה לקשר עם אחותה של הרקדנית ואחיינית שלה. נגלו שתי מזוודות עם מסמכים ותצלומים ובהם כתביד של ביוגרפיה של רסלר, ובו תיאור מרתק של יידידותה בימי עלומיה עם הסופר פראנץ קפקא, וכל תקופתה כתלמידה, אחריכך כרקדנית ולבסוף כמנהלת אדמיניסטרטיבית בבית-ספרה של גרט פלוקה בעיר דרסדן (כיום, בגרמניה המזרחית, שם מוסיף בית-הספר להתקיים).

"בעזרת תוכניות שנשמרו יכולנו לשחזר את כל דרכה כאמן, לפני עלותה ארצה ובארץ. אנו עוסקים עכשיו בעיבוד החומר."

כל החומר שנאסף נשמר בקופסות ותיקים, ממוין בצורה שיטתית, בהתאם לעצתו של מנהל גנזך המדינה. עד כה קוטלג רק חלק מהחומר ועל כן רובו עדיין אינו עומד לרשות הציבור.

אן וילסון מדגישה את חשיבות האוספים הישראליים ואלה המגיעים מניו-יורק. "למעשה, עברנו את השלב הראשוני של העמדת ספרים וכתביעת לרשות הקורא הישראלי. בזכות החומר הראשוני, נהפכת הספריה למחול בישראל למקור עבור חוקרים והיסטוריונים."

גילה טולידאנו מודה, שהיא מקדישה את מירב תשומת-הלב כרגע לארגון החומר התייעודי הזורם לספריה. זמנה מוקדש גם לסטודנטים הזקוקים לאינפורמציה, ואותם היא מפנה אל 3,000 הספרים המצויים ומקוטלגים בספריה למוסיקה שבקומה הראשונה.

מלבד טיפול אישי באלה המכונים עבודות לבחינות או במהלך לימודיהם, נענית הדרישה הרבה מצד מורים למחול לספק הרצאות לתלמידיהם, הבאים לספריה כיתות-כיתות, או שגילה יוצאת אל בתי-הספר בהם הם לומדים. בתחום זה אין ערוך לאוסף קלטות הווידיאו ההולך וגדל של הספריה.

חתונות ערביות ואימהות יהודיות: נושאי מחול בבחינות-הבגרות

לפני כשמונה שנים, העביר מי שהיה אז המפקח הראשי על החינוך הגופני במשרד החינוך, שלום חרמון, החלטה, המאפשרת לתלמידי כיתה ז' לבחור במחול כאחד מנושאי בחינות-הבגרות, וזאת בצורת עבודה בכתב ו/או יצירה כוריאוגרפית עצמאית וניתוחה. "רוב הנבחנים במחול מגיעים לספריה," אומר חרמון, "כי זה למעשה המקור הכמעט יחיד בו יכולים הם למצוא ספרים, כתביעת או חומרים אחרים הדרושים להם לעבודתם."

עובדי הספריה נהפכו למעשה ליועצים בתחום עבודות אלה, בצורה ספונטאנית, בשל הצורך, וגילה גילתה מן הנסיון, שרק מעטים מאלה באים עם רעיון מגובש. "לעיתים קרובות

בזכות קשריהם של חברי אגודת הידידים בניו-יורק, נתרמו באחרונה מספר אוספים חשובים לספריה. אסטל סוממרס, יו"ר הוועדה בניו-יורק, הצליחה לקבל את האוסף העצום של רבקה הארקנס. 88 ארגזים ובהם תקליטים, ספרים וכו' של אוסף זה מונחים במחסני בית-אריאלה לקראת המעבר לשיכון החדש, כי כשיכון הקיים אין מקום לכל אלה.

מבקרת המחול הוותיקה משיקאגו, אן ברזל, שביקרה לא אחת בארץ, החל בשנות ה-30, הסכימה אף היא לתרום את האוסף העשיר שלה, ובו סרטים נדירים ביותר, שצילמה בימי נעוריה, המתעדים את המחול של שנות ה-30 וה-40, בייחוד את ה"באלט רוס". רבים ביקשו לקבל אוסף זה, אבל היא החליטה שמקומו יהיה בארץ.

"אחדים מ-14 הארגזים המכילים חומר יקר-המציאות זה כבר הגיעו לספריה שלנו," אומרת אן וילסון. "גם פרל לאנג, אננה סוקולוב, יהודית בריין-אינגבר (שהאוסף שלה כולל גם את זה של פרד ברק) וכן פולין קונר ורותאנה בוריס ציוו את אוספיהן לספריה הישראלית."

בין ארכיוניהם של אישי מחול בישראל, הנמצאים באוספי הספריה, אלה של גורית קדמן, ברוך אגדתי, מיה ארבטובה, תהילה רסלר, גרטורד קראוס ורבים אחרים.

לספריה כ-90 סרטים ב-16 מ"מ ויותר מ-450 קלטות וידיאו מכל העולם.

סיפור בלשי: תיעוד המחול בישראל

לפני שנתיים, נתבקשה הספריה לטפל בתיעוד המחול בישראל על כל צורותיו עלידי ועדת המחול שליד המועצה הציבורית לתרבות ואמנות. תחקירן מפעל התיעוד הוא ד"ר צבי פרידהבר. מפעל זה נערך בשלבים. הראשון, שיסתיים בשנה זו, תיעד את חלוצי המחול של שנות ה-20 וה-30, עד ימי מלחמת העולם השנייה. השלב השני יעסוק בתיעוד להקות המחול והשלישי יתרכז באמני מחול הפועלים בארץ כיום, ולבסוף יגיע תור המחול האתני והעממי.

השלב הראשון כלל רשימה של 24 אישים, ביניהם גורית קדמן, רבקה שטרמן ולאה ברגשטיין. המטרה - איסוף חומר ביוגרפי ותייעודי כאחד.

עבודתו של התחקירן פרידהבר לא היתה תמיד קלה ופשוטה. "אותם חלוצי המחול שעדיין עימנו הם בני שבעים ושמונים," הוא מספר, "אבל רבים כבר הלכו לעולמם ויש צורך לחפש את צאצאיהם וקרובי-משפחותיהם, ידידים ומי שהיו תלמידים. לפעמים היתה העבודה דומה לסיפור בלשי."

למשל, מקץ חודשים של חיפושי-שוא, פגישה מקרית עם מי

עלי להתחיל ביעוץ בבחירת הנושא ומבנהו, היא אומרת.

לספרייה. אבל לא היה להם מושג ברור מה הם מבקשים להראות לחניכיהם. תחת להראות להם מין סלט של דברים שונים, שאלתי לקבוצת-הגיל, התעניינות מיוחדת וכדומה, עד שהתגבש רעיון ולבסוף פנו אלי המורים שארצה לפני התלמידים.

ההרצאות מבוססות על צפייה בסרטי וידיאו והסברים תוך צפייה ושאלות ותשובות אחריהן.

אן וילסון אף יצרה תוכנית מיוחדת על הבאלט העלילתי, וקלטות אלה, מלוות בקריינות בעברית ובערבית, ניתנות גם להשאלה.

הספרייה היתה פעילה גם בהוצאתם לאור של ספרים בתחומי המחול השונים, כולל "השנתון למחול בישראל", שעורכו הוא גיורא מנור.

"עברו שנים מאז היה עלי להחליף תלבושות במטבח ולתלות את הטייטס על מכונת הלחם, נזכרת אן וילסון, "והחלום המשולש שלי על ספרים, מחול וישראל התגשם. הספרייה בת 12, חוגגת את הבת-מצווה שלה."

בשנה שחלפה השתמשו 28 סטודנטים כאלה בספרייה ובאוספיה, במיגוון נושאים, מ"דיאגילב ותרומתו למחול" ועד "מחולות החתונה הערביים" או "דמות האם היהודיה בשואה כנושא למחול". רק חלק קטן מן התלמידים בחר בנושאים מתחום חקר המחול האתני והעדתי, בשל מיעוט החומר הכתוב בו יוכלו להשתמש. "אנחנו מנסים להתגבר על מחסור זה", היא אומרת, "הדרכת תלמידים בהכנת עבודותיהם נהפכה לשירות ייחודי של הספרייה."

ספר לי על מחול: הרצאות במסגרת הספרייה

תחום אחר של פעילות שהתפתח בשנים האחרונות הוא הרצאות לתלמידים במסגרת העבודה השוטפת של הספרייה. כעשרים קבוצות (כ־600 איש) השתתפו בשנה האחרונה במיפגשים כאלה.

"כשהתחלתי את עבודתי בספרייה, לפני שלוש שנים, נתקלתי במורים לא מעטים שהביעו את רצונם להביא את תלמידיהם

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, בני-נוער ומבוגרים לאחר בחינות-מיון.
השיעורים מתקיימים בבית-הספר "הכרמלי" בשעות אה"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 אה"צ,
"Hacarmeli" Public School, 22 Emek Rephaim Street, Jerusalem 93107, P.O.B. 8119 Tel. 02-632763 P.M.

להקות ובכורות

באורים:

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

להקת מחול בת־דור

ר' אבך גבירול 30, תל־אביב 64078;
טל' 03-263175

מנהלת אמנותית: ז'נט אורדמן

מנהל כללי: ברי סברסקי

מפיקה: בת־שבע דה רוטשילד

אסיסטנט למנהלת אמנותית: קנת מייסון

מנהלי חזרות: אורה דרוך, דוד שור, אילנה סופרון

באלט מאסטרים: קנת מייסון, דוד שור, רוזלין סובל־קסל

רשמת מחול: אילנה סופרון

רקדנים: מרים פסקלסקי, פיליפ קלייד, פטריסיה אהרוני, אילנה סופרון, לימור אקסלרוד, פאביולה אריזה, אניה ברוד,

כריסטין ברטננד, אליזבת ג'יביאט, סוזן הולדן, מיכל הירש, ענת וינברגר, נורית ישראל, סוזן מאונט, כריסטין פישה, היידי קירש, אלון אבידן, יונתן אבני, קונור ברך, משה גולדברג, פייר־אנדרה מורארד, איתן סיבק, נייג'ל ספנסר, לוצ'יאנו קניטו, זאב רום, עידו תדמור, (מתלמידים): אור אבואב, שימי חוזה, ליאור לב

סיורים בחו"ל:

איטליה – מאי 1987

בכורות ב'7/1986

"כתפיים רחבות" –

כ': לאר לובוביץ; תפ': לאר לובוביץ;

תא': דני רדלר

"פסיאו" –

כ': ג'וב סנדרס; מ': יואקין טורינה;

תל': קתרינה בון; תא': דני רדלר

"ליברטנגו" –

כ': מוריסו וינרוט; מ': אסטר פיאצולה;

תפ'+תל': קרלוס גלרדו; תא': קווין

מקאליסטר

"ממעמקים קראתיך יה" –

כ': דומי רייטר־סופר; מ': צבי אבני;

תל': שמואל וילדר; תא': דני רדלר; תפ': משה שטרנפלד

"על חומותיך" –

כ': יגאל פרי; מ': אדוארד טובין; תל': מאוקה

קראם; תא': קווין מקאליסטר

"אריאטה" –

כ': מוריסו וינרוט; מ': בלזור צ'סטר;

תל': קרלוס גלרדו; תא': קווין מקאליסטר

"דיברטימנטו" –

כ': דומי רייטר־סופר; מ': ליאונרד ברנשטיין;

תל': שמואל וילדר; תא': קווין מקאליסטר

"נהורה" –

כ': נילס כריסטי; מ': פרנסיס פולנק;

תפ'+תל': קסו דקר; תא': דני רדלר

"החלפת גלגלים" –

כ': רודני גריפין; מ': קורט וייל; תל': שמואל

וילדר; תא': נתן פנטורין

★

להקת מחול בת־שבע

ר' אחד העם 90, תל־אביב 65207;

טל' 03-62255, 6225479-03

אולם החזרות: תיאטרון "אהל־שם",

ר' בלפור 30, תל־אביב 65212;

טל' 03-285200, 296240-03

יועץ אמנותי: רוברט כהן

מנהל אמנותי: דוד דביר

באלט מאסטר: ג'יי אוגן

מנהלות חזרות: נירה טריפון, שלי שיר

מנהל כללי: ביל סטרום

משנה למנכ"ל: מירה אידלס

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

שולה בוטני, תמר גבאי, שי גוטסמן, יצחק גלילי, נתן גרדה, דוד דביר, ברונז דה־סאן

שפריי, אליס דור־כהן, תמי ויניג, מיקי חומה, נירה טריפון, אורנה ליבנת, ארו לוי, עפרה

מזרחי, דניאלה סלביק, טליה פז, אורית קינן, ליאת שטיינר, שלי שיר

סיורים בחו"ל:

שווייץ, צרפת, בלגיה – יוני 1986; ארה"ב –

אוקטובר / נובמבר 1986; לונדון – מרס 1986;

יוון, פסטיבל אתונה – אוגוסט 1987;

גרמניה – אוקטובר 1987

בת־שבע II

מנהל אמנותי: דוד רפפורט

רקדנים: אתי אלבו, צביקה בך־חמו, ענת

בוצ'צ'י, אילה גלינה, אלינה דנגור, יובל כהן,

אבשלום מבורך, קרולין נודו, אמיר צעדי,

נטלי פרוז, מליסה קרו

בכורות ב'7/1986

"חסר צורה" –

כ': ניר בך־גל; מ': מגי ניקולס; תל': צפרא

פרלמוטר ודורית שטיינשלייפר־אמיר;

תא': דורית מלק

"המעטפה" –

כ': דויד פרסונס; מ': ג'יאקומו רוסיני;

תל': ג'ודי ווירקולה; תא': קורליה סגל

"מקצב פנימי" –

כ': דויד פרסונס; תל': דויד פרסונס;

תא': קורליה סגל

"סיפור בחמישה פרקים" –

כ': טיקי קול; מ': להקת "תחזית מזג האויר"

וטוני סקוט; תל': דוד דביר; תא': איל שוורץ

"בלון – עד כלות" –

כ': רוברט נורת; מ': קטעי בלון; תל': רוברט

נורת וחמדה זולטה; תא': איל שוורץ

בין שני ימים" –

כ': רוברט נורת; מ': פקו דה לוצ'יה וסיימון רוג'רס; תל': אנדריו סטורר; תא': קורליה סגל
"שכנים" –

כ': אליס דורכהן; מ': "קבוצת סמפלר" – קולאז; עיצוב במה: שרון קרן; תל': דוד דביר; תא': ג'ודי קופרמן

"למה? ככה" –

כ': דויד פרסונס; מ': צ'ייקובסקי; תל': ג'ודי וירקולה; תא': דורין מלין

"לינטון" –

כ': דויד פרסונס; מ': דויד לינטון; תל': צפרא פרלמוטר; תא': פיליס רוס

"תפיסה מוטעית" –

כ': ניר בךגל; מ': זים מרטינס; תל': צפרא פרלמוטר; תא': פיליס רוס

"העלמה והמוות" –

כ': רוברט נורת; מ': שוברט; תל': רוברט נורת; תא': קורליה סגל

בתשבע II

"דומם, חי, צומח" –

כ': ורה גולדמן, שרון פינזלי, דוד רפפורט, לוציאנו קניטו

"המתחזה הגדול" –

כ': דניאל עזרלי; מ': באך; תל': דניאל עזרלי; תא': פיליס רוס

"טבולא ראסה" –

כ': אוהד נהרין; מ': ארוו פארט; תל': כריסטינה א. ג'אנני; תא': קורליה סגל

"מבט" –

כ': רמי באר; מ': מרדית מונק; תל': דוד דביר, רמי באר; תא': קורליה סגל

"ללין" –

כ': ג'ין היל-סאגן; מ': ארוו פארט, סמואל ברבר וקטעי שירה; תל': ג'ין היל-סאגן; אביזרים: יהודית גרינשפן; תא': קוין מקאליסטר

★

הבאלט הישראלי

כיצר 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 1988

"חנות הקסמים" –

כ': א. פסטרנק; מ': רוסיני, רספיגי

★

האנסמבל, ירושלים

מתנ"ס שאלתיאל, רח' עולי הגרדון 13, תלפיות מזרח, ירושלים; טל' 02-717877

ניהול משותף של רקדניות הלהקה: דפנה אינבינדר, בתיה כהן, הדר מליניאק, איה רימון-לוי

כוריאוגרפית ומורה אורחת: הלגה לכנן

בכורות ב' 1987

"לה, לה, לה 2x1" –

כ': איה רימון-לוי; מ': להקת סקיי; תל': איה רימון-לוי

"שברו את הכלים" –

כ': דפנה אינבינדר; מ': פיליפ גלאס, הרי דהויט; תל': ירדנה כהן, דפנה אינבינדר

"10 x 8 מבריק" –

כ': הלגה לכנן; מ': מקס שטיינר, הרמן קופפלד; תל': ירדנה כהן; סרט: יורם מילוא

★

תיאטרון מחול ענבל

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

מייסדת ומנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנהל כללי: רפי אהרון

רקדנים: אילנה כהן, מלכה חגיבי, שרה זארב, כוכבה כלף, תמר קיסר, רונית בראון-אזולאי, מיכל ארון, סיגל גדליה-ליפשיץ, ציון נוראל, מרדכי אברהמוב, יעקב בראב, שלמה אשר, אבנר כלף, עמי שטרית

סיורים בחו"ל:

ארה"ב

בכורות ב' 1987/8

"חזור" –

כ': מלכה חגיבי; מ': עובדיה טוביה; תל': יונה חרו; תא': רפי כהן

"גלגול" –

כ': שרה זארב; מ': שם-טוב לוי; תל': יהודית גרינשפן; תא': רפי כהן

"מרחבא" –

כ': רחלי סלע; מ': רחלי סלע; תל': שלמה חזיו; תא': רפי כהן

"אותיות פורחות" –

כ': שרה לוי-תנאי; מ': אוריה הלוי; תל': רות צרפתי; תא': רפי כהן

"נשיד ושירה" –

כ': שרה לוי-תנאי; מ': אוריה הלוי; תל': רות צרפתי; תא': רפי כהן

★

להקת המחול הקיבוצית

קיבוץ געתון, ד"נ מעלה-הגליל 25130; טל' 04-858437 (סטודיו);

שד' שאול המלך 8, תל'אביב 61400;

טל' 03-252171 (משרד)

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנהל כללי: ירוחם כהן

עוזר למנהלת אמנותית: זכרי דגן

באלט מייסטר: סיגהיל פאל, אלכסנדר גאוקופולוס, לברן מאיר

מנהלי חזרות: זכרי דגן, אפרת ליכני

רקדנים: אסולין ענת, אורן אסנח, ארנון נגה, אריאלי רן, באר רמי, בךישי ראובן, גמבו ניצה, גפני נעמה, וגנר אלה, כהן סיון,

כהן בועז, לבני אביטל, ליכנה רוני, מינוקוב דלית, מעודד אורית, סבוראי עמי, פרי רחל, פסטמן ארי, פלאח אלי

בכורות ב' 1986/7

"בין עצי עדן" –

כ': הדה אורן; מ': פאול בך-חיים; תל': צביה זילברמן; תא': ניסן גלברד

"משכן האש" –

כ': מאץ אק; מ': פיליפ גלאס, דיטריך באוסנרן; תל': מריקו אימוה; תא': ניסן גלברד

"מדריך לתזמורת" –

כ': רמי באר; מ': בנג'מין בריטן; עיצוב: יהודית גרינשפן; תא': ניסן גלברד

"ציפורי שחקים" –

כ': איבן מרקו; מ': רווי שנקר, יהודי מנוחין; תל': יהודית גומבר; תא': ניסן גלברד

"מטען חורג" –

כ': ליאת דרור, ניר בדגל; מ': ויס מרטינס;
תל': צפורה פרלמוטר; תא': ניסן גלברד

"מחולות קונצרטנטיים" –

כ': רמי באר; מ': איגור סטראווינסקי;
עיצוב: יוסי בדארי; תא': ניסן גלברד

"יריאל" –

כ': ג'ין היל'סגאן; מ': ארון פארט; תל': ג'ין
היל'סגאן, ברטה קוורץ; תא': ניסן גלברד

"בורה" –

כ': ג'ין היל'סגאן; מ': מוצארט; תל': ג'ין
היל'סגאן, ברטה קוורץ; תא': ניסן גלברד

★

קול ודממה

ביח "קול ודממה", מרכז לאמנויות,

רח' הירקון 61, תל'אביב 63902;

טל' 03-5102997/8

מנהל אמנותי: משה אפרתי

רכז להקה: דני בירן

ניהול הפקה והצגה: תותי פורת

מנהל סיורים: אריה יאס

רקדנים: אסתר נדלר, אביטל חן, אנה מימוני,
אורלי פורטל, אורית סגל, ארז עפג'יק,

דוד צפתי, יוסף מויאל, נעמה בירן, ניסים

ידיד, עדי ברעם, עידו אחרק, פטריק גרוב,

צביקה חלילי, תמי כץ

סיורים בחו"ל:

איטליה – יוני 1986; איטליה, מילאנו –

מרס 1987; ארצות-הברית – אפריל 1988

בכורות

"טיטוט" –

כ': משה אפרתי

"לה פוליה" (בהכנה) –

כ': משה אפרתי

★

תיאטרון תנועה אושרה אלקיים

רח' ברכוכבא 19, הרצליה 46341;

טל' 052-544039

מנהלת אמנותית: אושרה אלקיים

רקדנים / שחקנים: עדי עציון, סרג' אלבו,
ורד נהרין, עפרה איאב, זוהר כהן, יוני פריור,

נעמה שפירא

סיורים בחו"ל:

איטליה – מאי 1987

בכורות ב'1988

"סולמות" (הפקה משותפת עם התיאטרון

הקאמרי) –

כ': אושרה אלקיים; תפ': ותל': משה שטרנפלד;

תא': חני ורדי

★

להקת מחול ירון מרגולין

דרך בית'לחם 106/15, ירושלים 93624;

טל' 02-410383, 716197

סטודיו: מקלט ציבורי, רח' גולומב, מלחה/
מנחת;

טל' 02-438624

מנהל אמנותי: ירון מרגולין

מנכ"ל: אורה גורלי

יועץ לאסתטיקה: נפתלי עירוני

רקדנים: ירון מרגולין, יונת דלסקי, אסתי

לוסיבניסתי, דוד בניסתי

בכורות ב'1987/8

"שיר" –

כ': אנה סוקולוב; מ': ס. רחמנינוף;

תל': עודד גרא

"לילות הקיץ" –

כ': ירון מרגולין; מ': ה. ברליוז; תל': עודד גרא

"ללא שמש" –

כ': ירון מרגולין; מ': מ. מוסורגסקי;

תל': עודד גרא

"מחול מס' 10" –

כ': ירון מרגולין; מ': ר. ואגנר; תל': עודד גרא;

אגרוף צרפתי: דוד בניסתי

"מחול שני" –

כ': יונת דלסקי; מ': א. סאטי

"מחול אהבה עד מוות" –

כ': ירון מרגולין; מ': ק. ג'וסולדו;

תל': י. מרגולין; תא': ניסן גלברד

"נשים מקוללות" –

כ': ירון מרגולין; מ': צ. פראנק; תל': י. מרגולין;

תא': ניסן גלברד

"מחול המוות" –

כ': ירון מרגולין; מ': ג. פורה; תל': י. מרגולין;

תא': ניסן גלברד

★

תמזנע תיאטרון תנועה

רח' דה האז 28, תל'אביב 62667;

טל' 03-449878

מנהלת אמנותית: נאוה צוקרמן

מפיקים: אילן רוזנטל, מיקי צוקרמן

שחקנים/רקדנים: אמנון דוייב, בלהה רוזנפלד,

דורון ליניקי, יעל שגיא, נטע מורן, עידית

איזון, עמנואל חנוך

סיורים בחו"ל:

ארה"ב, בריטניה – מאי 1987

בכורות ב'1987/8

"איש נקודה אשה" –

כ': נאוה צוקרמן; תפ': איתמר נוימן;

תא': ג'ודי קופרמן

★

תיאטרון מחול רנה שינפלד

רח' הרב פרידמן 14, תל'אביב 62303;

טל' 03-446745

מנהלת אמנותית, רקדנית וכוריאוגרפית:
רנה שינפלד

רקדנים: תמר פייגנבלט, אינגבורג טונדבי,

סיגל שפרלינג

בכורות ב'1988

"קיץ 87 – בחדרי" –

כ': רנה שינפלד; מ': שופן, שוברט;

תא': פליס רוס

"דמויות" –

מבוסס על רעיונות תנועתיים ואימפרוביזציה

של הרקדנים; בימוי ועריכה: רנה שינפלד;

מ': שופן "Throbbing Crystal"

תפ': צפור – טובה ברמן; תל': הרקדנים

וניק להב; תא': פיליס רוס

★

תמר ירושלים קבוצת מחול

מתנ"ס ע"ש גרוס, רח' זכרון-יעקב 5, רוממה,

ירושלים 94421;

טל' 02-524711

מנכ"ל: מאירה אליאש'צ'יין

מורה להקה: צבי גוטהיינר

רקדנים: גל אלסטר, צבי גוטהיינר, עֵדנה

דה בר, נעה דר, רונתי זלטיץ, אוי ליפשיץ,

רודי סכפסמה, גליה פבין, עמוס פנחסי,
אמיר קולבן

בכורות ב' 1987/8

"אט לאט לורדים ילדים לשנוא" –
כ': אמיר קולבן; מ': ג'רי גולדסמית;
קריין; עמוס לביא; תפ' ותל': פרידה
קלאפהולץ; תא': ג'ודי קופרמן
"מה שהחול סיפר..." –
כ': עמוס פנחסי; מ': סביבתית; תל': פרידה
קלאפהולץ; תא': ג'ודי קופרמן
"למטרות רציניות" –
כ': אווי ליפשיץ; מ': פטס ואללר; תל': פרידה
קלאפהולץ; תא': ג'ודי קופרמן
"הלוך ושוב" –
כ': צבי גוטהיינר; מ': סטיב רייך; תפ' ותל':
פרידה קלאפהולץ; תא': ג'ודי קופרמן
"ריקוד לשבעה" –
כ': צבי גוטהיינר; מ': בנג'מין בריטון;
תל': כריסטנה ג'יאניני; תא': ג'ודי קופרמן
"חה יודע מי בניירוק?" –
כ': צבי גוטהיינר; מ': סקוט ג'ונסון;
תא': ג'ודי קופרמן

רקדנים: חנן הלברטל, אפרת בג'יו, גריזלדה
כהאן, אילת ריכטר, אלון סימך טוב, ראומה
שוחם, קלרה אלבונסי טוביאס, ארט לי,
חגית רפאלי, עדה בילו, תמרה ביאלניק

בכורות ב' 1987/8

"בריאה" –
כ': תמרה מיאלניק; מ': וולטר קרלוס;
תל': שרה יוסף; קריינות: בני הנדל
"צדפות" –
כ': ריצ'ארד אורבן; מ': יהודה פוליקר,
ריצ'ארד פרבר; תל': שרה יוסף
"צחוק עשה לי" –
כ': תמרה מיאלניק; מ': דב מיאלניק, טדי
לסרי; תפ': רות מלול צדקא
"נקמה מתוקה" –
כ': אליס דורכהן; מ': "The Way of How";
תל': אליס דורכהן
"מה שהיה הוא שיהיה" –
כ': תדה אורן; מ': דב מיאלניק; תל': שרה יוסף
"דמעות של מלאכים" –
כ': דינה ביטון; מ': יוני רכטר; תל': שרה יוסף

★

★

★

אירועים אחרים

במפגש "גוונים במחול", שהתקיים אחרי
הפסקה של שלוש שנים, באודיטוריום דוהל
בתל-אביב, הוצג מגוון רחב של עבודות,
שהמצטיינות בהן היתה הדואט הארוך מאת
ניר בך גל וליאת דרור, "דירת שני חדרים".

בין הכוריאוגרפים שהביאו מפרי עבודתם
ל"גוונים" היו גל אלסטר, עדי חן דגני,
אסתי פומרנץ ואמנון רביב, יעל פארן וחגי
בן-יהודה, ויקטוריה גריץ, חפציבה אברהם,
נטע פלוצקי, אסתי קינן, תמר בך עמי, מלכה
חדג'בי, יעל כנעני והאמנית האורחת
מגרמניה המערבית סוזנה לינקה.

במסגרת פסטיבל ישראל הופיעו קיי טאקי,
שהכינה עבודה מיוחדת עם להקתה ורקדני
סדנת להקת המחול הקיבוצית וקבוצתה של
רות זיראייל, וכן רטרוספקטיבה מעבודותיה
החל בשנות ה-70; מרתה קלארק ולהקתה,
קבוצת "אמיל דיבואה" מצרפת, "באלט
שטוטגארט" ב"אילוף הסוררת", "פילובולוס"
מארה"ב וכן הלהקות הישראליות של ירון
מרגולין ב"שירת מחול", בח'דור ולהקת
"בלו ראן" מבלגיה בעבודות מאת רוכית
לבד.

במפגש האמנויות בתל-חי השתתפו קבוצות
תנועה שונות במייצגים.

להקת המרכז למחול ספרדי

רח' בן-יהודה 53, תל-אביב 63431;
טל' 03-233805

מנהלת אמנותית: סילביה דוראן
מפיקה: מאירה אליאש צ'ייק
עוזרת למנהלת אמנותית: מיכל נתן
עוזרת למנהלת חזרות: נטע שיזף
רקדניות: סילביה דוראן, אלה וייך, תמר
מוקדי, מיכל נתן, מיכל סבו, נטע שיזף,
שרון שלו, יעל שלומי

בכורה ב' 1986

"פיאסטה" –
כ': סילביה דוראן וויקטוריה אוחניה;
תל': סילביה דוראן; תא': דורית מלין

★

תיאטרון מחול ירושלים

רח' מסילת-ישרים 3, ירושלים;
טל' 02-233520
מנהלת אמנותית: תמרה מיאלניק

KOL DEMAMA

"Tyotot"
(M. Efrati)

קול ודממה

"טיוטות"
(מ. אפרתי)





BATSHEVA

בת־שבע

"Formless"
(N. Ben Gal)

"חסר צורה"
(נ. בן־גל)

Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין



BATSHEVA

בת שבע

"Neighbors"
(A. Dor Cohen)

Photo: Y. Rubin

"שכנים"
(א. דורכמן)

צלם: י. רובין



"בורה"
(ג. הילסאגאן)

"Bourrée"
(G. Hill Sagan)



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Photo: O. Nov

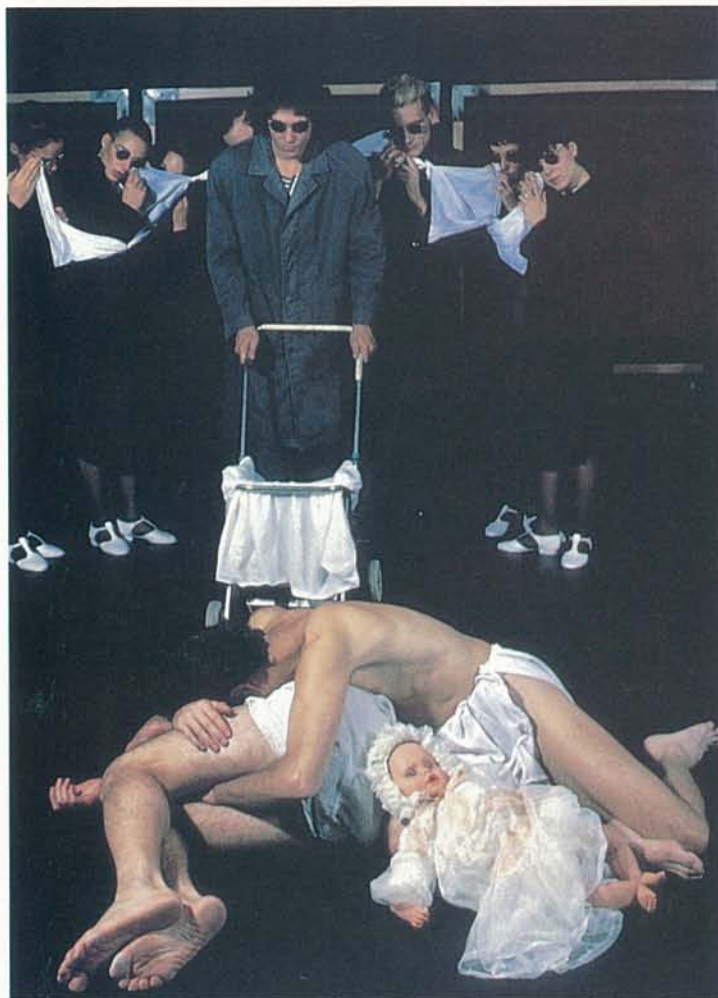
צלם: ע. נוב

להקת המחול הקיבוצית



"מחולות קונצרטנטיים"
(רמי באר)

"Danses Concertantes"
(R. Be'er)



TAMAR DANCE COMPANY
 "Slowly Slowly Children Learn to Hate"
 (A. Kolben) Photo: Y. Lehman

תמר להקת מחול
 "אט לאט לומדים ילדים לשנוא"
 צלם: י. להמן (א. קולבן)



RINA SCHENFELD
 "Summer in My Room"
 (R. Schenfeld) רינה שיינפלד
 "קיץ בחדרי"
 (ר. שיינפלד)



תמר להקת מחול
 "הלוך ושוב" (צ. גוטהיינר)

TAMAR DANCE COMPANY
 "To and Fro"
 (Z. Gotheiner)

BAT-DOR

בת־דֹר

"Luminescences"
(N. Christe)

"נהורה"
(נ. כריסטי)

Photo: Mula

צלם: מולה



"נהורה" (נ. כריסטי)

"Luminescences"
(N. Christie)

BAT-DOR בת־דור

"על חומותייך" (י. פרי)

"Upon Thy Walls"
(Y. Perry)



Photo: Mula צלם: מולה





OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE
"Ladders"
(O. Elkayam)

תיאטרון תנועה אושרה אלקיים
"סולמות"
(א. אלקיים)

Photo: Haramaty

צלם: הרמתי



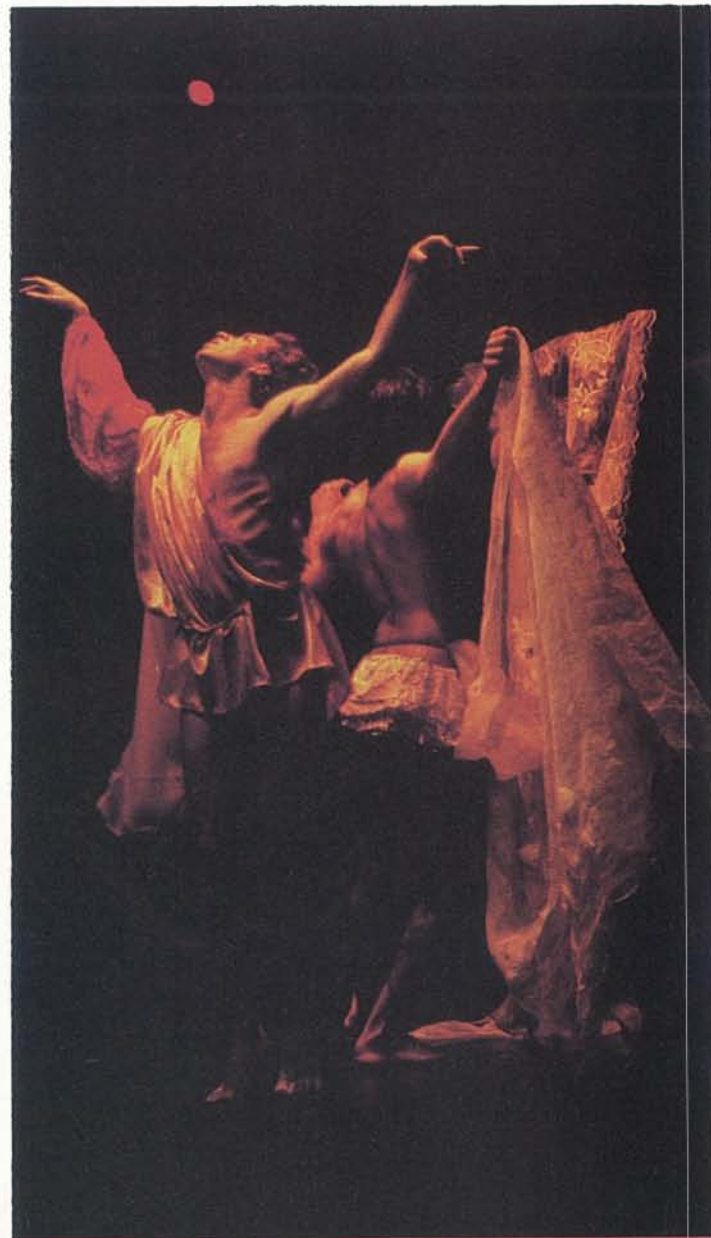


"Cursed Women"
(Y. Margolin)

Photo: H. Benami

"נשים מקוללות"
(י. מרגולין)

צלם: ח. בן-עמי



"Dance of Death"
(Y. Margolin)

Photo: E. Baron

"מחול המוות"
(י. מרגולין)

צלם: א. ברוך

להקת מחול ירון מרגולין

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

BAT-DOR

בת־דֹר

"Out of the Depth"
(D. Reiter-Soffer)

Photo: Mula

צלם: מולה

"ממעמקים קראתיך יה"
(ד. רייטר־סופר)





"Aryata" (M. Wainrot)

"אריאטה" (צ. וינרוט)

Photo: Mula

BAT-DOR

בת־דור

צלם: מולה

"Libertango" (M. Wainrot)

"ליברטאנגו" (צ. וינרוט)



BAT-DOR

בת דור

"Aryata"
(M. Wainrot)

"אריאטה"
(מ. ויינרוט)

Photo: Mula

צלם: מולה



להקת המחול הקיבוצית

KIBBUTZ DANCE COMPANY

"ציפורי שחקים" (א. מרקו)

צלם: י. רובין

"Birds of Heaven"

(I. Marko)

Photo: Y. Rubin



"Down North"
(M. Ek)

Photo: V. Silver

"למטה בצפון" (מ. אק) צלם: ו. סילבר





"Parallelogram"
(Rina, Or, Sharona)

"מקבילות"
(רינה, אור, שרונה)

MAGMA DANCE GROUP

מאגמה קבוצת מחול



MAGMA DANCE GROUP מאגמה קבוצת מחול

"Parallelogram" "מקבילות"

"C'est-la-vie"

(Or Bagim) (א. בגים)



BATSHEVA

בת־שבע

"המעטפה" (ד. פארסונס)

"The Envelope"
(D. Parsons)



Photo: Y. Rubin

צלם: י. רובין

בת־שבע
BATSHEVA



"בין שני ימים" (ר. נורת)

"Inter dos Aguas"
(R. North)





YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

להקת מחול ירון מרגולין

Photo: E. Baron

"Cursed Women" (Y. Margolin)

"נשים מקוללות" (י. מרגולין)

צלם: א. ברון



TAMAR DANCE COMPANY

תמר להקת מחול

Photo: Y. Lehman

"To and Fro" (Z. Gotheiner)

"הלוך ושוב" (צ. גוטהיינר)

צלם: י. להמן



"מרחבה" (ש. לוי־תנאי)

"Marchaba"
(S. Levi-Tanai)



"נאשיד ושירה" (ש. לוי־תנאי)

"Nasheed Veshirah"
(S. Levi-Tanai)

INBAL DANCE THEATRE

תיאטרון מחול ענבל

להקת מחול ירון מרגולין

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

"מחול מס' 10" (י. מרגולין)

"Dance nr. 10"
(Y. Margolin)

צלם: ר. נעמן Photo: R. Naaman



סמינר הקיבוצים

KIBBUTZ
TEACHERS
SEMINAR



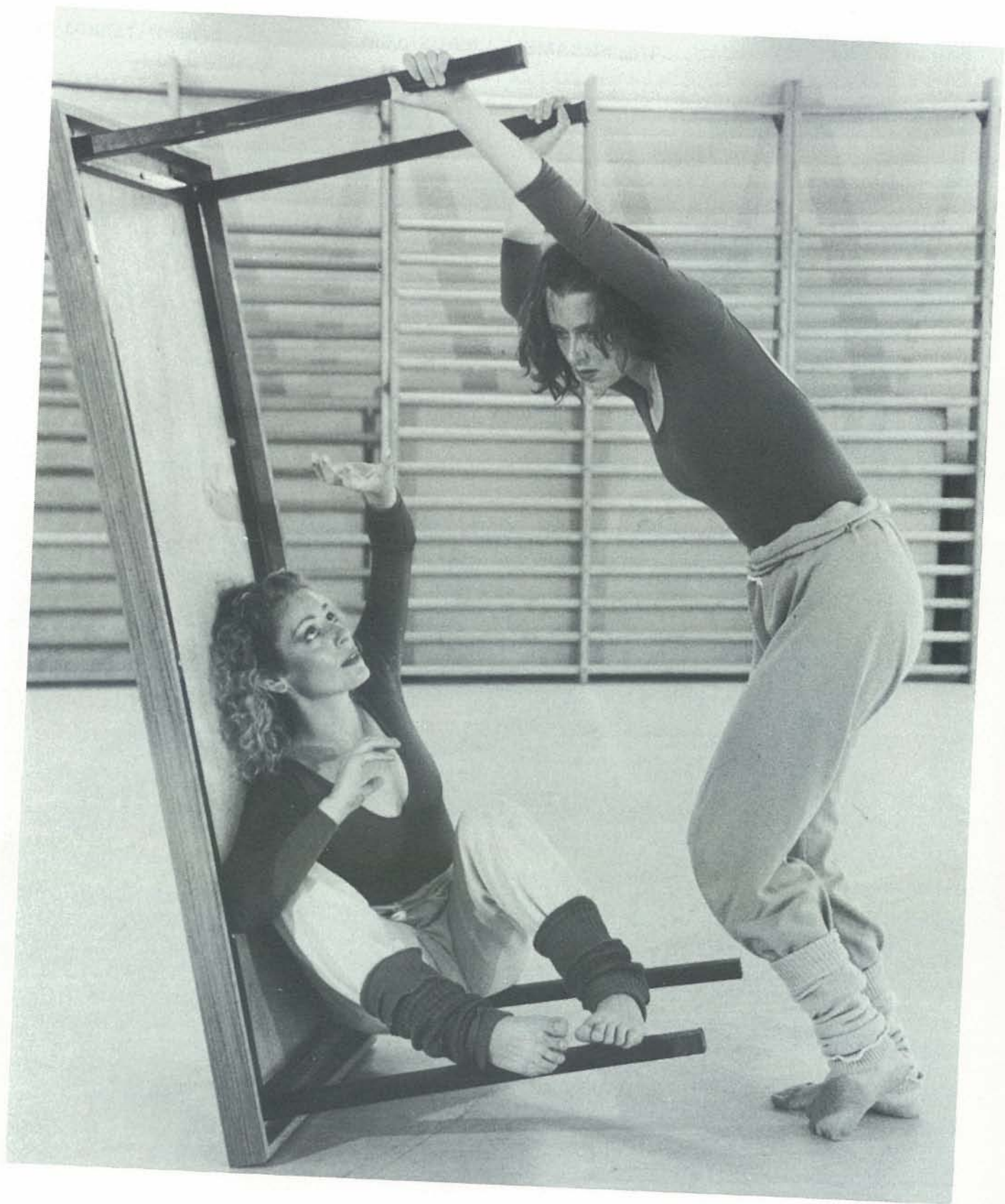
כיתת קומפוזיציה

Composition-class



צלם: ג. אבירם

Photo: Y. Aviram



THE ENSAMBLE, JERUSALEM

האנסאמבל, ירושלים



"8 x 10 מבריק" (ה. לנגן)

"Glossy 8x10"
(H. Langen)

צולם: ר. נעמן Photo: R. Naaman





"Amor Passer Dolor"

אסתי פומרנץ - אמנון רביב

ESTI POMMERANZ & AMNON RAVIV



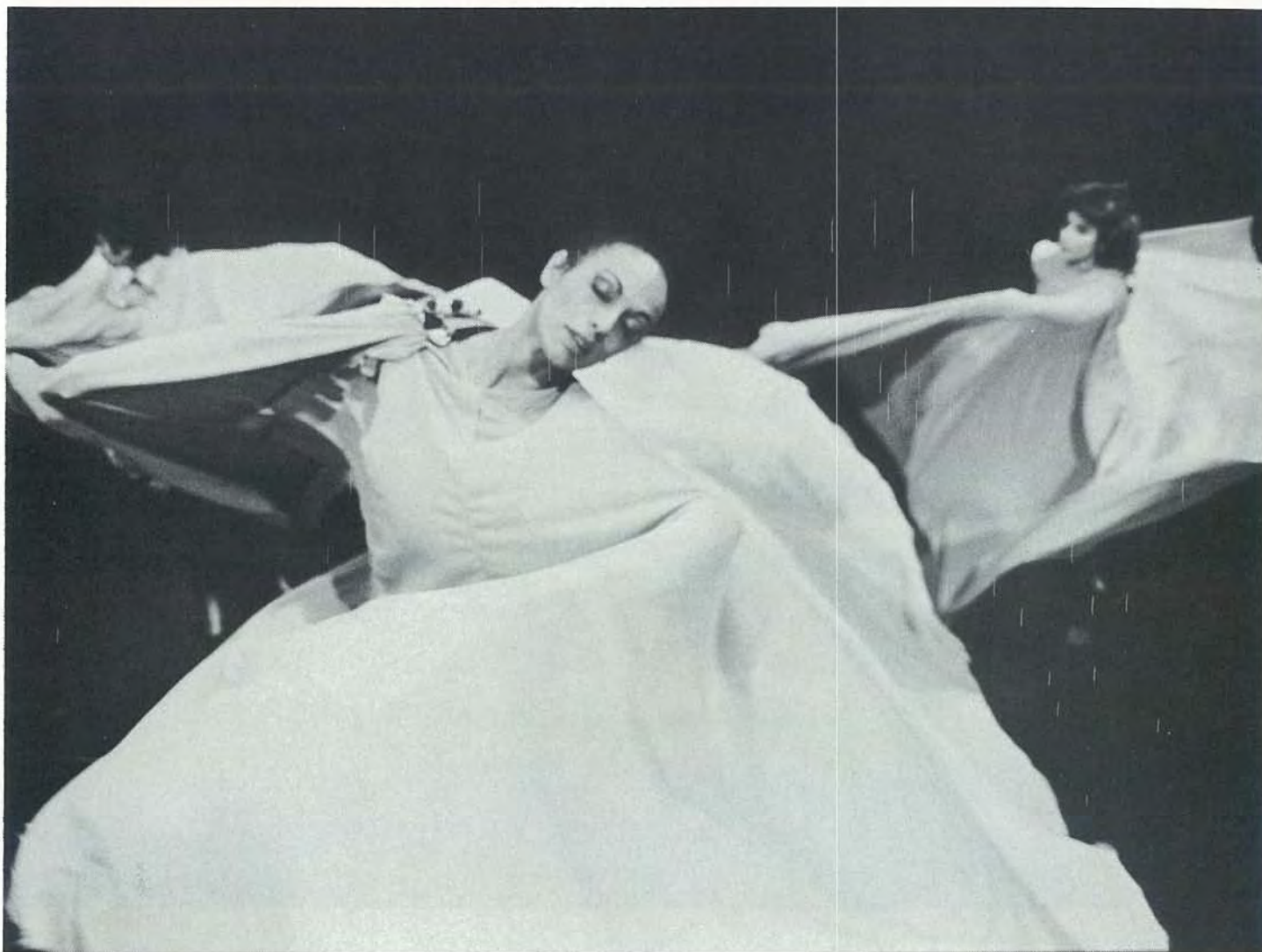
תיאטרון מחול ענבל
INBAL DANCE THEATRE

"אותיות פורחות" (ש. לויטנאי)

"Flying Letters"
(S. Levi-Tanai)







INBAL DANCE THEATRE

"Gilgul"
(I. Cohen)

תיאטרון מחול ענבל

"גלגול"
(א. כהן)

להקת מחול ירון מרגולין

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

צילם: א. ברון Photo: E. Baron

"מחול המוות" (י. מרגולין)

"Dance of Death"
(Y. Margolin)



תיאטרון מחול רינה שיינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE



"קיץ בחדרי" (ר. שיינפלד)

"Summer in My Room"
(R. Schenfeld)

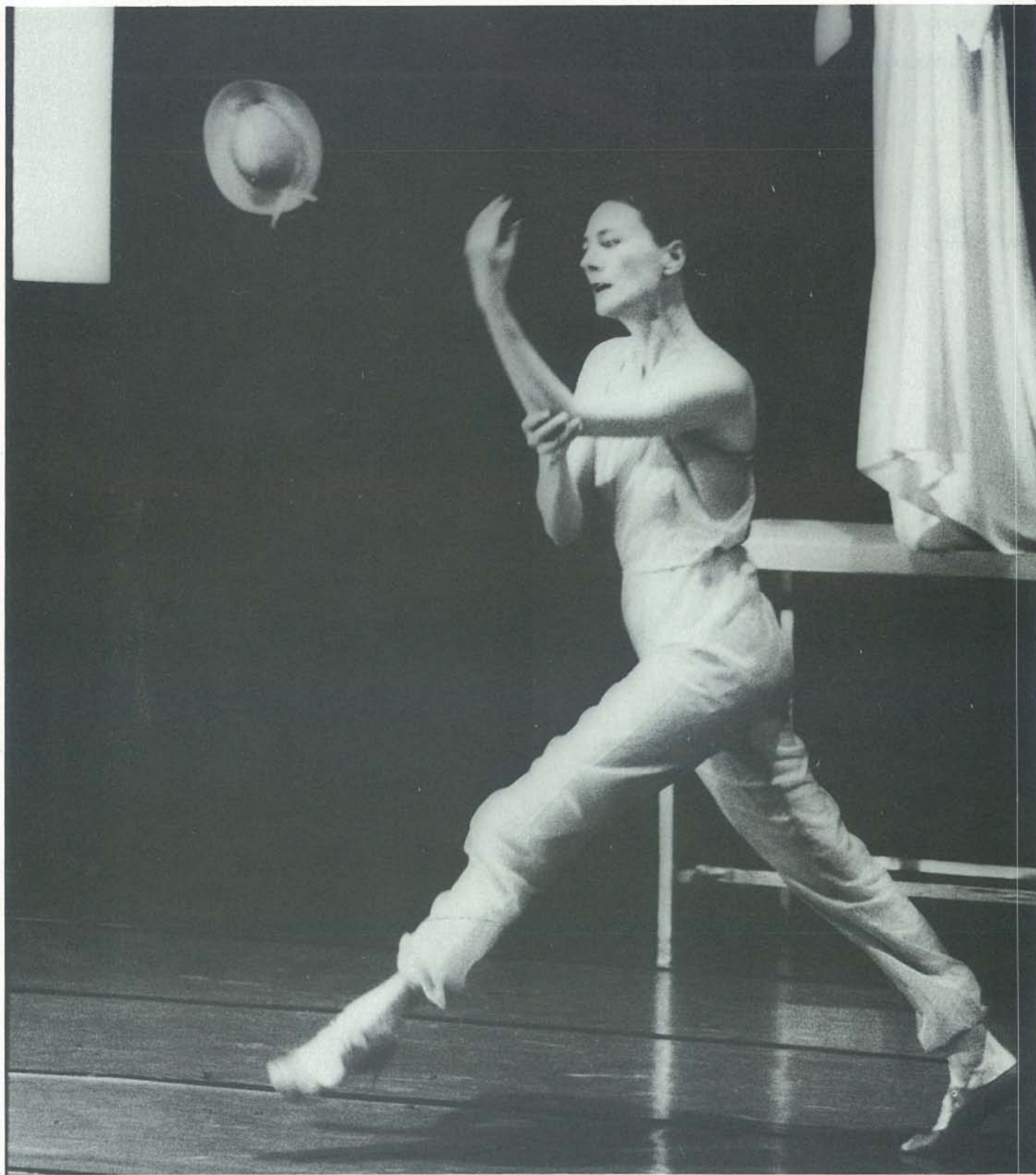
"דמויות" (ר. שיינפלד והרקדניות)

"Figures"

(R. Schenfeld & Dancers)



צולם: י. אגור Photo: Y. Agor



קול ודממה
KOL DEMAMA

"La Folia"
(מ. אפרתי) (M. Efrati)









להקת המחול הקיבוצית "משכן האש" (מ. אק)

צולם: י. רובין Photo: Y. Rubin

KIBBUTZ DANCE COMPANY "Fireplace" (M. Ek)



להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

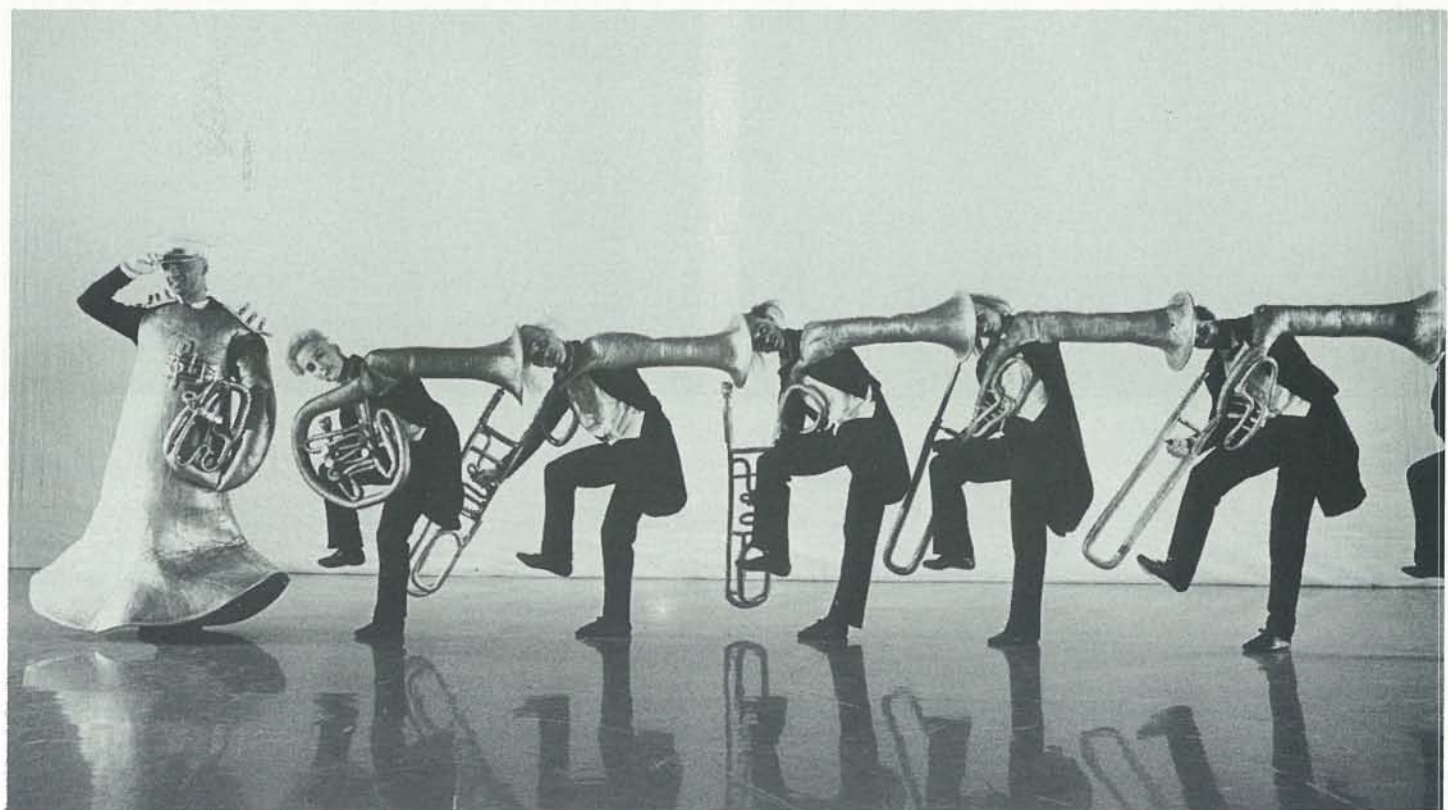


"מדריך לתזמורת" (ר. באר)

"Young Person's Guide to the Orchestra"
(R. Be'er)

צלם: ג. וייגלט Photo: G. Weigelt







TMU-NA

"As the Piano Plays"
(N. Zukerman)

Photo: Y. Rosen-Horn



תמרנע

"אשה - גבר - אשה"
(נ. צוקרמן)

צלם: י. רוזנהורן



"אשה - גבר - אשה" (נ. צוקרמן)

"As the Piano Plays"
(N. Zukerman)

צלם: י. רוזנהורן Photo: Y. Rosen-Horn



תמרנע TMU-NA

"חמש צעקות" (נ. צוקרמן)

"Five Screams"
(N. Zukerman)

צלם: א. שטראוך Photo: A. Strauch



"למטרות רציניות" (א. ליפשיץ)

"With Serious Intention"
(E. Lifshitz)

צולם: ר. נעמן Photo: R. Naaman



"מה שהחול סיפר" (ע. פנחסי)

"What the Sand Told..."
(A. Pinchassi)

צולם: י. להמן Photo: Y. Lehman

תמר להקת מחול

TAMAR DANCE COMPANY



Photo: Y. Lehman

TAMAR DANCE COMPANY

תמר להקת מחול

צלם: י. להמן

"Slowly Slowly Children Learn to Hate" (A. Kolben)

"אט לאט לומדים ילדים לשנוא" (א. קולבן)



KIBBUTZ DANCE COMPANY

להקת המחול הקיבוצית

"Dances Concertantes" (R. Be'er)

"מחולות קונצרטנטיים" (ר. באר)

Photo: O. Nov

צלם: ע. נוב





KIBBUTZ DANCE COMPANY

להקת המחול הקיבוצית

"Unusual Cargo" (L. Dror & N. Ben Gal)

"מטען חורג" (נ. בן גל, ל. דרור)

Photo: O. Nov

צלם: ע. נוב



להקת המחול הספרדי סילביה דוראן

SILVIA DURAN SPANISH DANCE COMPANY



"פייסטה" (ס. דוראן)

"Fiesta"
(S. Duran)

צלם: מ. היימן Photo: M. Heiman





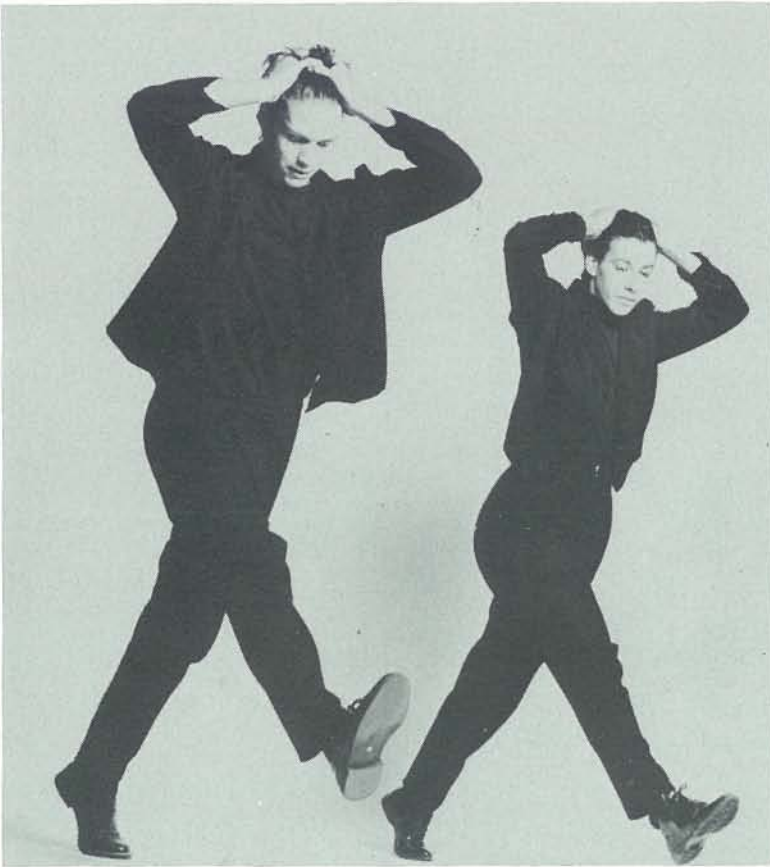
"חנות הקסמים" (א. וא. פסטרנאק)

"La Boutique fantasque"
(A. & I. Pasternak)

צלם: ר. שני R. Shani Photo



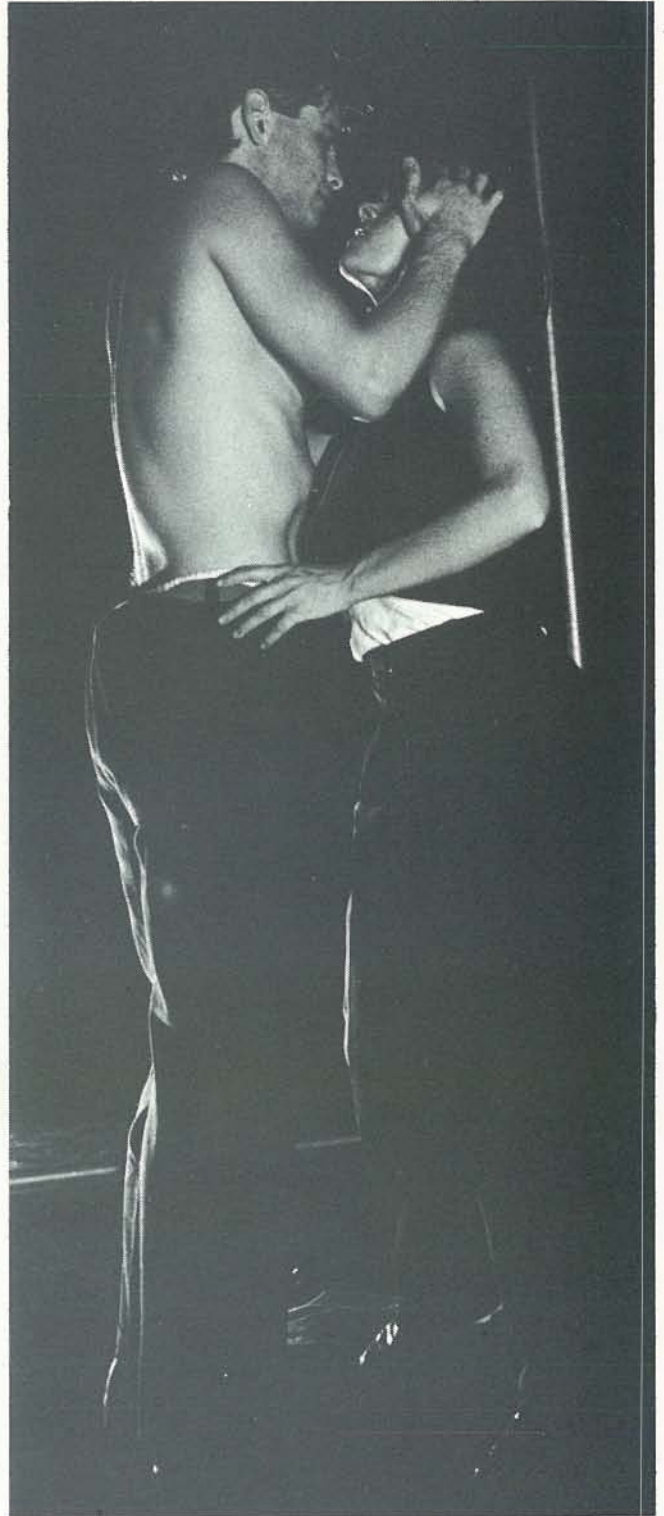




צלם: ד. אבידן Photo: D. Avidan

"דירת שני חדרים"

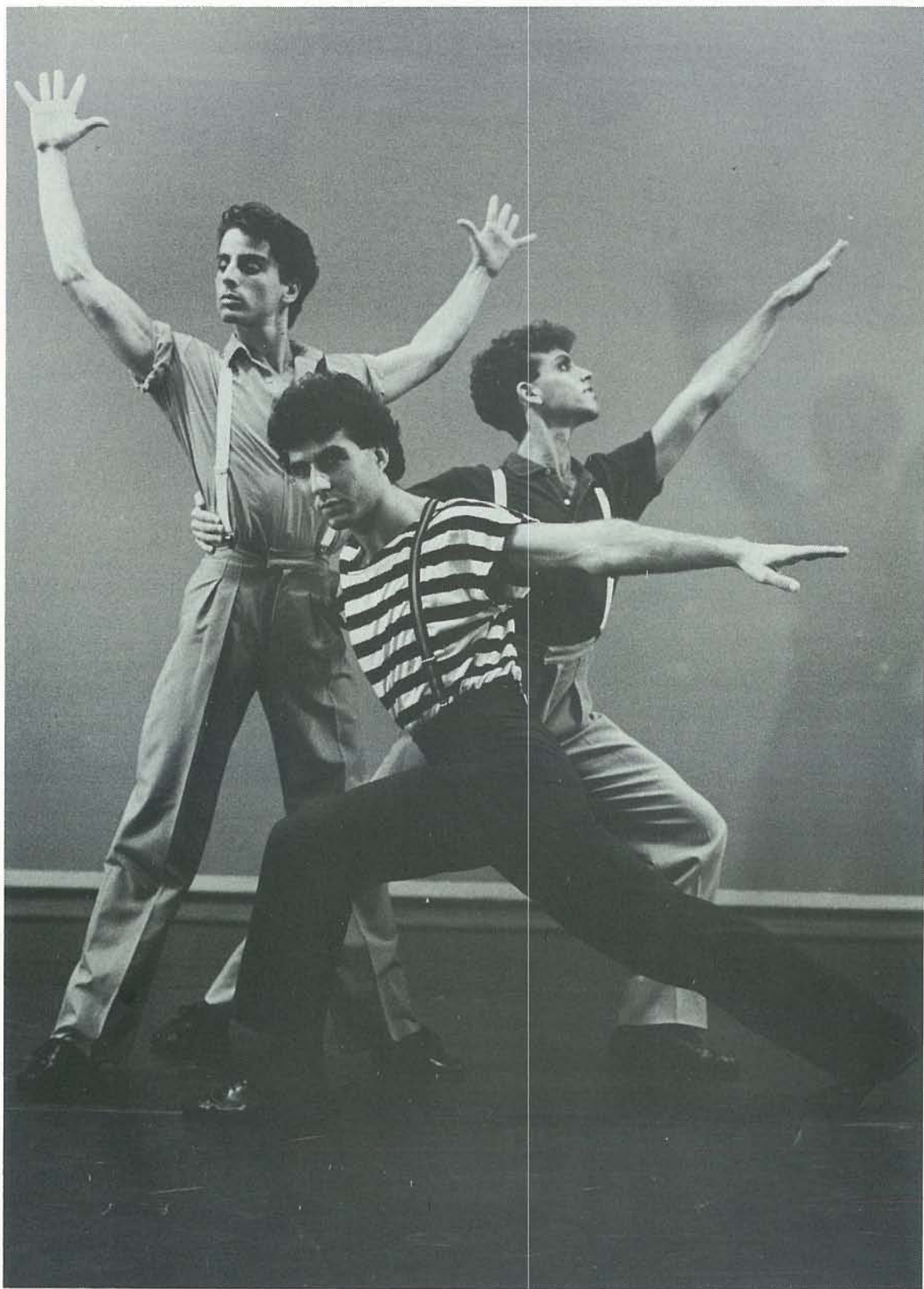
"Two Room Apartment"



צלם: ב. אופיר Photo: B. Ofir

"דיברטימנטו"
(ד. רייטר-סופר)

"Divertimento"
(D. Reiter-Soffer)





"אותיות פורחות" (ש. לויטנאי)

"Flying Letters"
(S. Levi-Tanai)



"נאשיד ושירה" (ש. לויטנאי)

"Nasheed Veshirah"
(S. Levi-Tanai)

INBAL DANCE THEATRE

תיאטרון מחול ענבל



BATSHEVA

"Cantata No. 78" (Doug Varonne)

בת־שבע

"קנטטה מס' 78" (דאג וארון)





משה אפרתי

להקת מחול

קול ודממה

בית "קול ודממה" מרכז לאמנויות

רח' הירקון 61, תל-אביב

03-5102997/8 ☎



1978-1988

עשור ללהקת
"קול ודממה"

Moshe Efrati

Dance Co.

Kol Demama

"Kol Demama" — Cultural Center

61 Hayarkon St. Tel-Aviv

☎ 03-5102997/8

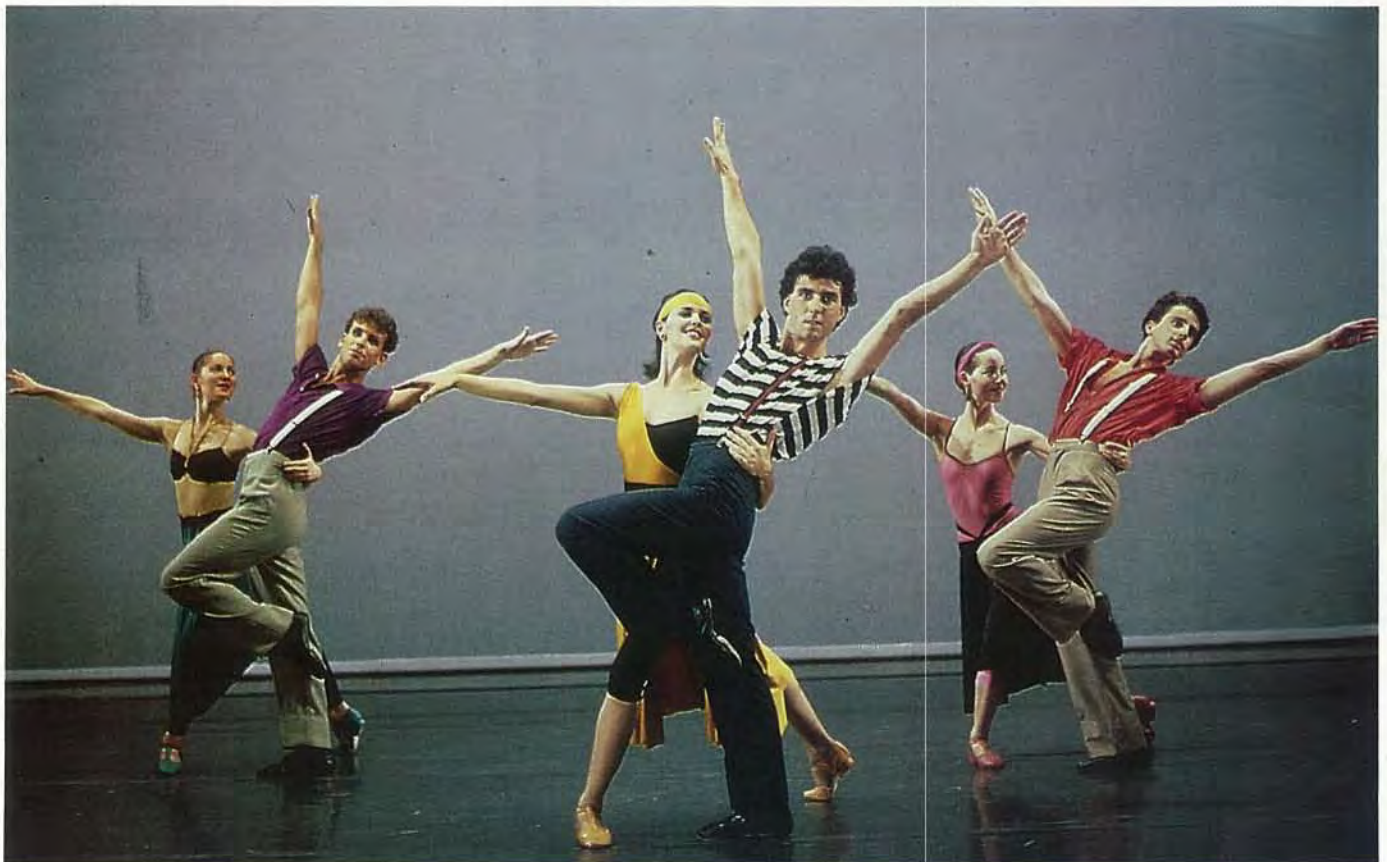
1968-1988

להקת מחול בת-דור

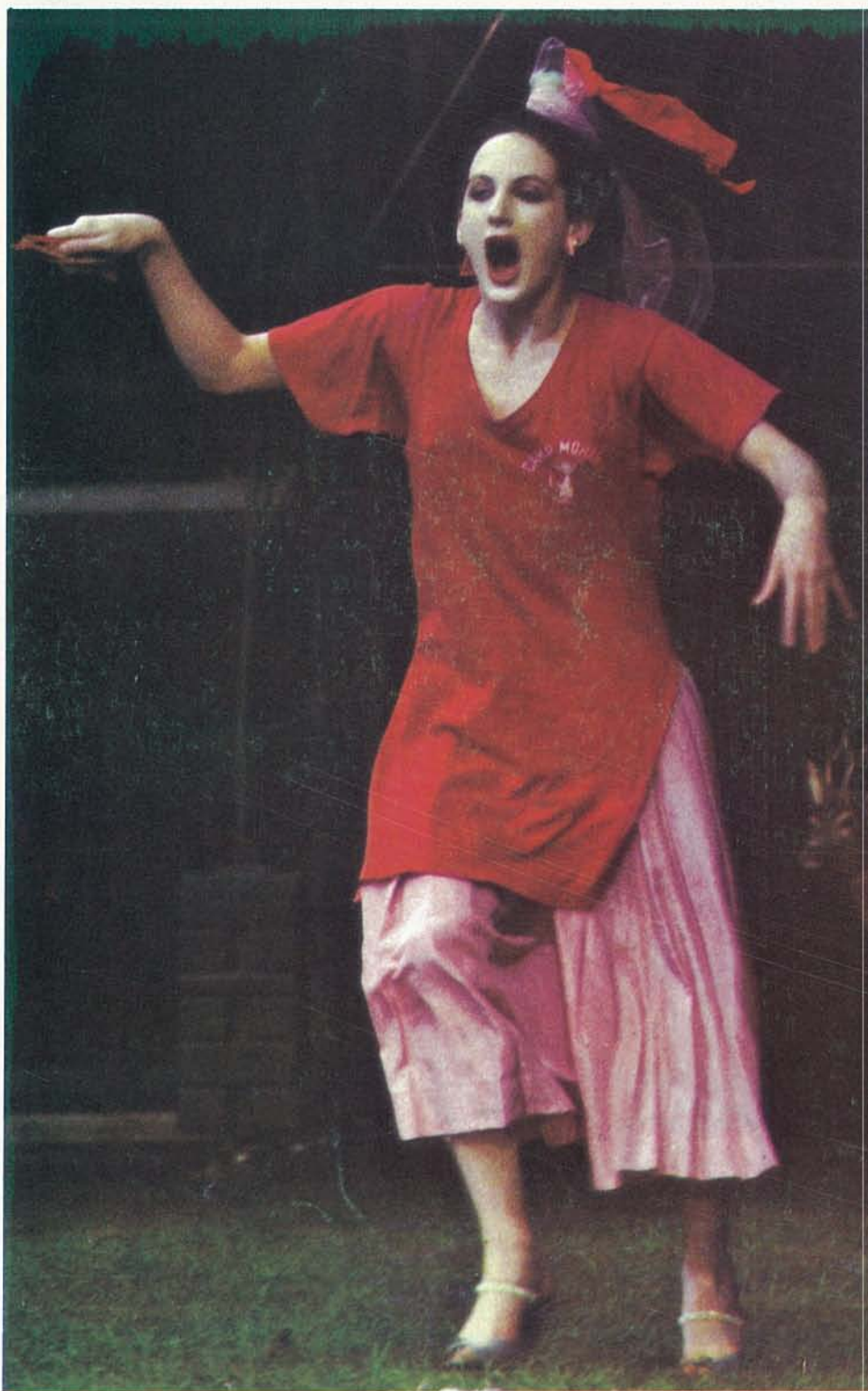
בת 20 שנה

BAT-DOR DANCE COMPANY

20TH ANNIVERSARY







ארטיס

הסברה וארועים בע"מ
מציגים
תיאטרון המחול וויפרטאל
פינה באוש

ARTIS LTD.

PRESENT

PINA BAUSH

WUPPERTAL DANCE THEATRE

רח' בן-יהודה 17, תל-אביב 63802
טל 664419, 03-650605, טלקס 371428

17, Ben-Yehuda St., Tel-Aviv 63802
Tel.: 03-650605, 664419, Telex 371428





גוונים במחול

עיריית תל-אביב-יפו, מינהל החינוך הנוער והתרבות
קרן תל-אביב לספרות ולאמנות / המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות - מדור המחול
קרן התרבות אמריקה ישראל / החברה לניהול מוסדות תרבות
מפעלות דיסקונט תרבות ואמנות - לעידוד ולטיפוח הפעילות התרבותית והאמנותית בישראל

2 - 5 ביולי
אודיטוריום דוהל / בית דני, שכונת-התקוה

החגיגה השנתית של יוצרי המחול בישראל



המרכז למחול ספרדי
ופלמנקו

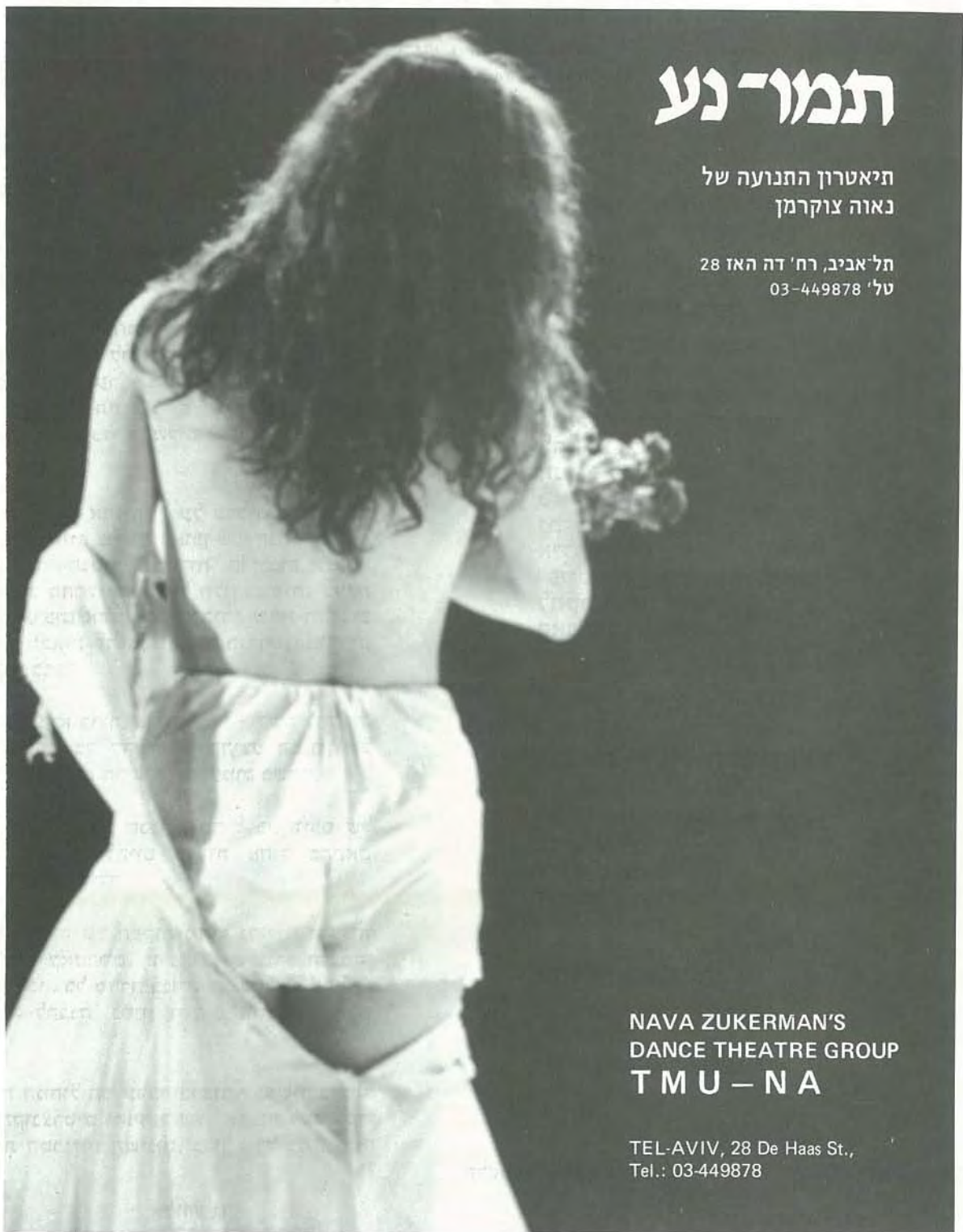
בהנהלת סילביה דוראן

בחסות שגרירות ספרד בישראל
ואנטוניו - מגדולי רקדני ספרד

קורסים:

לילדים, למבוגרים - למתחילים
ולמתקדמים

רח' בן־יהודה 53, תל־אביב
טל' 321817, 03-233805



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

אמנות לעם

משרד ראשי: רח' תל-חי 3 תל-אביב 64334
טלפונים 181239 280118 03-284780

מופעי רשת הקונצרטים והמחול של "אמנות לעם"

להקות ומופעי מחול

להקת המחול בת-שבע
הבאלט הישראלי
תיאטרון-מחול ענבל
להקת המחול הקיבוצית
להקת קול ודממה
תמר - להקת מחול
סאלייאן פרידלנד
ניר בן-גל וליאת דרור
אילנה כליף
"פייסטא" עם סילביה דוראן
להקת "טעם אישי"
האנסאמבל, ירושלים
ברק הבארוק

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'.

תל-אביב 64334, רח' תל-חי 3, טלפון: 281239, 03-295869

אלידע גרא
מנהלת מדור המחול

VIDEO



AUDIO

CHARACTER DANCE COURSE

by **Mikhail Berkut**

with original choreography & music

(Russian Technique)

קסטות אלה - הן בוידאו והן של הפסקול - מהוות את חלקו הראשון של הקורס המיוחד של מיכאיל ברקוט בתחום מחול-האופי.

כל קסטה מכילה הקדמה, תוכנית מדורגת של עבודה ליד ה"באר", הדגמה של ה"פורט-דה-ברא", ועבודת המרכז, המראה את הצעדים והתנועות האופייניים לכל מחול. רכיבי התרגילים מעוצבים לבסוף בכוריאוגרפיה ייחודית.

רמה 1: יציבות בסיסיות, צעדים ותנועות; מחול רוסי, איטלקי

רמה 2: מחול-מלחים, ריקוד צועני, ריקוד אוקראיני

רמה 3: מחולות ממולדאווייה, פולין, הונגריה, ספרד

קסטות הפסקול מכילות את המוסיקה המקורית, התואמת את התרגילים.

PLEASE SEND ME —	Qty	VHS	BETA	Each	TOTAL
VIDEO — Level 1 (Russian/Italian) 60 min.				£30	
VIDEO — Level 2 (Sailors/Gypsy/Ukrain.) 60 min.				£30	
VIDEO — Level 3 (Moldav./Hungar./Spain) 60 min.				£30	
VIDEO — Levels 1/2/3 (1st Series) 180 min.				£80	
MUSIC CASSETTE — Beginners (Barre & Centre) 60 min.				£ 6	
MUSIC CASSETTE — Intermed (Barre & Centre) 60 min.				£ 6	
MUSIC BOOK — Barre (I & II)				£ 4	
MUSIC BOOK — Centre (I & II)				£ 4	

POSTAGE (UK (i) £2 each item (Europe) (ii) £3 each (out of Europe) (iii) £5 each

RETURN COMPLETED ORDER WITH YOUR PAYMENT IN FULL. Cheque or money order in Sterling, drawn on international bank. Make payable to

BERKUT DANCE INTERNATIONAL,
59, Trinity Court, Gray's Inn Road, London WC1X 8JZ, England

BROCHURES, INFORMATION: (01)8374430

PLEASE ALLOW 4 WEEKS FROM ORDER DATE TO DELIVERY.

TOTAL AMOUNT

£

אמנות המחול



מרכז לבלט קלאסי
בהנהלת שרה יוהאי

בלט קלאסי

*

ג'אז

*

מודרני

*

התעמלות
לנשים

*

ריתמיקה

*

ריקודי אופי

*

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

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 YOHAİ

Tel.: 053-31672

Address: Hanotea Street No. 6 Natania

Tel.: 053-31672, 053-28381

R.A.D. EXAMINATIONS

GRADES — MAJOR

מרגולין ירון

MARGOLIN YARON



YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

Artistic Director: Y. Margolin
General Manager: O. Goral
Aesthetic Advisor: N. Ironi

YARON MARGOLIN DANCE STUDIO

Margolin dance technique for dancers, children & students,
choreography (two-year course)

להקת מחול ירון מרגולין

מנהל אמנותי: י. מרגולין
מנכ"ל: א. גורלי
יועץ אסתטי: נ. עירוני

אולפן ירון מרגולין

שיטת מרגולין לרקדנים, לילדים ובני-נוער,
קורס לכוריאוגרפיה, ריתמיקה

Jerusalem, Malcha-Manahat, Golomb st. (public shelter)
Tel.: 02-410383, 02-716197, 02-438624

רח' גולומב (מקלט ציבורי) מלחה-מנחת, ירושלים
טל' 02-410383, 02-716197, 02-438624

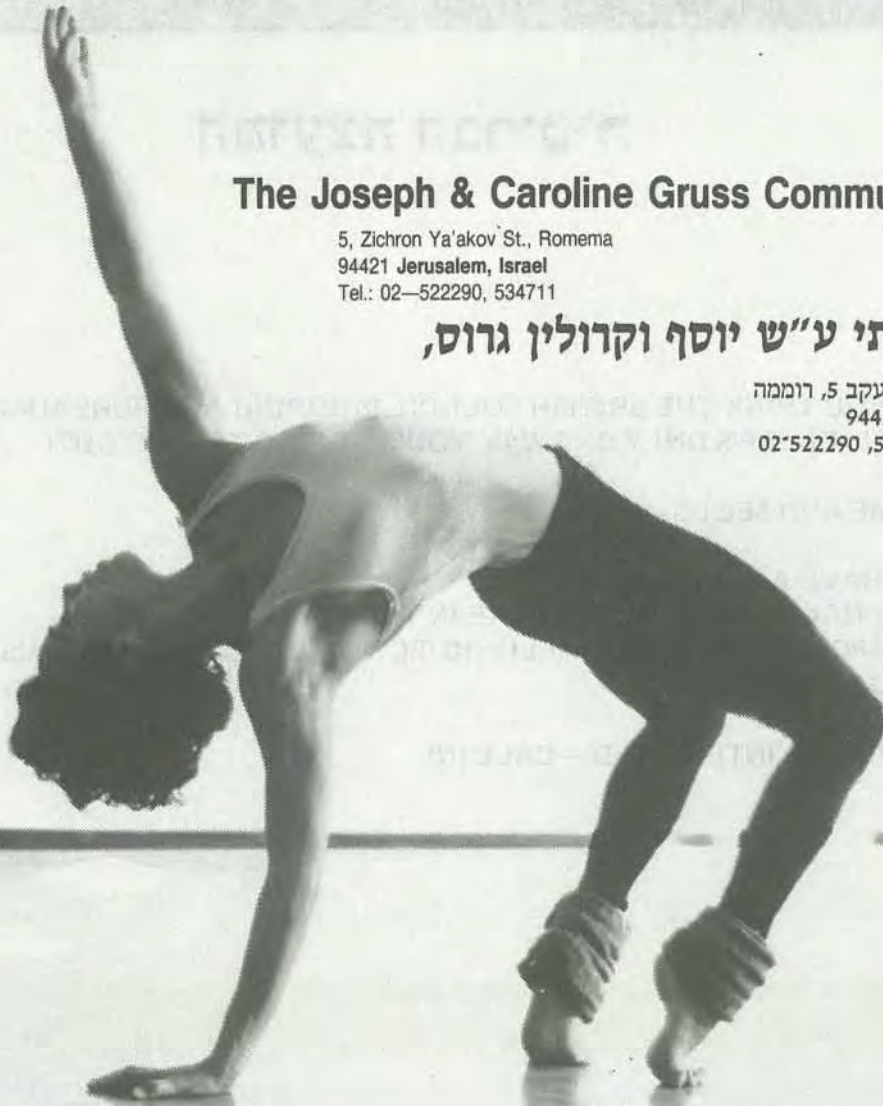
תמר ירושלים, קבוצת מחול Jerusalem Tamar Dance Company

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



עלמה טלחה תמונה

The Company is supported by the Municipality of Jerusalem, the Jerusalem Foundation and the Gruss Community Centre, Romema.

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



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



אדרכלים 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
- אולם - מדנו ציגר אילת
- אולם - דמת ישי
- היכל התרבות - באר שבע
- אולם 'מופת' - חדרה
- בית ציוני אמדיקה ת"א
- אולם ויקס מכוון ויצמן
- אולם יד-לבנים ת"א
- אולם מתנ"ס קרית גת
- אולם מתנ"ס רמלה

רחוב דיזנגוף 276 תל אביב 63116 טל: 03-5466648

GOETHE
INSTITUT
TEL-AVIV

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

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

בספריית המכון למעלה מ-25,000 כרכים והיא אחת מספרייות גיתה 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 וידיאו בנושאי ריקוד, תיאטרון ואמנות.

מכון גיתה 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

תיאטרון מחול

טנבל



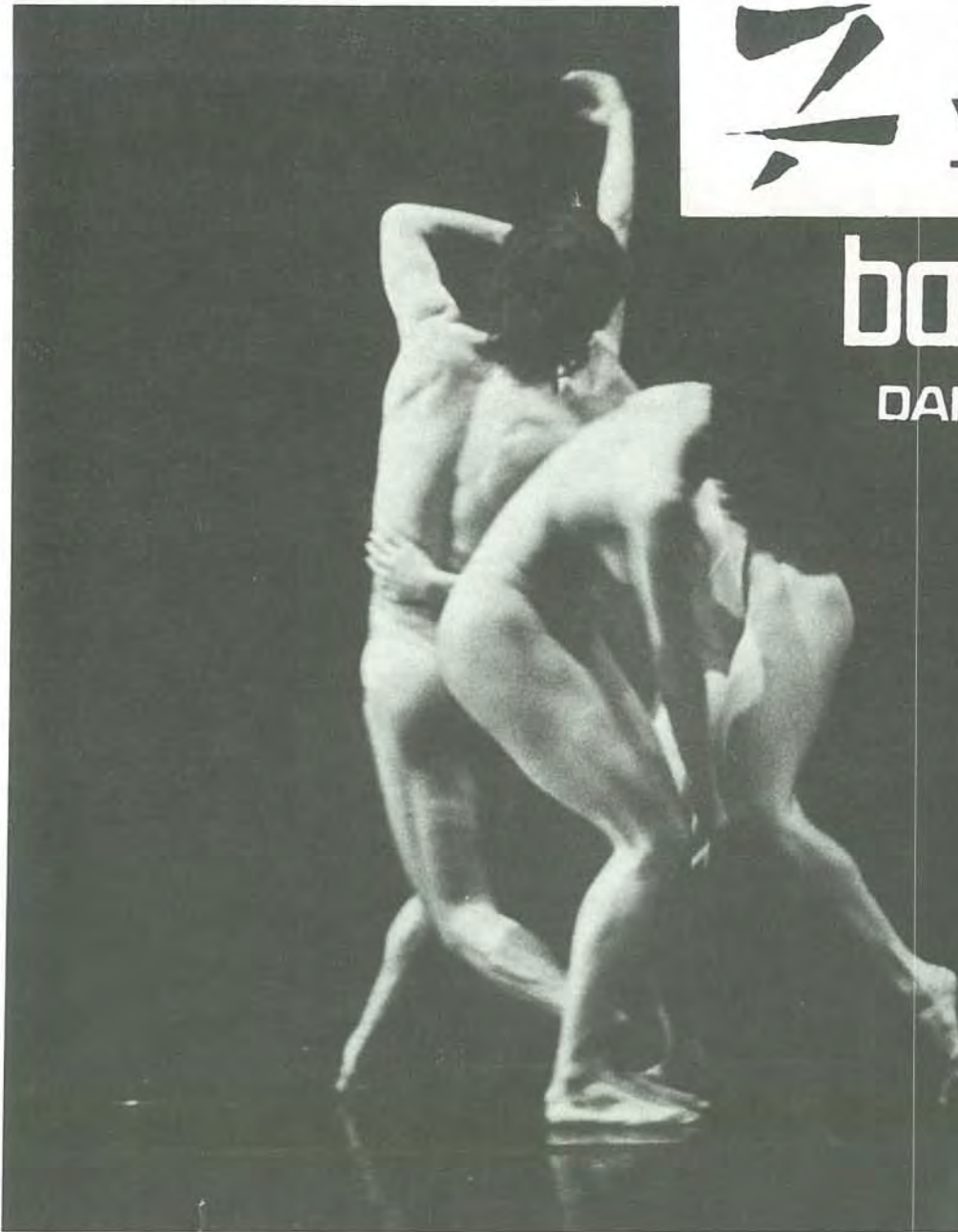
DANCE THEATRE

טנבל



להקת מחול
בת שבע

bat sheva
DANCE COMPANY



Artistic Advisor: Robert Cohan
Artistic Director: David Dvir
General Manager: William Strum
Rehearsal Directors: Shelley Sheer, Nira Triffon

6, Yechieli St., Tel Aviv 65149
Tel. 03-651471

יועץ אמנותי: רוברט כוהן
מנהל אמנותי: דוד דביר
מנהל כללי: ביל סטרומ
מנהלי חזרות: שלי שיר, נירה טריפון

רח' יחיאלי 6, נוה-צדק, תל-אביב 65149
טל' 03-651471

tnuatron

"Hapoel" Representative Dance Group

Artistic & Administrative Director: Dorit Shimron
5, Gideon St. Ramat Hasharon 47310, Tel. 03-475030

תנועתרון

להקת המחול הייצוגית של "הפועל".

ביהול אדמיניסטרטיבי ואמנותי: דורית שמרון
רח' גדעון 5, רמת-השרון 47310, טל' 03-475030

"מבראשית"

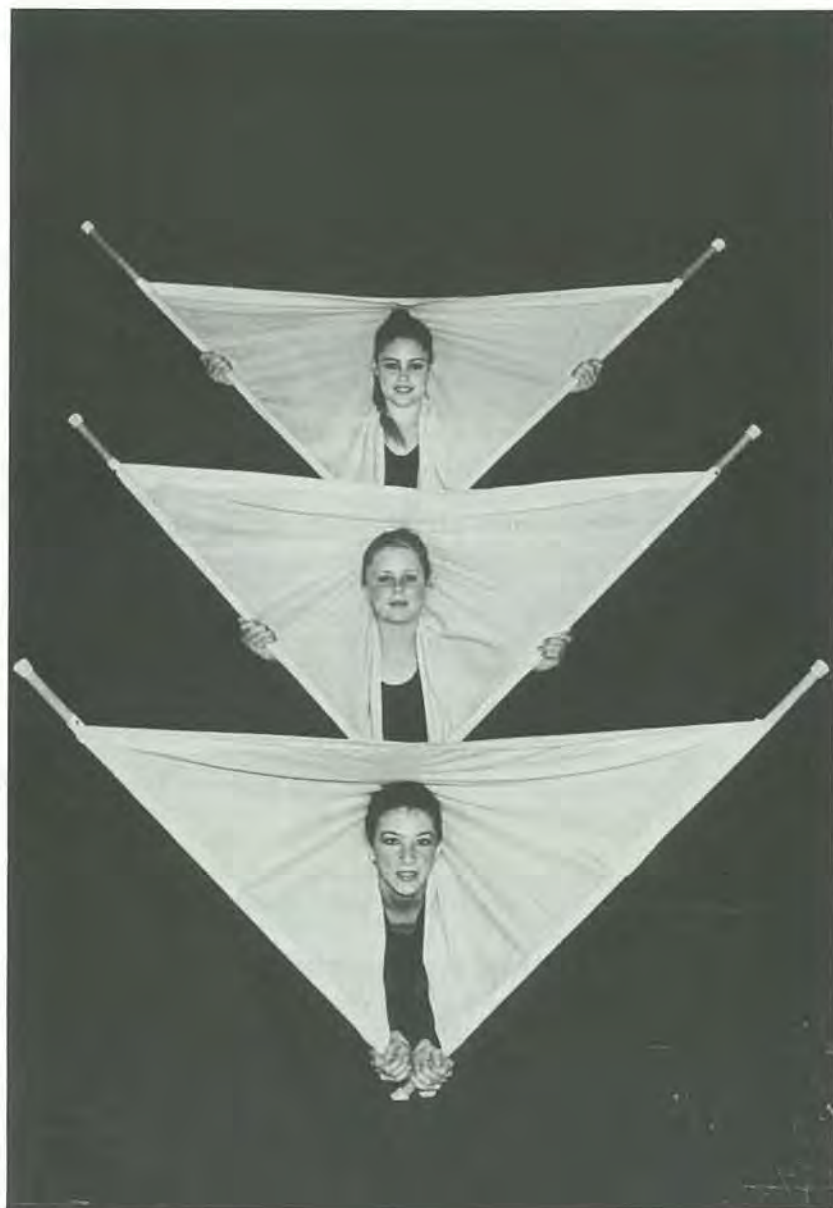
כוריאוגרפיה ובימוי דורית שמרון
(תוכנית שהוזמנה ע"י פסטיבל ישראל)

"GENESIS" Choreography: Dorit Shimron

מכאן ומעכשיו - מאז ומתמיד

ואם מהתחלה אז מהתחלת ההתחלות, מבראשית. ההקבלה שבין יצירה ליצירה ותחושת הראשונות, התווה ובוהו, הבנייה וההרס, הבלגן והסדר, שמלווים כל עבודת יצירה, קרבו אותנו לסיפור בראשית. תחושת היש מהיש, היש מהאין, והאין סוף, הם שהביאו אותנו ליצור קשרים והקשרים בין הקטעים, וחיבורים בין ההתחלות והסופים. הכוכב העגול ארץ עליו אנו חיים תוך תנועה בלתי פוסקת סביב כדור האש שמש (וגם סביב עצמנו) הם שהביאו אותנו לבחור בתנועות גוף סיבוביות, הזורמות, נשפכות לתוך ומתוך מבנים מעגליים. בתוכנית קיימת חזרה מכוונת של מוטיבים תנועתיים וכוריאוגרפיים וכן שימוש עקבי באביזרים שנבחרו לצורך זה. דרך סיפור בראשית נגענו בחומרים הבסיסיים ומכלול האסוציאציות הנלוות. אוויר - אוויר אור, מים - שמים ים, אש - יש, אדמה - אדם דם. והעיקר האש מתוך היש, והיש היא האש = האנרגיה הבלתיפוסקת של הבנות השותפות והפעילות בתהליך היצירה.

פרטים להזמנת אירועים: דורית שמרון, רח' גדעון 5,
רמת-השרון 47310, טל' 03-475030



צלם: ע. ספיר

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: 02-666198, 635271



לימודי המחול באקדמיה למוסיקה ולמחול החלו בשנות ה-50 המוקדמות, וזאת בזיומת 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. פלדנקרייז ז"ל ויבדלו לחיים ארוכים פרופ' נועה אשכול, הרקדנית אלזה 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 יכללו כמקצוע מן המניין בתוכנית הלימודים הכללית בבתי-הספר, ועליכן 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 אהדים ביותר, בתוכניות חינוכיות מוסברות ע"י פרופ' חסיה לוי אגרון ברחבי הארץ.

האקדמיה מקיימת סדנת רפרטואר, העובדת בשקידה ובמרץ רב. באקדמיה מכשירים רקדנים וקוריאוגרפים, הנקלטים בלהקות מקצועיות הקיימות בארץ ובחו"ל, ואין ספק שהעבודה בסדנאות תורמת לקידומו ולנסיונו 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, כמרכזן במוסדות אחרים, כגון במכון וינגייט, סמינר הקיבוצים, האוניברסיטאות ועוד ועוד.

קורסי קיץ

למך 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 דולי, 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, קוריאוגרפיה, ריקודי אופי, ג'אז ועוד. בקורס ידריכו אמנים ידועי שם מחו"ל ומהארץ, על-פי המסורת באקדמיה. השנה תיפתח, במסגרת הקורס כיתה מיוחדת למורים למחול.

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 בבית"ס התיכון כוללת את הסגנונות הבאים: בלט קלאסי, מחול מודרני, שיטת ד"ר פלדנקרייז, אימפרוביזציה, תולדות המחול, ג'אז, מוסיקה, ריקודי עם ועוד 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, כחוג למחול ולתנועה באקדמיה.

הקונסרבטוריון

מטרת הלימודים בקונסרבטוריון להכשיר תלמידים מהגיל הרך לקראת המשך לימודים 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 התיכונים 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 בוגרי המחלקה למחול באקדמיה. הלהקה הופיעה שנים רבות ברחבי הארץ ובאירופה, וזכתה בהכרה כלהקה מקצועית. להקה זו היתה היחידה שהופיעה לפני הצבא במוצאי בעיתות מלחמה.



שיעור בקורס קיץ בהדרכת ואלרי פאנוב ובהשתתפות גאלינה פאנוב

מוסד חינוכי

מרכז
חינוכי
ירושלים

02-7520222
02-7520222

אולפן אזורי למחול מועצה אזורית שער-הנגב

★ בלט קלאסי - הכנה למבחני האקדמיה
המלכותית בלונדון, לילדים
ובוגרים

★ מחול מודרני וסדנא

★ מחול ספרדי בפיקוח סילביה דוראן

ניהול אמנותי: אוסנת לוי

קרית-החינוך "שער-הנגב"
ד"נ חוף-אשקלון, טל' 051-802724



אלכס קוטאי יחסי צבור ALEX KUTAI Public Relations

רח' בול 6 תל-אביב 62285 62285 Tel-Aviv 62285

טל. 03-5461613 ,5463612

מבין הפרויקטים שמשרדנו טיפל:

- ★ פסטיבל מחול כרמיאל
- ★ להקת קול ודממה
- ★ להקת המחול הקיבוצית
- ★ סאלי אן-פרידלנד
- ★ להקת אומסק מבריה"מ
- ★ להקת הבלט
הממלכתית מרומניה

magma dance group

מאגמה קבוצת מחול

אור בגים
רנה בדש
שרונה פלורסהיים



רח' פני-הגבעה 1, רמת-גן, טל' 03-7520954-03
5 M1, Pney-Hagiv'a St, Ramat-Gan, Tel. 03-7520954

מירי בן ברוך

רקדנית
וכוריאוגרפית



מופעי יחיד
כוריאוגרפיה
סדנאות
והוראה

טל' 03-421878



המחלקה לתרבות ולאמנות
המדור לריקודי-עם

רח' ארלוזורוב, תל-אביב, טל' 03-431111

המדור לריקודי-עם - טל' 03-431897

המדור לריקודי-עם משתף פעולה עם גופים ציבוריים ופרטיים בארץ ובחוץ-לארץ, לשימור ולטיפוח ריקודי-העם והפצתם בציבור הרחב.

ועדות המדור:

ועדה מרכזית לריקודי-עם

ועדת אולפנים

ועדת השתלמויות

ועדת אירועים

ועדה לאישור נסיעת להקות לחוץ-לארץ

תפקידי הוועדות: קביעת מדיניות מקצועית, הכוונה וסיוע מקצועי אמנותי.

פעולות עיקריות:

א. הכשרת מדריכים

1. אולפנים להכשרת מדריכים -

תל-אביב - שנה א', ב'

וינגייט - שנה א', ב'

ירושלים - שנה א'

גבעת ושינגטון - שנה ב'

2. סמינר למדריכי מדריכים בסמינר הקיבוצים.

3. קורסים למרצים

ב. השתלמויות

1. למדריכי להקות מחול

2. השתלמויות איזוריות להקניה ולליטוש ריקודי-עם

3. השתלמויות ארציות לבוגרי האולפנים בנושאי חגים, טקס, ילדים

ג. סדנאות וימי-עיון לצוות הדרכה - מדריכים מומחים ובכירים

ד. סיוע והדרכה בתוכניות ריקודי-עם בכלי-התקשורת - רדיו וטלוויזיה

ה. חוגים ולהקות

ו. עריכת אירועים מרכזיים ואיזוריים

ז. השאלת חומר המצוי במדור

ח. הוצאה לאור של חוברות ריקודי-עם ותקצירי מאמרים

ט. חילופי להקות עם חוץ-לארץ

מנהלת המדור לריקודי-עם - ברכה דודאי



המפעל לריקודי-עדות ואמנויות אתניות - טל' 03-31493

גוף-על ארצי משותף למשרד החינוך והתרבות (האגף לשילוב מורשת יהדות-המזרח) ולמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית.

מוסדות המפעל:

★ הנהלה

★ מועצה ציבורית

★ ועדה מקצועית מייעצת

★ ועדה לאישור נסיעת להקות מחול אתני לחו"ל

תחומי פעילות:

★ טיפול בנושאי מורשת עדות בישראל, איסוף ותיעוד

★ קידום להקות מחול אתני

★ ייזום וארגון אירועים אמנותיים לשם חשיפה והכרות הדדית

★ עריכת ימי-עיון והשתלמויות

★ מתן ייעוץ למורים ולתלמידים

המפעל הוא מרכז מידע, הכוונה וקישור.

הנהלת המפעל מקציבה מענקי תמיכה ללהקות מחול אתני.

מנהלת המפעל לריקודי-עדות ואמנויות אתניות - רנה שרת

S. ZEMACH

התלחמות חזקה
לראשית דורות



PRODUCER • PROMOTER

108, Dizengoff Street, Tel Aviv 64397, Israel
Tel.: 03-247722, 03-239777
Telex number: 35770 Cion IL

המחלקה לתכנון ותפעול
במחלקת הרוחניות

20-2249879 - ש. צמח, ימ"ח, תל אביב-יפו

ש. צמח

אמנות וקונצרט
במחלקת הרוחניות

מפיק • אמרגן

רח' דיזנגוף 108, תל אביב 64397,
טל' 03-247722, 03-239777
טלקס: 35770 Cion IL

20-2249879 - ש. צמח, ימ"ח, תל אביב-יפו

מטרת המחלקה לתכנון ותפעול
היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של
המחלקה לתכנון ותפעול המצב הכלכלי
המחלקה.

המחלקה לתכנון ותפעול
היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של
המחלקה לתכנון ותפעול המצב הכלכלי
המחלקה.

המחלקה לתכנון ותפעול

מטרת המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול



המחלקה לתכנון ותפעול

מטרת המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

סטודיו "Z" Studio

CLASSICAL BALLET & JAZZ

Director: Beracha Zemach

בלאט וג'אז

בהנהלת: ברכה צמח

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

להקת "Z"

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של

המחלקה לתכנון ותפעול

היא לסייע בהתאמת המצב הכלכלי של



המחלקה לתכנון ותפעול
בית שרת, מועצת הפועלים גבעתיים,
רח' משמרה הידן 14, גבעתיים 69865, תל אביב-יפו
טל' 03-771023

המחלקה לתכנון ותפעול
בית שרת, מועצת הפועלים גבעתיים,
רח' משמרה הידן 14, גבעתיים 69865, תל אביב-יפו
טל' 03-771023



להקת סטודיו Z מתוך "ניירווק" צלם: דרור

זרועותיהם משתדלות לא מנסות משהוא



להקת סטודיו Z מתוך Cats צלם: דרור

התמונה הימנית היא תצלום של להקת סטודיו Z מתוך המחזה "ניירווק". התמונה השמאלית היא תצלום של להקת סטודיו Z מתוך המחזה "קאטס".

האולפן הירושלמי למחול

הנהלה אומנותית תמרה מיאלניק

The Jerusalem School of Dance

Artistic Direction: Tamara Mielnik

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

Professional Teachers:

Galina Panov
Jay Augen ("Batsheva" Dance Company)
Liora Axelrod
Dina Bitton
Tamara Mielnik
Orly Cahanov
Art Leigh

Pomerantz Community Center,
23, Shimeon Hatzadik St., Jerusalem,
Tel.: 02-716075, 02-223520



שיעורים קלאסיים למקצועיים וכן כיתות לילדים, נוער ומבוגרים במחול קלאסי, מודרני וג'אז

צוות מורים מקצועי:

גלינה פאנוב
ג'יי אוגן (להקת בת שבע)
ליאורה אקסלרוד
תמרה מיאלניק
אורלי כהנוב
ארט לי
דינה ביטון

השיעורים מתקיימים בשעות הבוקר לרקדנים מקצועיים ובשעות אחה"צ לבתייהספר, במרכז הקהילתי ע"ש פומרנץ, רח' שמעון הצדיק 23, ירושלים.

לפרטים נוספים נא להתקשר לטלפון
02-716075, 223520

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

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

רח' ויזל 9, תל-אביב, טל' 03-243972
מען: טל' 03-255284

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

Dancing in the Sun: Hollywood Choreographers, 1915–1937

by Naima Prevots

Prevot's book spotlights Norma Gould, Ernest Belcher, Theodore Kosloff, Serge Oukrainsky, Adolph Bolm, Michio Ito, Benjamin Zemach, and Lester Horton — dancers whose work helped shape American dance and cultural life. Previously unpublished materials form the core of her study, and complete biographies to 1937 provide a context for the artists' Hollywood work. The book documents a complex period in the development of American dance.

1987; 292 pages, illus.; £35.95

ISBN 0-8357-1825-5

Theatre & Dramatic Studies, No.44

The Drama Review:

Thirty Years of Commentary on the Avant-Garde

edited by Brooks McNamara and Jill Dolan

"... no other magazine contributed more to that burst of creativity and commitment in American theatre ... should be read by anyone who wants to make or just understand theatre." — American Theatre

1986; 372 pages, illus.; £35.95

ISBN 0-8357-1746-1

Theatre & Dramatic Studies, No.35

Le Sacre du printemps

Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham

by Shelly C. Berg

In addition to analyses of versions by Massine, Béjart, Paul Taylor, Richard Alston, and Martha Graham, Berg devotes an entire section to the original 1913 production.

1987; 218 pages, illus.; £35.95

ISBN 0-8357-1842-5

Theatre & Dramatic Studies, No.48

ספרי מחול חדשים

נעימה פרווטס: מחול בשמש

מחקר על המחול האמנותי בהוליווד, הכולל חומר בלתי ידוע עד כה על אודות יוצרים כבנימין צמח ולסטר הורטון. שפעלו בקליפורניה במחצית הראשונה של המאה ה-20.

שלי ס. ברג: פולחן האביב - שבע הפקות

מניז'ינסקי ועד גראהם

מחקר על הגירסאות השונות של הבלט המהפכני, שנוצר בשנת 1913, וניתוח מדוקדק של הכוריאוגרפיה ל"פולחן האביב" מאת ניז'ינסקי, מאסינ, בז'אר, פול טיילור, ריצ'רד אלסטון ומרתה גראהם.

Theatre & Dramatic Studies

from UMI Research Press

13 Brunswick Centre, London WC1N 1AF, England

Telephone: (01) 278 6381

חוט השני

בגדי ריקוד ונעלי בלט
שעושים את ההבדל



תל-אביב, פסג' אבן-גבירול 30, טל' 261319 (03)



Menashe Dance Center

Ada Levitt, Director
Claire Ivker, Secretary

Tel. 063-70816, 78696



(03)

אשרה אלקיים תיאטרון הנועה רח' בר-כוכבא 119, הרצליה 46341 טל' 052-544039

by Naima Prevots
Prevot's book spotlighting Norma Gould, Ernest Belcher, Theodore Kozell, Serge Goussinsky, Adolph Bolm, Michio Ito, Benjamin Kozmetz and Lester Horton — dancers whose work helped shape American dance and cultural life. Previously unpublished materials form the core of her study, and complete bibliographies to 1997 provide a context for her artist. Holmgren's work. The book documents a complex period in the development of American dance.
1987, 292 pages, illus.: £35.95
ISBN 0-8357-1825-7
Theatre & Dramatic Studies, No. 44

OSHRA ELKAYAM MOTION THEATRE
119, Bar-Kochva St., Herzelia 46341. Tel.: 052-544039

מפעלות דיסקונט תרבות ואמנות לעידוד ולטיפוח הפעילות התרבותית והאמנותית בישראל

Le Sacre du Printemps
Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham
by Shelly C. Berg
Moffet Graham. This volume devotes an entire section to the original 1913 production.
1987, 218 pages, illus.: £35.95
ISBN 0-8357-1842-8
Theatre & Dramatic Studies, No. 48



מחול מנשה אולפן
בהנהלת עדה לויט
מבוא למחול • בלט קלאסי • מחול מודרני
ג'אז • תולדות המחול • מוסיקה במחול
קורס למחנכים • בחינות גמר במחול
פיתוח מודעות במחול באמצעות וידיאו
סדנת מחול: מרכזת זיקטוריה גרין

Theatre & Dramatic Studies
צוות המורים: הפציבה אברהם,
זיקטוריה גרין, טל הרץ, מרים ורובל,
גילי חרובי, טינה לויט, עדה לויט
ליאונה סטרסברג, אילנה פכר
London WC1N 1AF, England
(01) 278 6381

מורים אורחים: עמנואל ויוספה בריינט,
גירה נאמן, עדנה דהבר



המיכללה למחול ספרדי ולפלאמנקו

בהנהלת דליה לאו ובהדרכתה

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

בהדרכה משתתפים גם מורי ריקוד ונגנים ידועים מחו"ל.

הלימודים מתקיימים במכללה בהרצליה, בית "מרכזים", רח' משכית פינת רח' גליים, אזור התעשייה.
טלפונים: 052-555817, 570246
המען למכתבים: ת"ד 839, כפר שמריהו

אולפן למחול "חומה ומגדל"

המועצה האזורית בקעת בית-שאן 10800
טל' 06-588343

מנהל: שאול גלעד
מוכירה: רבקה ברוש

- בלט קלסי • מחול מודרני • יצירה • ג'אז
- סדנת הופעות לבוגרים • השתלמויות למחנכים
- מפגשי תנועה להורים וילדים • חוגים
- למבוגרים

צוות המורים: עדה ארני, ניצה בהיר, אליזבט גולדוין,
איריס גל, אורה גלמן, שאול גלעד, הגר לוי,
שרה מוסקוביץ, שירלי נובק, חיותה עזגד,
דניס פרי, נורית שטרן

ESTI POMERANZ
AMNON RAVIV

אסתי פומרנץ
אמנון רביב

DANCE THEATRE תיאטרון מחול



- ★ הופעות
- ★ מפגשי מחול
- ★ סדנאות

טל' 051-33573



אולפנה אזורית
למחול

בני שמעון

קבוץ חצרים

ד.נ. הנגב 85 505

REGIONAL DANCE
STUDIO
BENE SHIMON
KIBUTZ HATZERIM
D.N. HANEDEV

- ★ בלט קלאסי
- ★ מודרני
- ★ יצירתי
- ★ פנטומימה
- ★ ג'אז לנוער ולמבוגרים
- ★ הדרכה לבחינות בגרות במחול
- ★ סדנת כוריאוגרפיה

צוות המורים:

שרית אלנבוגן, צבי פינסקי, לאה הייט,
אורלי פארבן-יוסף, דיאנה אדלשטיין

ההנהלה: דיאנה אדלשטיין, טל' 057-673480



מכללה לחינוך – סמינר הקיבוצים

STATE TEACHERS COLLEGE
SEMINAR HAKIBUTZIM

דרך חיפה 149 תל-אביב 62507 טל' (03) 424221 Tel. Haifa Road 149 Tel Aviv 62507

המסלול למורים לתנועה ולמחול

ראש המסלול: נעמי בהטרצון

המכון לתנועה

מרכז המכון: שמואל זינגרמן

מכינה לתנועה ולמחול

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

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

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

תנאי קבלה:

יתקבלו מורים שסיימו מסלול לתנועה ולמחול או אקדמיה למחול, ולהם ניסיון 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 ייעשו 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 ארבע-שנתי לקראת קבלת תואר אקדמי נמצאת בבדיקה על-ידי המועצה להשכלה גבוהה.

השתלמויות למורים לתנועה ולמחול

השתלמות דו-שנתית למורים למחול
מרכזת: צופיה נהרין

השתלמות חד-שנתית לתנועה בנושא שכלול היכולת מרכזת: יהודית לויסון, ד"ר אילת אלמגור
לפי שיטת ד"ר משה פלדנקרייז

השתלמות בכתב-תנועה אשכול-ווכמן
מרכזת: רחל נול-כהנא, תרצה ספיר

השתלמות: טיפול בתנועה ובמחול
מרכזת: יעל ברקאי
הקורס מציע היכרות עם תחום התנועה והמחול בטיפול בעבודה מניעתית טיפולית ושיקומית בחריג.

השתלמות: מורי מדריכים לריקודי-עם
מרכזת: תרצה הודס
הקורס יכשיר מורים לאולפנים למדריכי ריקודי-עם

השתלמות: העשרת היכולת התנועתית
תנועה יסודית: יהודה לבנה
טאי-צ'י/צ'ואן: טלילה קוש

צלם: יעקב אבירם



האקדמיה המלכותית למחול – לונדון / סניף ישראל



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

סניף ישראל מקיים קורסים
והשתלמויות למורי הבאלט
ומארגן את הבחינות השנתיות
של התלמידים עלידי בוחנים
מהמרכז בלונדון.

רשימת המורות לבאלט קלאסי, בעלות מספר חברות אישי ב-RAD
המורשות עלידי האקדמיה המלכותית למחול בלונדון
לשלוש תלמידים לבחינות ברמות השונות בישראל:

סוקוריאנסקי טיטאנה (122252) בארשבע	חסודרבו פלמה (125845) בתיים, טל' 03-5512501	אורדמן ז'נט (120318) תל-אביב, טל' 03-263175
סוכול רוזלין (125906) תל-אביב, טל' 052-559972	חכמיצירלין ליאורה (125849) הרצליה, טל' 052-558940	ארנון לואיזה (119239) חיפה, טל' 04-225578
פרי רינה (106516) גבעתיים, טל' 03-474652	טלימתן רחלי (106558) תל-אביב, טל' 03-223137	איזיקוביץ-ומיר דליה (125846) בתיים, טל' 03-581107
פרם גילופה (106517) תל-אביב, טל' 03-393251	יופה חנה (126456) ירושלים, טל' 02-665597	אלוני שרון (119845) רמת-השרון, טל' 03-477294
פוראי לאה (125442) ראשון-לציון, טל' 03-9662763	יוחאי שרה (106563) נתניה, טל' 053-28381	אלנקה עדנה (128101) נוה-מונסון, טל' 03-346071
פרנץ אודיל (126292) רחובות, טל' 08-452862	יעקובי ג'ורגינה (103385) תל-אביב, טל' 03-416343	בינג-היידיקר ליאורה (106484) חיפה, טל' 04-258646
צוברי טובה (129001) ראשון-לציון, טל' 03-964945	כהנוב אורלי (129169) ירושלים, טל' 02-716075	בר-מאיר לנה (106529) תל-אביב, טל' 053-666112
צ'ייקובסקי-וינר טובה (106564) בארשבע, טל' 057-693391	לוי שילה (106495) גבעת-שמואל, טל' 03-5323004	בן-צור ליאורה (106492) חדרה
קושט-צ'יינגלמן דליה (106524) תל-אביב, טל' 03-285643	לוי אסנת (106543) בארשבע, טל' 057-36186	ביאלר מורי (123106) רמת-השרון, טל' 03-318268
קפילוטו שרלין (110388) רעננה, טל' 052-440104	לוי סינה (126345) תל-אביב, טל' 03-218544	בר-עם אורית (126290) גדרה, טל' 08-536773
קירש שירלי (106493) תל-אביב, טל' 03-269576	לבנה שרה (124676) תלמיירוסף, טל' 08-241615	ביטון דינה (126291) ירושלים, טל' 02-723303
קופמן מרים (118238) פתח-תקוה, טל' 03-9224011	לוי-פרנקו אוריאנה (129002) תל-אביב, טל' 03-5463565	גולדווין אליזבט (115454) גניגר, טל' 06-549251
קפון פנינה (106485) חיפה, טל' 04-670798	מרקש אירנה (106497) תל-אביב, טל' 03-227616	גפני-פרי דנים (106486) עפולה, טל' 06-594716
רוטשילד מרין (118313) תל-אביב, טל' 03-226755	מרון מיקי (125844) נתניה, טל' 053-93472	גל-אור גילה (125893) בתיים, טל' 03-5516850
רייף מרים (125896) חיפה, טל' 04-226136	מנור לאה (122964) הרצליה, טל' 052-87879	גרזון נועה (107616) ירושלים, טל' 02-760548
רותם אראלה (119241) חיפה, טל' 04-247447	מלניק תמרה (126770) ירושלים, טל' 02-223520	דניאלי ורדה (126429) גבעת-שמואל, טל' 03-342542
רימון נתניה (121394) חיפה, טל' 04-254073	משולם ציפורה (128649) תל-אביב, טל' 03-836065	וולדבאום פיליס (106523) רעננה, טל' 052-912701
שפירא דניאלה (106557) בארשבע, טל' 057-33678	ניידלמן פט (106546) ירושלים, טל' 02-861305	וקסלר אילנה (126289) פתח-תקוה, טל' 03-9234857
שיר-פריד שלי (110882) רעננה, טל' 052-450912	נירונסקי איוון (106499) כפר-שמריהו, טל' 052-72371	וילק ויולט (129003) רמת-גן, טל' 03-7522955
שאנן מיכל (125902) נהריה, טל' 04-923842	נוסבאום רונית (125919) צפת, טל' 06-974752	זוהר סווי (125750) הרצליה, טל' 052-553926

הספרייה המרכזית למוסיקה ומחול

CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

תל-אביב, רח' ביאליק 26 טל.: 03-658106

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; 500 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	13:00 – 18:00
Wednesday	10:00 – 13:00
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)
- Gertrud Kraus Album (Editor: Giora Manor)

NEW!

לרשות המתעניינים בכל תחומי המחול עומדים ספריית-השאלה, ספריי-עיון, ארכיון הכולל חומר על התפתחות המחול האמנותי, העדתי והעממי בישראל ובעולם, שיקופיות, תצלומים, אוסף פלקטים ותוכניות וכן 500 קסטות-וידאו.

שעות הספרייה למחול:

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

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

כתובת הספרייה למחול:

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

בספרייה 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 בן-ישראל, עם 32 עמודי תצלומים.
- ★ "אגדתי, חלוץ המחול החדש בארץ-ישראל" (בעריכת גיורא מנור).
- ★ אלבום גרטרוד קראוס (בעריכת גיורא מנור)

חדש!

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול

RINA SHAHAM
DANCER, CHOREOGRAPHER,
DANCE TEACHER

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

דר' רונית לנד

סדנת כוריאוגרפיה למקצועיים
תולדות המחול המודרני

מפגשי תנועה ויצירה לילדים ונוער

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



ג-דכוס אלך-אלך בעמ

בהנהלת רפי חיון.

לא מכירים את המלים
"אין", "לא ניתן", "לא יכול".

הדפסות אומנותיות
הדפסה בצבעים
וכל עבודות הדפוס

רחוב אהליאב 3, רמת-גן
טל' 03-7514940, 7514931

גליה גת

מורה למחול וכוריאוגרפית

רח' הברוש 21, הרצליה פיתוח
טל' 052-572082

ISRAEL FESTIVAL, JERUSALEM

(14.5.1988 – 11.6.1988)



DANCE PERFORMANCES

Ballet Bejart Lusanne (Switzerland)
Rena Schenfeld Dance Theatre (Israel)
"Urban Bush Women" (U.S.A.)
Pooh Kaye Dance Company (U.S.A.)
Susan Marshall Dance Company (U.S.A.)
Lar Lubowitch Dance Company (U.S.A.)
Tnuatron (Israel)
Homage to Gertrud Kraus (Israel)
(Batsheva, Kol Demama, Kibbutz Company)
Tamar Dance Group (Israel)
The Ensemble, Jerusalem (Israel)
Tmu-na (Israel)
Dune (Israel)

General Manager: Ishai Amrami
Artistic Director: Oded Kotler

Offices of the Israel Festival, Jerusalem
Tel.: 02-663197-8, 667167
Cables: FESTISRAEL
Telex: 26554 JRFE
Fax: 02-669850

THE 1989 FESTIVAL WILL TAKE PLACE
MAY 20, 1989 – JUNE 10, 1989

מופעי מחול

באלט בז'אר לוזאן (שווייץ)
תיאטרון מחול רנה שיינפלד (ישראל)
"ארבן בוש וומן" (ארה"ב)
פו קיי ולהקתה (ארה"ב)
סוזן מרשאל ולהקתה (ארה"ב)
להקת מחול לאר לובוביץ (ארה"ב)
התנועתרון (ישראל)
מחווה לגרטרוד קראוס (ישראל)
(בת-שבע, קול ודממה, להקת המחול הקיבוצית)
תמר ירושלים, קבוצת מחול (ישראל)
האנסמבל, ירושלים (ישראל)
תמונע (ישראל)
דיונה (ישראל)

מנכ"ל: ישי עמרמי
מנהל אמנותי: עודד קוטלר

משרדי פסטיבל ישראל, ירושלים
טל' 02-663197-8, 667167
נוברקים: פסטישראל
טל.קס: 26554 JRFE
פקסימיליה: 02-669850

פסטיבל שנת 1989 יתקיים בין התאריכים
20 במאי 1989 – 10 ביוני 1989



"הבוסתן"

בי"ס לתנועה ואמנות

בהנהלת

מיקי וזאביק מרין



- ★ מחול מודרני
- ★ ג'אז
- ★ סטפס
- ★ פלמנקו
- ★ יוגה
- ★ אופי

מגמת האמנות הפלסטית

נוסף למסורת הקבועה בסוף שנת הלימודים, בה מקיימים תערוכת סיכום עבודות התלמידים, תתקיים השנה בפעם הראשונה, לשלושה תלמידים מצטיינים בוגרי המגמה, תערוכה מקצועית פתוחה לקהל.

מגמת אמנות

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

מגמת התיאטרון

לאחר שנים של לימודי יצירה והפקות, הקים בית-הספר פרויקט תיאטרון לנבחרים. קבוצה זו מקבלת כשמונה שיעורים בשבוע, הכוללים משחק, פנטומימה, תנועה, פיתוח-קול, תפאורה, תלבושת, איפור בתיאטרון וניתוח מחזות. קבוצה נבחרת זו תעבוד על הפקה מקצועית לצורך הופעות באירועי תרבות ואמנות ייחודיים בכל רחבי הארץ.

במגמת התיאטרון פועלות מספר קבוצות נוספות המחולקות לגיל ורמה.

- ★ "הבוסתן" מקיים קורסי השתלמות בתחום האמנות למורים בשנת שבתון וכן ימי העשרה בנושאי אמנות לתלמידי בתי-הספר היסודיים והתיכוניים בשעות הבוקר.

"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.

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

בשנים האחרונות הפיק "הבוסתן" והציג ברחבי הארץ שני 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, הכוללים ביניהם פסטיבל עכו והפסטיבל הבינלאומי לבובות ותיאטרון חזותי, פסטיבל ערד ועוד.

מגמת המחול

- ★ בלט קלאסי
- תוכנית הבלט הקלאסי מורכבת משני מסלולים:
- 1. הצ'יקטי
- 2. ה-R.A.D.

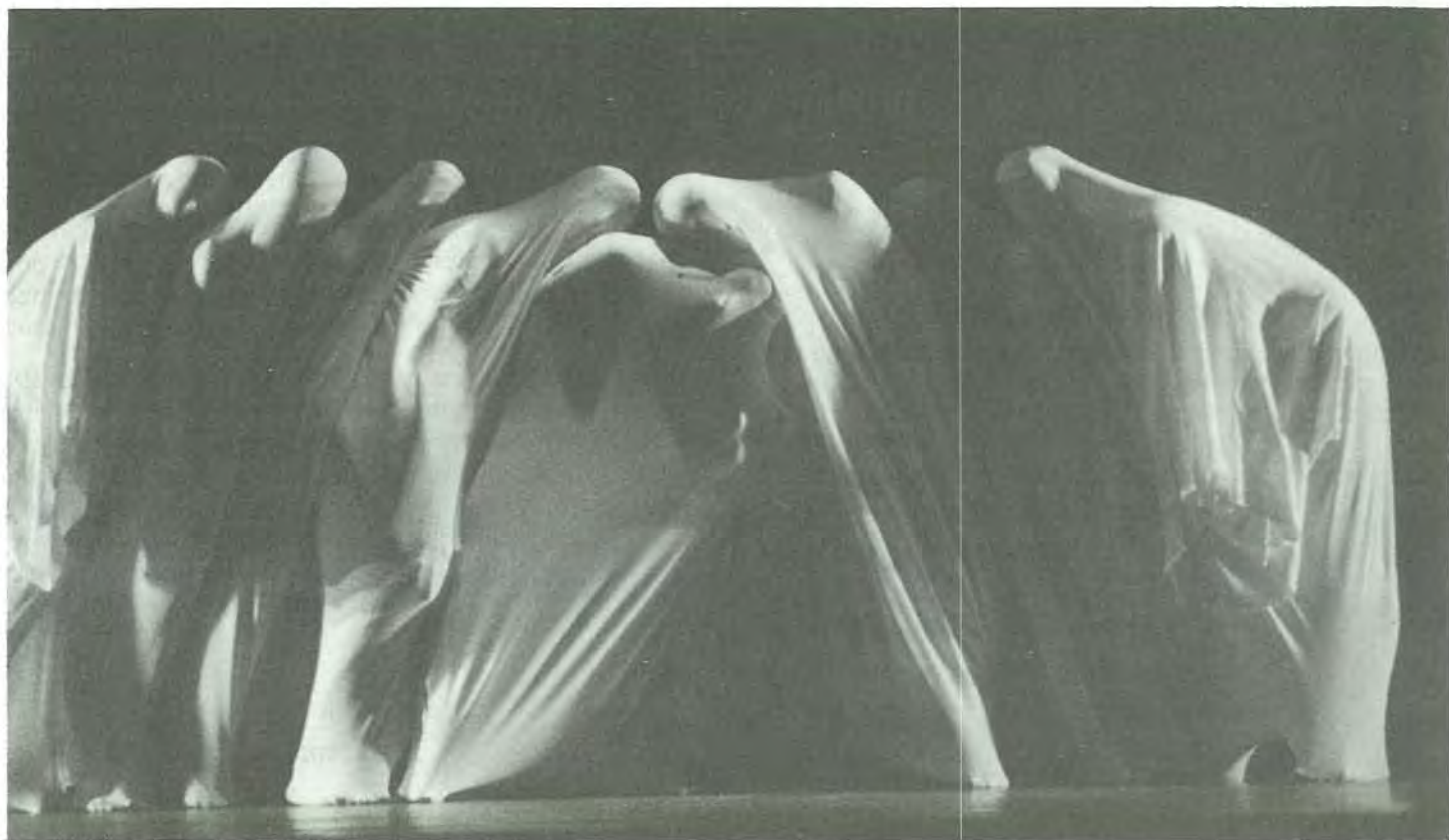
מסלול ה-R.A.D. מוגבר ומטופח כאשר זו השנה השנייה שבו משלים בית-הספר תוכנית מלאה ורצופה של קבוצות נבחרות, החל בשלב ראשון פרה פריימרי ועד אינטרמידיד. בלימודי מגמה זו ניגשים למבחני ה-R.A.D. מדי שנה ועוברים אותם בממוצע ציונים גבוה ביותר. תלמידים שעברו את מבחני האלמנטרי עובדים כאסיסטנטים לצוות הקבוע ומקבלים הכשרה מעשית בהוראה.



אולפן איזורי למחול טמק הירדן

סדנא למחול ולהקה צעירה

מנהלת: הדד אורן
מזכירה: לאה כהן



מקצועות הלימוד:

- בלט - נתניה רימון
- אראלה רותם
- אביבה טל
- לאורה שרעבי
- מודרני - הדד אורן
- דיתי תור
- ג'אז - ענת פרנק
- דיתי תור
- הדד אורן

סדנא ולהקה צעירה

מתקבלים לסדנא בוגרי צבא שיש להם רקע של מינימום שלוש שנים בריקוד.

הסדנא והלהקה הצעירה מקיימות חזרות והופעות בסביבה ובמסגרות שונות בארץ.

על-מנת להירשם נא לפנות אל הדד אורן -
באולפן: 06-751838
בבית: 06-756210

- פסנתרניות - גיטה רבינוביץ
- דיאנה בוכור
- פנינה סולטנוביץ
- תיפוף - מיכה ברימאיר

מרכז התרבות האמריקני

a|c|c

american cultural center

71, Hayarkon St., Tel Aviv 63930
Tel.: (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.

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

Books are available for loan.

The video tapes can be viewed during library hours.

The collection of video tapes on dance includes:

THE PAUL TAYLOR DANCE COMPANY – 3 MODERN CLASSICS
BALANCHINE CELEBRATES STRAVINSKY
THREE BY BALANCHINE
MERCÉ 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

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

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

ברשות הספרייה ספרים, כתבי-עת ווידאוטייפים במחול
ובשאר האמנויות.

הספרים ניתנים להשאלה.

ניתן לצפות בווידיאוטייפים בשעות הספרייה.

רשימת הוידאוטייפים במחול הם:

קרן תל-אביב לספרות ולאמנות ע"ש יהושע רבינוביץ

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

מועדוני-נוער 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 דברי-הסבר (להקת "דור דור וריקודו"
- כוריאוגרפיה ודברי-הסבר חסיה לוי; צוות מ"ענבל"
ודברי-הסבר שרה לוי-תנאי; צוות-מחול בתוכנית
"קסם ורז במחול" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר 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

"Figures & Etudes" —

Based on improvisation and movement ideas of the dancers; staged by Rina Schenfeld; m.: Chopin, "Throbbing Gristal"; Designer: Tova Berman



SPANISH CENTER DANCE COMPANY

53, Ben Yehuda St.; Tel Aviv 63431;
Tel.: 03-233805

Artistic Director: Silvia Duran

Ass. to Artistic Director: Michal Natan

Producer: Meira Eliash-Chain

Dancers: Ella Reich, Tamar Mokadi,
Michal Natan, Michal Szabo, Neta Shizaf,
Sharon Shalev, Yael Shlomi

PREMIERES IN 1986

"Fiesta" —

Ch.: S. Duran & Victoria Ochania; c.:
S. Duran; l.: Dorit Malin



OTHER EVENTS

"Gevanim Bemachol" — a meeting of young dancers and choreographers, serving as a showcase for fresh talent — took place after an interval of three years in June '87 in the Duhl Auditorium in Tel Aviv. The best work presented was an hour-long duet danced and choreographed by Nir Ben Gal and Liat Dror, "A Two Room Flat", with music by Uri Vidislavsky.

Other choreographers represented were Gal Alster, Adi Chen-Degani, Esti Pomeranz and Arnon Raviv, Yael Paran, Hagai Ben Yehuda, Victoria Green, Hephzibah Avraham, Netta Plotzki, Esti Kenan, Malka Chadgbi, Yael Canaani, Tamar Ben Ami and guest-artist Susanne Linke (West Germany).

In the framework of the **Israel Festival Jerusalem '87**, Kei Takei and her "Moving Earth" presented "Pilgrimage", her new work incorporating israeli dancers from the Kibbutz Company and that of Ruth Ziv-Eyal and a marathon of most of her "Light"-works, created since the '70s. Martha Clarke and her company (U.S.A), "Groupe Emile Dubois" (France), the "Stuttgart Ballet" (West Germany) in "The Taming of the Shrew" and "Pilobolus Dance Thetear" (U.S.A) performed as well as the israeli companies Bat-Dor, Yaron Margolin's company in "Dance Poems" and the israeli-belgian trio "Blue Ran" in works by Ronit Land.

At the **Tel'Chai** meeting of artists several movement performances took place.

In June '87 an international congress on **Guglielmo Ebreo da Pesaro** and the role of jewish dance-teachers of the Renaissance, proposed by the Israel Dance Library and organized by the Municipality of Pesaro took place in the city, in which about 100 scholars from many countries took part, among them Dr. Zvi Friedhaber, Barry Swersky and Giora Manor from Israel.

Dancers/Actors: Adi Etzion, Serge Elbaz, Vered Naharin, Ofra Ariav, Zohar Cohen, Yoni Prior, Naama Shapira

TOURS ABROAD

Italy — May 1987

PREMIERES IN 1988

"Ladders" — (coproduction with the Chamber Theatre) Ch.: Oshra Elkayam; s. & c.: Moshe Sternfeld; l.: Chani Vardi

★

YARON MARGOLIN DANCE COMPANY

106/15, Derech Beit Lechem, Jerusalem 93624; Tel.: 02-716197 / 02-410383; Studio: Golomb St. Public Shelter, Malcha/Manachat; Tel.: 02-438624

Artistic Director: Yaron Margolin

General Manager: Ora Gorali

Aesthetic Adviser: Naftali Ironi

Dancers: Yaron Margolin, Yonat Daleski, David Benisti, Esti Lus-Benisti

PREMIERES IN 1987/8

"Poem" —

Ch.: Anna Sokolow; m.: S. Rachmaninoff; c.: Oded Gera

"Nuites de Été" —

Ch.: Y. Margolin; m.: H. Berlioz; c.: Oded Gera

"No Sun" —

Ch.: Y. Margolin; m.: M. Moussorgsky; c.: Oded Gera

"Dance Nr. 10" —

Ch.: Y. Margolin; m.: R. Wagner; c.: Oded Gera; French Boxing: David Benisti

"Second Dance" —

Ch.: Yonat Daleski; m.: E. Satie

"Dance of Love to Death" —

Ch.: Y. Margolin; m.: C. Franck; c.: Y. Margolin; l.: Nissan Gelbard

"Cursed Women" —

Ch.: Y. Margolin; m.: C. Franck; c.: Y. Margolin; l.: Nisan Gelbard

"Danse Macabre" —

Ch.: Y. Margolin; m.: G. Faure; c.: Y. Margolin; l.: N. Gelbard

★

THE JERUSALEM DANCE THEATRE

3, Mesilat Yesharim st. Jerusalem; Tel. 02-223520

Artistic Director: Tamara Mielnik

Dancers: Lahan Halbertal, Efrat Bagiao, Grizelda Cahan, Ayelet Richter, Alon Siman-Tov, Reumah Shoham, Clara Albons-Tobias, Art Leigh, Hagit Raffaeli, Ada Bilu

PREMIERES IN 1987/8

"Genesis" —

Ch.: Tamara Mielnik; m.: Walter Carlos; Narration: Beni Hande c.: Sarah Yossef

"Seashells" —

Ch.: Richard Orbach; m.: Yehudah Poliker, Richard Farber; c.: Sarah Yossef

"Sarah" —

Ch.: Tamara Mielnik; m.: Dov Mielnik, Teddy Lasry; s: Ruth Melul Zadka

"Sweet Revenge" —

Ch.: Alice Dor-Cohen; m.: Dov Mielnik; c.: Sarah Yossef

"What Has Been Will Be" —

Ch.: Hedda Oren; m.: Dov Mielnik; c.: Sarah Yossef

"Angels' Tears" —

Ch.: Dina Bitton; m.: Yoni Rechter; c.: Sarah Yossef

★

TMU-NA DANCE THEATRE GROUP

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

Artistic Director: Nava Zukerman

Producers: Ilan Rosenthal, Micky Zukerman

Dancers/Actors: Amnon Doyeb, Bilha Rosenfeld, Doron Linik, Emanuel Hanun, Idit Eisen, Neta Moran, Yael Sagi

TOURS ABROAD

May 1987 U.S.A., United Kingdom

PREMIERES IN 1987/8

"As the Piano Plays" —

Ch.: Nava Zukerman; s. & c.: Itamar Neuman; l.: Judy Kupferman

★

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE

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

Artistic Director, Dancer &

Choreographer: Rina Schenfeld

Dancers: Tamar Feigenblat, Sigal Sperling, Ingeborg Sundby

PREMIERES IN 1988

"In my Room, Summer 1987" —

Ch.: Rina Schenfeld; m.: Chopin, Shubert; l.: Felice Ross

Ch.: Heda Oren; m.: Paul Ben-Chaim;
c.: Zvia Zilber; l.: Nissan Gelbard

"Fireplace" —

Ch.: Mats Ek; m.: Philip Glass, Dietrich
v. Bauszner; c.: Mariko Ayohama; l.:
Nissan Gelbard

"Young Person's Guide to the Orchestra" —

Ch.: Rami Be'er; m.: Benjamin Britten; c.:
Yehudith Greenspan; l.: Nissan Gelbard

"Birds of Heaven" —

Ch.: Ivan Markó; m.: Ravi Shankar,
Yehudi Menuhin; c.: Judith Gombár; l.:
Nissan Gelbard

"Unusual Cargo" —

Ch.: Nir Ben-Gal, Liat Dror; m.: Win
Martens; c.: Tsafra Perlmutter; l.: Nissan
Gelbard

"Dances Concertantes" —

Ch.: Rami Be'er; m.: Igor Stravinsky; c.:
Yossi Ben-Ari; l.: Nissan Gelbard

"Yeri-Ei" —

Ch.: Gene Hill-Sagan; m.: Arvo Part; c.:
Gene Hill-Sagan/Bertha Kwartz; l.:
Nissan Gelbard

"Burrée" —

Ch.: Gene Hill-Sagan; m.: W.A. Mozart; c.:
Gene Hill-sagan/Bertha Kwartz; l.:
Nissan Gelbard

★

THE ENSEMBLE, JERUSALEM

Shealtiel Community Center, East
Talpioth, 13, Oley Hagardom St.,
Tel: 02-717877

Collectively directed by the dancers:

Batia Cohen, Daphne Einbinder, Hadar
Maliniak, Aya Rimón-Levy

Guest Choreographer & Teacher: Helga
Langen

PREMIERES IN 1987

"La la, la 1x2" —

Ch.: Aya Rimón-Levy; m.: Sky; c.: Aya
Rimón-Levy

"Broke the Dishes" —

Ch.: Daphne Einbinder; m.: Philip Glass,
Harvey de Wit; c.: Yardena Cohen,
Daphne Einbinder

"8 X 10 Glossy" —

Ch.: Helga Langen; m.: Herman Kupfeld,
Max Steiner; c.: Yardena Cohen; Film:
Yoram Milo

★

**JERUSALEM TAMAR DANCE
COMPANY**

Gruss Community Center, 5, Zichron
Yaakov St., Romema, Jerusalem 94421;
Tel.: 02-524722

General Manager: Meira Eliash-Chain

Dancers: Gal Alster, Noa Dar, Edna de
Beer, Zvi Gotheiner, Amir Kolben, Evy
Lifshitz, Galia Pavin, Amos Pinchassi,
Rudi Schaafsma, Ronit Zlatin

PREMIERES IN 1987/88

**"Slowly Slowly Children Learn to
Hate" —**

Ch.: Amir Kolben; m.: Jerry Goldsmith;
Narrator: Amos Lavi; s. & c.: Frieda
Klapholtz; l.: Judy Kupferman

"What the Sand Told..." —

Ch.: Amos Pinchassi; m.: Environmental;
s. & c.: Frieda Klapholtz; l.: Judy
Kupferman

"With Serious Intention" —

Ch.: Evy Lifshitz; m.: Fats Waller; s. & c.:
Frieda Klapholtz; l.: Judy Kupferman

"To and Fro" —

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: Steve Reich; s. &
c.: Frieda Klapholtz; l.: Judy Kupferman

"Dance for Seven" —

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: Benjamin Britten;
c.: Christina Giannini; l.: Judy Kupferman

"You Know Who's in New York?" —

Ch.: Zvi Gotheiner; m.: Scott Johnson; l.:
Judy Kupferman

★

KOL DEMAMA

Kol Demama House, 61, Hayarkon St.,
Tel Aviv 63902; Tel.: 30-5102997/8

Artistic Director: Moshe Efrati

Company Manager: Dani Biran

Production Manager: Tuti Porat

Tour Manager: Arie Yass

Dancers: Esti Nadler, Avital Chen, Anna
Mimoni, Orli Portal, Orit Segal, Erez
Afgin, David Zefati, Yosef Moyal, Naama
Biran, Nissim Yadid, Adi Baram, Ido
Achrak, Patrick Grob, Zvika Chalili, Tami
Katz

TOURS ABROAD

Italy — June '86; Italy, Milano — June
'87; April '88 — U.S.A

PREMIERES

"Tyotot" —

Ch.: Moshe Efrati

"la Folia" — (work in progress)

Ch.: Moshe Efrati

★

**OSHRA ELKAYAM MOTION
THEATRE**

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

Artistic Director: Oshra Elkayam

Dancers: Etti Albo, Zvika Ben-Hamo, Anat Butatzio, Yuval Cohen, Ilana Dangur, Ayala Galina, Malisa Karo, Avshalom Mevorach, Karoline Nudo, Hatali Perus, Amir Tzaidi

PREMIERES IN 1986/7

"Formless" —

Ch.: Nir Ben-Gal; m.: Maggi Nicols; c.: Zafra Perelmutter, Dorit Steinslifer-Amir; l.: Dorit Malin

"The Envelope" —

Ch.: David Parsons; m.: Giacomo Rossini; c.: Judy Wirkula; l.: Coralia Segal

"Inner Rhythm" —

Ch.: David Parsons; m.: Weather Report & Tony Scott; l.: Eyal Schwartz

"Story in Five Chapters" —

Ch.: Siki Kol; m.: Weather Report & Tony Scott; c.: David Dvir; l.: Eyal Schwartz

"Whip It to a Jelly" —

Ch.: Robert North; m.: Blue; c.: Robert North & Hemda Zolta; l.: Eyal Schwartz

"Entre dos Aguas" —

Ch.: Robert North; m.: Paco De Lucia & Simon Rogers; c.: Andrew Storer; l.: Coralia Segal

"Neighbors" —

Ch.: Alice Dor-Cohen; m.: The Samplers-Collage; Stage Design: Sharon Keren; c.: David Dvir; l.: Judy Kuperman

"Walk This Way" —

Ch.: David Parsons; m.: Tchaikovsky; c.: Judy Wirkula; l.: Dorit Malin

"Linton" —

Ch.: David Parsons; m.: David Linton; c.: Tsafra Perelmutter; l.: Felice Ross

"Death and the Maiden" —

Ch.: Robert North; m.: Schubert; c.: Robert North; l.: Coralia Segal

"The Great Pretender" —

Ch.: Daniel Ezralow; m.: Bach — Mass in C Minor; c.: Daniel Ezralow; l.: Felice Ross

"Tabula Rasa" —

Ch.: Ohad Naharin; m.: Arvo Part; c.: A. Christina Giannini; l.: Coralia Segal

"View" —

Ch.: Rami Beér; m.: Meredith Monk; c.: David Dvir, Rami Beér; l.: Coralia Segal

"Lelio" —

Ch.: Gene Hill-Sagan; m.: Arvo Part, Samuel Barber and narration from poetry; c.: Gene Hill-Sagan; props: Yehudith Grinspan; l.: Kevin McAlister

"Misleading Moments" —

Ch.: Nir Ben-Gal; m.: Wim Martins; c.: Tsafra Perelmutter; l.: Felice Ross

"BATSHVA II"

"Still, Alive and Blooming" —

Ch.: Vera Goldman, Sharon Pinzely, David Rapoport, Luciano Cannito

★

INBAL DANCE THEATRE

6, Yehieli St., Tel Aviv 65149; Tel: 03-653711, 03-6580243

Founder and Artistic Director: Sara Levi-Tanai

General Manager: Raffi Aharon

Dancers: Ilana Cohen, Malka Hajbi, Sara Zareb, Kohava Kalaf, Tamar Keisar, Ronit Baron-Azulai, Michal Alon, Sigal Gedaliah-Lifshitz, Zion Nurel, Mordechai Abrahamov, Yaakov Bar-Av, Shlomo Asher, Avner Kalaf, Ami Shitrit

TOURS ABROAD

U.S.A

PREMIERES IN 1987/8

"Courting" —

Ch.: Malka Hajbi; m.: Ovadia Tuvia; c.: Yona Haraz; l.: Raffi Cohen

"Passage" —

Ch.: Sara Zareb; m.: Shem Tov-Levi; c.: Yehudit Greenshpan; l.: Raffi Cohen

"Marhaba" —

Ch.: Racheli Sela; m.: Racheli Sela; c.: Shlomo Haziz

"Winged Letters" —

Ch.: Sara Levi-Tanai; m.: Uria Halevi; c.: Ruth Zarfati; l.: Raffi Cohen

"Nashid ve Shira" —

Ch.: Sara Levi-Tanai; m.: Uria Halevi; c.: Ruth Zarfati; l.: Raffi Cohen

★

KUBBUTZ DANCE COMPANY

Studio: Kibbutz Ga'aton; Upper Galilee 25130; Tel: 04-858437; Office: 8, Shaul Hemeleh Blvd., Tel Aviv 61400; Tel: 03-252171

Artistic Director: Yehudit Arnon

General Manager: Yeruham Cohen

Assistant to Artistic Director: Zichri Dagan

Ballet Masters: Sighilt Pahl, Alexander Georgakopoulos, Laverne Meyer

Rehearsals Directors: Zichri Dagan, Efrat Livni

Dancers: Ami Savurai, Anat Assulin, Ari Fastman, Avital Livni, Boaz Cohen, Dalit Minkov, Eli Felah, Ella Wagner, Na'ama Gafni, Niza Gambo, Noga Arnon, Orit Me'oded, Osnat Oren, Sivan Cohen, Rahel Perry, Rami Be'er, Ran Arielli, Reuven Ben-Ishai, Ronnie Livne

PREMIERES IN 1986/88

"Amongst The Trees of Eden" —

COMPANIES AND PREMIERES IN 1986/7

Abbreviations:

Ch. — choreography **c.** — costumes
m. — music **l.** — lighting
d. — sets

BAT-DOR DANCE COMPANY

30, Ibn-Gvirol St.; Tel Aviv 64078;
Tel: 03-263175

Artistic Director: Jeannette Ordman

General Manager: Barry Swersky

Producer: Batsheva de Rothschild

Assistant to Artistic Director: Kenneth Mason

Rehearsal Directors: Ora Dror, David Shur, Ilana Soprun

Ballet Masters: Kenneth Mason, David Shur, Rosaline Subel-Kassel

Choreologist: Ilana Soprun

Dancers: Miriam Paskalsky, Philip Clyde, Patricia Aharoni, Ilana Soprun, Limor Axelrod, Fabiola Ariza, Christine Bertrand, Ania Brud, Elizabeth Gibiat, Michal Hirsch, Suzanne Holden, Nurit Israeli, Heidi Kirsch, Susann Mount, Christine Pichet, Anat Weinberger, Alon Avidan, Joanathan Avni, Connor Byrne, Luciano Cannito, Moshe Goldberg, Pierre-Andre Morard, Zeev Rom, Eytan Sivak, Nigel Spencer, Ido Tadmor (Apprentices) Or Abuhav, Simi Hoze, Lior Lev

TOURS ABROAD

Italy — May 1987

PREMIERES IN 1986/7

"Big Shoulders" —

Ch.: Lar Lubovitch; s.: Lar Lubovitch; l.: Danny Redler

"Paseo" —

Ch.: Job Sanders; m.: Joaquin Turina; c.: Catharina Boon; l.: Danny Redler

"Libertango" —

Ch.: Mauricio Wainrot; m.: Astor Piazzolla; s.+c.: Carlos Gallardo; l.: Kevin McAlister

"Out of the Depths" —

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: Tzvi Avni; c.: Shmuel Wilder; s.: Moshe Sternfeld; l.: Danny Redler

"Opon thy Walls" —

Ch.: Igal Perry; m.: Eduard Tubin; c.: Mauke Cramm; l.: Kevin McAlister

"Aryata" —

Ch.: Mauricio Wainrot; m.: Blasor Chester; c.: Carlos Gallardo; l.: Kevin McAlister

"Divertimento" —

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m.: Leonard Bernstein; c.: Shmuel Wilder; l.: Kevin McAlister

"Luminescences" —

Ch.: Nils Christie; m.: Francis Poulenc; s.+c.: Keso Dekker; l.: Danny Redler

"Changing Wheels" —

Ch.: Rodney Griffin; m.: Kurt Weill; c.: Shmuel Wilder; l.: Nathan Panturin



BATSHEVA DANCE COMPANY

90, Ahad Ha'am St., Tel Aviv 65207;
Tel: 03-622255; Rehearsal Studios:
Ohel Shem Theatre, 30, Balfour St.
Tel Aviv; Tel: 03-296240, 03-285200

Artistic Adviser: Robert Cohan

Artistic Director: David Dvir

Ballet Master: Jay Augen

Rehearsal Directors: Shelley Sheer, Nira Triffon

General Manager: William Strum

Deputy General Manager: Mira Eidels

Dancers: Jay Augen, Shula Botney, Bruno De Saint Chaffray, Alice Dor-Cohen, David Dvir, Tamar Gabay, Yitzhak Galili, Natan Garda, Shai Gottesman, Miki Homa, Orit Kenan, Erez Levy, Orna Livnat, Ofra Mizrahi, Haim Ohn, Richard Orbach, Talia Paz, Daniela Slavik, Liat Steiner, Shelley Sheer, Nira Triffon, Tamir Vinig

TOURS ABROAD

Switzerland, France, Belgium — June 1986; United States — Oct.—Nov. 1986; London — March 1987; Greece — Athens Festival — August 1987; Germany — October 1987

BATSHEVA II

Artistic Director: David Rapoport

chief archivist of the Israel National Archive. Only a small portion has yet been catalogued, the main emphasis having been on preservation, but eventually it will all be available for study by the interested public.

Anne Wilson is emphatic in pointing out the significance of the original Israeli materials, and the collections which are coming in from all over the world. "We are moving on," she says, "from being exclusively a service organization based mainly on copies of already existing references. We are becoming an international dance source to which scholars will be turning in order to do basic research from the originals. We are moving from duplicates to originals."

Librarian Toledano acknowledges that she concentrates mostly on the archival materials for the moment. These are building up at a rapid rate.

Students who need information contained in the library's 3,000 books are referred to the card catalogue on the first floor, where the dance books are available along with books on music.

But Toledano's energy has also been focused on a barrage of requests for explaining about dance to a growing body of student visitors to the library, seeking lectures, scholarly assistance, and help in performance-oriented dance projects as well as written papers.

ARAB WEDDING AND JEWISH MOTHERS: High School Matriculation Projects

Eight years ago Supervisor of Dance Education in the Schools, Shalom Hermon, instigated a program in which students could choose to do a final dance project in place of one examination subject for their high school matriculation. This meant either original choreography, or a written paper or both. "Most of the dance project students go through the library," says Hermon. "It's the only place for them to find the books and other resources."

Toledano says, however, that very few students come to the library with a clear idea in mind. "I begin by helping them choose the idea," she says. "I show them how to outline the ideas, and I direct them to materials." This year twenty eight high school students are preparing matriculation dance projects. The themes range from

"Diaghilev and his Contribution to Dance" and "Under the Inspiration of Nijinsky" to "An Arab Wedding Ceremony" and "The Jewish Mother in the Holocaust."

"There are fewer students doing projects on ethnic dance," notes Toledano, "because there is just not enough written material for them to work with here at the library, something we are trying to remedy."

TELL ME ABOUT DANCE: Lectures to Visiting Groups

Another unique activity of the library which has grown because of demand, is lectures to visiting groups. In 1987 twenty groups (some six hundred people) attended these lectures.

"When I came to work here three years ago," explains Toledano, "Many school teachers came to me and said, 'I want to bring my kids here.' When I asked them what they wanted to see they didn't have any specific idea. Instead of giving them a mixed salad of things, I began to ask about the age of the children and special interests. And so I began to give the teachers ideas until they said, 'Well then you give the lecture'."

Lectures today are given with videotapes. They center on general explanations about dance. A dance teacher from a private studio in the Tel Aviv area, for example, recently arrived with a group of eight to thirteen year old students, and Toledano was asked to speak on the historical development of dance. Toledano shows videos, asks questions, and often stops the show in the middle to make sure the students understand her. "The teachers may not have the tools and knowledge themselves for educating children in dance, but they certainly have the desire." Anne Wilson has devised a special video program with narration in Hebrew or Arabic, dealing with story ballets for use in schools as well as at library lectures.

The D.L.I. has also been active as a publisher of dance books and the Israel Dance Annual, edited by Giora Manor.

"It's been a number of years since I dressed behind the bread slicer," says Anne Wilson. "But my crazy triptich dream of dance/books/Israel has really come true. The D.L.I. has come of age." ■

purposes of the international support structure is to collect materials and to raise funds. The list of Artistic Consultants is long and impressive, with names like Agnes de Mille, Robert Joffrey, Merce Cunningham, and many others. "To secure these Artistic Consultants," says Wilson, "We just looked up all the people we knew," referring blithely to all the major dance figures in New York, "and sent them a letter." Although all the people on the list are not necessarily active, using star power has proven an effective fundraising strategy.

In Israel, the library "shares" several librarians with the music section on the lower floor of the building. The archives, videos, and special materials are cared for by special librarian Gila Toledano, formerly general manager of the Inbal Dance Theatre. Two researchers, Shalom Hermon, and Dr. Zvi Friedhaber, are employed in the Documents Project, and Giora Manor, well known writer on theatre and dance, serves as overall Adviser. The library is supported by public funds coming from the Municipality of Tel Aviv and the Ministry of Education of the State of Israel, and by private funds coming from the International Committee, the America-Israel Cultural Foundation, and private donors.

NEW COLLECTIONS: Earning the Prize

Thanks to personal and professional connections of members of the International Committee, several important dance collections have been acquired by the D.L.I. "Estelle Sommers, Chair — U.S.A., worked carefully and long in New York to acquire the vast collection of Rebecca Harkness," explains Wilson. "She went to the lawyers of the Harkness estate and spent many hours convincing them to give us the collection. Eighty eight boxes are now here in storage at Beit Ariela. We haven't opened them yet. They will be unpacked and catalogued after the move. But we do know that they contain important books, records and scores."

Ann Barzel, dance critic of the Chicago Tribune, and a long time friend of Wilson and Sommers, found it completely natural to offer her collection to D.L.I., although it was much sought after by other dance libraries. "This is a real feather in our cap," says Wilson. "We have already received fourteen cases of the Barzel gift. It includes treasures of original material such as films Ann took of the Ballet Russe from backstage in the 1930's, rare clips of Massine and Danilova, and all those other legendary Russian expatriates. Other living dancers and writers who have bequeathed their collections to us

include Anna Sokolow, Pearl Lang, Pauline Koner, Ruthanna Boris and Judith Brin-Ingber."

Israeli dancers whose materials have already come into the Library include Gurit Kadman, Sara Levi-Tanai, Baruch Agadati, Gertrud Kraus, Rina Nikova, Mia Arbatova, Tehila Roessler, Rivka Sturman and many more of the pioneers of dance in Israel.

A DETECTIVE STORY: Documenting Dance in Israel

Two years ago the Ministry of Education and Culture asked the Dance Library to document dance in Israel — artistic, ethnic, and folk dance from the beginnings in the 20's until the present time. The project's researcher is Dr. Zvi Friedhaber.

The first stage of the documentation project, covering the 20's through the 40's will be completed this year.

The second stage will document the dance companies; the third stage will cover contemporary artists and creators; the fourth, ethnic dance; and the fifth, folk dance. For researcher Friedhaber the work has not always been easy. "The dance pioneers who are still alive are very old, in their seventies and eighties," says Friedhaber. "Many have died and our research has involved tracking down family, friends, and former pupils. Some of the work on the project developed like a real detective story." After many months of fruitless searching for links to the late Tel Aviv dance teacher Tehila Roessler, for example, a chance meeting with Roessler's former studio accompanist brought Friedhaber in touch with the dancer's sister and niece.

Two suitcases were unearthed with a treasure trove of material. A manuscript of Roessler's autobiography was found with entries describing her personal relationship with Franz Kafka, her dance studies with Gret Palucca (in Germany), as well as programmes of dance performances in Tel Aviv.

"We were able to reconstruct the whole period before she came to Israel," notes Toledano, who works closely with the researchers at the library, "as well as the period of dance here in Israel. We are working on that material now."

Material collected during the project is carefully arranged in folders and boxes with the assistance of the

NEW DIRECTIONS FOR THE DANCE LIBRARY OF ISRAEL

by Pamela Kidron

In 1988 the Dance Library of Israel will celebrate its Bar Mitzvah. As the Library reaches maturity it is moving into new directions. From its original concept as a repository for duplicates of basic dance materials, the library is becoming a valuable center for original, one-of-a-kind documents. The library is also an increasingly important center for education in all subjects related to dance.

These new directions have developed for two reasons. Firstly, because there is a faithful support group based mainly in New York, which is closely connected to major figures in the dance world. This support group has been able to funnel important dance collections to the D.L.I.

These collections, together with original material collected under a Documentation of Dance in Israel Project begun two years ago, is turning the library into an internationally important source for unique archival dance material.

Secondly, with the initiation eight years ago of dance as a subject for matriculating high school students, and the increasing number of requests during the last three years for lectures on dance, the library is taking on an education-oriented character to meet the growing needs of the country. In order to accommodate the valuable collections, and to facilitate their use by the public and by scholars, the library will be moving in the spring of 1988 from its present cramped quarters in Bialik Street to a new, one hundred and sixty square meter space, in Beit Ariela, the Central Municipal Library building, facing the plaza of the Tel Aviv Museum. The new space is being specially designed with humidity controls and air conditioning to protect films, slides and videos. There will be viewing tables and listening areas. Cataloguing will be computerized. Plans are also afoot for expanding the staff of the library. The Dance Library of Israel is on a wave of rapid expansion.

HISTORY OF THE D.L.I.: 'Hang Your Costumes in the Kitchen'

The idea of starting a dance library in Israel originated

with New York dancer Anne Wilson. Invited by the Histadruth for a kibbutz concert-lecture tour, she first came to Israel in 1968. Meeting the dancers here Anne was galvanized into helping fill the desperate need for dance resources. "It was a challenge," Anne reminisces. "The conditions were — hang your costumes in the kitchen, pull on your tights behind the breadslicer, and then create Romantic Ballet in the dining hall.

"Everywhere I went the dancers said to me, 'We need barres, a wooden floor, tape recorders, everything' — Yes, they needed everything, but above all they needed to know what the rest of the dance world was doing, and had done. What they really needed most, I thought, was a library of dance. I myself had relied on the Lincoln Center Dance Collection to build my own performance programmes."

Anne Wilson returned to Israel the following year and began to check out existing dance materials. "There was very little for the general public," she relates. "The Rubin Academy had some books, and so did the Hebrew University Library, and there were some private collections. The Tel Aviv public library had two copies of one source book on dance. It was written in German."

Using her private collection as a basis, Wilson officially founded the Dance Library of Israel in 1975. Zvi Avni, the composer, then Curator of the Music Library, welcomed in the dance collection. The Targ Foundation became its umbrella for contributors. "I simply shipped my own books to Bialik Street", says Wilson. "They would have stayed in packing boxes on the floor if it had not been for the initiative of Yemmy Strumm and Judith Brin-Ingber who not only put the books up on shelves but saw to it that the whole operation got going."

The Dance Library later came under the foundation umbrella of the America-Israel Cultural Foundation, and finally, in 1982 it became a not-for-profit organization, incorporated in the State of New York, and a registered non-profit organization in Israel. The International Committee for the Dance Library of Israel is structured with a Board of Directors and Executive Officers as well as a list of Artistic Consultants. The main

production costs the companies then turn to different national and municipal or governmental agencies. All of the companies are applying to the same agencies and are competing for limited funds.

The yearly running budget for each of four of the companies (with the exception of Tamar) is only about \$10,000 which, the companies point out, is hampering their development. A much heard complaint is that if they were salaried, the companies would be able to attract dancers and thereby raise their professional level. Keeping these performance companies on a low flame is partially explainable by the city's concentrating on education for the arts and putting an emphasis over the last several years of building arts facilities.

Diversity of artistic concerns and unity of practical profile characterize Jerusalem's dance companies. "If you consider the cultural desert that was Jerusalem twenty-one years ago," says Davara, "then you would realize that having five dance companies now is a revolution."

Pamela Kidron is a musicologist, anthropologist and journalist.

בברכה,



"צוותא" תל אביב
אבן גבירול 30

ו'איטרון מחול תה שינפלד

RINA SCHENFELD DANCE THEATRE



ו'איטרון מחול תה שינפלד
בית הספר למחול

מחול מודרני, קלאסי ויצירה, השתלמויות וסדנאות בהדרכת רנה שינפלד, רקדני ההקה ומורים אורחים, שיעורי בוקר לרקדנים מתקדמים - מבחר שיעורים אה"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'.

ת"ז הרב פרידמן 14 • תל אביב 62303 • TEL-AVIV • HARAV FRIEDMAN STREET • 14 • טל: 446745

works. “We’re purposely working on these at the same time,” says Eliash-Chain.

Gotheiner teaches the company classes, in a self-styled ballet technique which derives from his work with Maggie Black. Although Gotheiner denies any direct link between the technique and what goes on on-stage, he does agree that the technique has an indirect effect on the general appearance of the company. He describes this as “quickly centered confidence, less pretending of nobility, more real.”

“We try to develop the dancer with the whole weight on the feet. I try to teach people to stay connected to this feeling of weight. Ballet says the opposite – to be above the weight.” Indeed, in observing a company class the pliés literally dropped to the floor. Grand battements fell heavily into fifth position.

“The hip line is straight and the shoulders above the hip, but there is a little curve in the lower back which we don’t try to avoid.”

“Many dancers I have to guide daily to this placement ‘straight of center’. This is because the body responds to emotional states, such as tenseness stemming from anger, or twisting, because of physical tensions. This kind of work is daily reconnecting with the body to get in ‘the straight of center’. You want to center yourself mentally and physically. For me this work is mainly physical, although many people said they felt the class was very much like meditation.”

“You don’t have to force this kind of position because it is natural balance. One of the main principles of the technique is not to force things, not to make movement unpleasant to do. Forcing disturbs the quality of the movement.”

“The technique should help one to dance with his/her body, instead of changing the body to reach a ‘perfect position’. This holds true for the turn-out, (dancers are instructed to turn out from the hip joint to their own limit), and lifting the leg to the side. “The angle at which you lift your leg,” says Gotheiner, “can also be personal.”

“People say we dance relaxed, but this is not true. There is a fine line between action and tension. When you resist a movement, you just create tension. We try to find the simplest way of doing a movement.”

“In class we do the simplest movement, unforced,

unaffected, not acted. In choreography, on the other hand, you can use everything, tension, attack, storytelling. If anything, the technique makes versatility of styles and ways of moving possible.”

Although the company premiered to rather mixed reviews, members appear to be unruffled and unwavering in their artistic commitments.

“You don’t create masterpieces all at once,” says Gotheiner. “We have only been working for 4 months and we are still in a period of molding together. Our company is just beginning.”

Jerusalem’s dance companies are a rainbow of artistic visions. Yet the companies are strikingly similar in their structure and development. This results primarily from the municipal womb in which they have been nurtured.

The municipality has two basic views about arts in the capital that affect all of Jerusalem’s dance companies.

The first is concerned with the character of the city. According to past spokesman for the municipality, Rafi Davara, Jerusalem is known as a holy city, as a city of Torah, and boasts a large religious population. Artists, he claims, are not as free to develop their art as they would be, say, in the sprawling town of Tel Aviv.

Secondly, says Davara, out of a Jewish population of 330,000 approximately 220,000 “don’t know what art is.” These consist of a 30% religious population who do not attend concerts for religious reason, 69% of the Jewish population do not attend dance concerts for cultural reasons, and 60,000 are children under the age of five, and not counted as part of today’s audience.

“The main thrust over the last 12 years,” says Davara, “And the main aim for the next 15 years is to educate this public to be an active audience for the arts. Therefore, most funds will go to arts education programs rather than for large production budgets for big companies.”

In keeping with this aim to educate an arts audience, most of Jerusalem’s dance companies are established together with dance schools. They are based in neighborhood community centers where they service the children of the immediate neighborhood.

The dance school, in turn, provides backing for the company through providing rehearsal space and studios for company classes, salaries for dance teachers, (usually company members) and administration costs. For

"A story shouldn't push the choreography," he explains. "Associations and thoughts can't push it either. Dance has its own independent structure. The structure is built of movements which are basic to it and form the nucleus of the movement and then accompanying movements, which arise out of opposition to the movement nucleus, and subsidiary moves or extensions, supplementaries, echoes of the movement-nucleus."

"Using all three the choreography unwinds like a mosaic, with movements developing out of movements, emerging against movements, developing as subsidiaries to movements, and so on. My early dances came out with an on-going sense of oriental time, seemingly without direction."

Margolin's movement technique is based on several principles he sees as basic, namely that one has to use only the right, necessary amount of energy to accomplish a move, no more; that movement is connected to correct breathing, ("There are movements which breath-in and others which breathe-out."); that one should concentrate on the music and the character or role, rather than on 'private thoughts' and be aware of focusing points in the space one is dancing in, in order to stay within the concrete space; and that one should let the pulse of the movement carry one on.

"You don't stop the movement," comments Margolin, "so there aren't any 'positions' to hold. The movement is necessarily continuous because of the impulse and the breathing. The continuous movement quality and the small movements in the choreography are a result of the technique. Because of that, my choreography couldn't be any other way."

With this elaborate conceptual basis, the dancers have to undergo an intensive period of training in the technique before performing.

Margolin's company is, indeed, a devoted coterie of dancers who are committed to Margolin's aesthetic vision. He does all the choreography for his company, and he delights in that it has been called innovative. "Revolution," he says, is a good thing in dance."

Tamar Jerusalem Dance Group

"I don't want to be an artistic director, and I don't want to work under one," says Zvi Gotheiner of the recently

formed (September 1987) Jerusalem Tamar Dance Group. This sentiment is strongly echoed by all members of the company.

Tamar describes itself as a corporation of choreographers. All the works are set by company members, and most of its members choreograph for the company. Artistic decisions are taken together by consent or vote. "The company," stresses Tamar's General Director Meira Eliash-Chain, "is the sum of its members."

Setting Tamar apart from the other four Jerusalem dance companies is its approximately \$300,000 yearly budget (30 times larger than the budgets of the other companies) and the fact that its dancers are salaried. None of the dancers in the previously discussed four companies get paid monthly wages. Substantial support has been promised the company for a period of six years.

The backbone of its budget comes, as for the other companies, from the Jerusalem Foundation. In keeping with the city's general goals of educating audiences for the arts, Tamar was established together with a dance school. The well appointed studios and offices are located in the Gruss Community Centre in the neighborhood of Rommema.

According to Gotheiner, who is a strong force in the company, dancers have traditionally been frustrated because they have been treated in a child-like manner. "Do these steps and shut up!"

"For us it is a matter of vision to oppose the attitude that dancers are blank vessels or puppets and the choreographer comes along and plants his choreography on them. Our company is not working that way. All the dancers in the company are given a chance to choreograph, and we want to see the personal differences between the members through their choreographies on stage. This gives the company a human look".

"Each choreographer has a different vision, a different fantasy," adds Meira Eliash-Chain, and indeed she dwells on the lack of homogeneity in the repertoire. At the January 1988 premiere at the Jerusalem Theatre, one could watch two minimalistic theatre pieces, an impressionistic duet on a beach to the natural sounds of the sea, and a balletic number, entitled "To and Fro."

For the coming year they are simultaneously working on an outdoor work ("Requiem") to be done in an airplane hangar, and a concert programme of small chamber

the ballet look by using everyday, colorful sports clothes and tennis shoes. We dump water on ourselves during the work. It's my conception of life. I believe that by doing these things we are communicating more with the audience."

"For a lot of people dance is what they see on the proscenium stage. Dancers love it. Choreographers love it. But it's not for your neighbor. My dance is done with a lot of literal gestures, laughing, walking, coughing. In our performances we like to feel some closeness with the audience."

Aya admits that there is a fringe quality to The Ensemble, Jerusalem, a quality she feels also characterizes other dance companies in Jerusalem.

"We were the first company in Jerusalem. Many of the people who founded or danced with other Jerusalem companies were at one time with us. We were a jumping-off point for these people. They started here and then left to form their own companies or dance elsewhere."

Although several of The Ensemble's members have danced abroad or with bigger companies such as Batsheva, they are all adamant about staying in Jerusalem. "We have husbands and children to consider. The women that dance in our group are full human beings. They create and teach and have families."

The Jerusalem Dance Theatre

"I felt I was not expressing myself enough," says The Jerusalem Dance Theatre's artistic director and founder, Tamara Mielnik. Mielnik, the daughter of Holocaust survivors, immigrated from Belgium in 1971 and graduated from the Rubin Academy. She was one of the founding members of the Jerusalem Dance Workshop (later The Ensemble, Jerusalem) and danced with them for three years before branching out on her own.

"I realized I wanted to choreograph, and to choreograph around themes dealing with being Jewish and coming back home to Israel."

Mielnik first did two solo evenings on Yiddish themes before forming a company in 1984 with students from her dance school.

Mielnik clearly set the artistic direction of the company.

"The purpose of the company is to illustrate the life and spirit of Israel through modern dance. Our aim is to build a repertoire of works accompanied by Israeli music that explores various themes relevant to contemporary Israel, as well as Jewish roots and culture. The company concentrates on illuminating different aspects of contemporary life in Israel arising from a return to our roots rather than from folklore."

The company's repertoire clearly reflects its artistic aims. In 1984 the company performed "Three Thoughts from Rabbi Nachman of Breslav" (choreography by Mielnik) in the Israel Festival. In their April 1986 concert programme Richard Orbach set an impressionistic dance about the Tel Aviv beach; Dina Biton choreographed a dance on the prayer of an oriental woman, and Tarin Chaplin choreographed a dance around the ritual bath of Jewish women.

In the 1987/88 repertoire Mielnik did a work on the biblical figure of Sarah; Dina Biton a work on the theme of peace and work and Hedda Oren a work about Israeli children.

As opposed to the in-house choreography policy of The Ensemble, Jerusalem and the Tnuot Ensemble, The Jerusalem Dance Theatre commissions many of its works from guest choreographers.

At present the company has ten members. According to Mielnik, more and more of the dancers come not out of her dance school, but are attracted to the company for its artistic aims.

The Yaron Margolin Dance Company

"If you are eclectic, it doesn't give you anything," says Yaron Margolin in discussing his company. "You need a strong artistic direction."

The 4 member Yaron Margolin Dance Company is based on a dance school (run by Margolin) in a converted bomb shelter in the neighborhood of Malcha. The company was founded in 1980. Margolin had previously run his own studio first at the Gonenim Community Center and later at the Beit Hanoar Haivri.

He danced with the Jerusalem Dance Workshop for three years. But his personal concept of movement technique and choreography set him naturally on his own course.

turns. The company has been working on this piece for the last four years. The dance, he says, arises from terms or conditions which he places on himself.

"In this composition I tried to explore how many turns could be done, meaning how many times I could go around on one foot. I was trying to turn myself using the thigh as the closest limb to the pelvis."

"And so I started doing one turn with three steps. Two steps with one turn, one step with two turns, and so on. This came to a phrase where we were doing 12 turns, each one with three preceding steps."

"This same dance explored the attitude of the trunk while turning. There are subtle, minute changes -- sometimes so subtle that they are not visible. I put certain restrictions on the trunk to see how they influence the turns, like slight curves in the spine, changing the position of the head, and regulating breathing."

"I try to see how far I can go in these compositions as a base for finding what is common to all things kinesthetic. I'm not interested in personally expressing myself."

"We're kind of like a *yeshiva*," says Hetz. "We're studying. The group is committed to exploring the infinite possibilities of moving, and to finding the principles which are common to all things kinesthetic and thus discovering universal principles of movement. We believe that dance notation is instrumental in opening up these infinite possibilities of moving."

As indicated by the name of the group (*tmuot* in Hebrew means 'movements'), the main focus of the group is the exploration of movement, and not presentational dancing, although the group performs about four times a year and gives lecture demonstrations. The company works and performs without music or scenery in order to minimize distractions.

"Many people say it has a steady, slow movement quality," comments Hetz. "Some people identify it with a quality like Tai Chi, or see it in comparison with strange mechanical devices. Certainly the result in all the dances I'm creating is that we're very much aware of moving and not just hitting positions. But I feel in doing my dances that they do have different qualities with the body being more fluid, more elastic, and so on."

Need the audience be aware of the underlying

conceptual process when viewing the choreographies?

"If one is watching dance not as a visual phenomenon," answers Hetz, "but as something to identify with, where the movement comes through the eyes and goes to the marrow, then he might feel these things without himself going through a prepared analysis of what really happened."

"If someone is watching it, he'll see there's no drama, there is no story. He'll have to give up and look for something else, or instinctively experience kinesthetic feelings. My first goal remains, however, to educate myself and my dancers. My interest and aim is to do this exploring work. The performance is an outcome, a result of the work. We perform only if we are ready."

The Ensemble, Jerusalem

The Ensemble, Jerusalem is primed for performing, but also strays from the ordinary by working away from the "dancer look."

"It's hard for me now to see a performance that is in traditional leotards, with blank-faced dancers forming lines in spaces," says the company's longest-standing member Aya Rimon.

"Our works are very personal, more than mere ballet positions, be it a personal movement style or a heartfelt theme of the routine of the housewife. We are all women, so the choreographies all tend to have female characteristics and tell stories about women through dance."

The company, which has five members, is based in the East Talpiot Community Center where it also runs a dance school servicing the immediate neighborhood. Founded in 1977 as the Jerusalem Dance Workshop, the company underwent several changes of personnel, and shifts in artistic direction. In its first years of activity Flora Cushman was the central artistic personality. Today the company is run like a collective. There is no artistic director. Everyone has the same say, and everyone choreographs. Company members also do the non-dance work such as lighting, public relations and sets. Company members rotate in giving the company classes, and all the company members teach in the dance school.

"In my work 'La La La'," says Aya further to illustrate the company's approach, "I purposely work away from

JERUSALEM'S DANCE COMPANIES

by Pamela Kidron

Jerusalem has always been a very special city, and its dance companies are no exception. Like Jerusalem's three-religion population, and its network of self-contained neighborhoods each with its own character, the capital's five dance companies form a crazy-quilt of separate artistic concepts.

This is much in keeping with a mosaic patterning typical of the Middle East as described by anthropologists. In this mosaic patterning a multitude of groups may live in close physical proximity yet remain culturally or ideologically distinct. Jerusalem's dance companies operate within a small city, yet remain artistically distinct.

Jerusalem is 3,000 years old, but the five professional modern dance companies in today's capital are part of a very recent development.

Renowned as a holy city, with 30% of its Jewish population religious, and buffeted by social problems arising from the 69% concentration of immigrants, Jerusalem hardly had time or funds for the arts in the 1950s and 1960s. Until 1967 Jerusalem was a provincial area in Israel. Nearly all arts and culture were centered in Tel Aviv.

After the re-unification of Jerusalem, the municipality seized the opportunity to develop Jerusalem not only as a holy city, but as a centre for the arts. With much of the city's budget going for social problems, a private funding foundation was created. The Jerusalem Foundation was formed to bring in much needed funds for culture. The chairman of the board of the Foundation in Jerusalem Mayor Teddy Kollek, and the Foundation works hand in hand with city arts groups. Today The Jerusalem Foundation is the financial backbone of all five dance companies.

These companies are diverse in their artistic concerns, but strikingly similar vis a vis features of their practical profile such as budget, facilities and development. The unifying features will be discussed at the end of the

article, while the bulk of the description will center on defining their artistic concepts, the one feature which most strikingly distinguishes each from the other. Each artistic concept will be described as much as possible from the perspective of the company itself.

The Tnuot Ensemble

"All the dancers in the Tnuot Ensemble know the Noa Eskhol dance notation," says the company's founder and director Amos Hetz. The 7-member Tnuot Ensemble pre-dates all the other companies. Hetz began the group in 1971 with students from the Rubin Academy of Music and Dance.

Unlike the other Jerusalem dance companies, the Tnuot Ensemble does not run a dance school. Hetz teaches full time at the Rubin Academy of Music and Dance and works with his company four mornings a week.

"I prepare a work from beginning to end and write it out in notation," explains Hetz. "I bring the scores to the studio and distribute them to the dancers. They learn the dance like musicians learn music from a score."

"But the composition does not end by learning the score. After learning the basic score Hetz's group works on the piece for a number of years (sometimes as many as eight) collectively as a group, using the score as a basis for exploring nuances of movement. "Merely reading the score mechanically doesn't create new challenges to the dancer," says Hetz. "By this I mean challenges to both his body and his mind."

"In every work I compose, I'm trying to deal with a different body problem or compositional problem, challenging these technical abilities and mental capacities. That challenge is why I'm doing it. I'm interested in expanding my body repertoire. I never work from purely aesthetic choices."

Hetz illustrated his approach with a dance exploring

“What are my ideals?” — says Berta — “The best! I am a perfectionist. To work with good dancers. I am not referring to physical conditions. I am willing to compromise on that, but I want a high standard. I work hard with my dancers and want a very good company.”

In spite of all the hardship, she will go on working and creating. “The truth is, when we began 20 years ago, we were unaware of all the problems we would encounter. We didn’t think Hillel and myself are never to be able to have a vacation. That the quest for choreographers and financial support would be endless. I am a realist, and I thought we would achieve more. I believe we are a good, constant company and some nights we give excellent performances, and the public loves us. That is what gives me strength to continue. I hope, finally we shall have a home, as we were promised many times.” ■

Yossi Tavor is a journalist and musician.

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE DANCE LIBRARY OF ISRAEL

15 East 26th Street • 13th Floor • New York, NY 10010 • (212) 532-4949

EXECUTIVE OFFICERS

Estelle Sommers - Chair, USA
Patrick O'Connor - Vice-Chair, USA
Ann Barzel - Chair, Midstates
Jan Slovín - Recording Secretary

Anne Wilson Wangh - Chair, International
Barry Swersky - Chair, Israel
Sally Whyte - Chair, Europe

Dov Harpaz, Executive Director

Dori Berger, Executive Associate

BOARD OF DIRECTORS Beate Becker, Gertrude Blank, Sidney Gluck, Leah Harpaz, Dawn Lillie Horwitz, Marjorie Isaac, Margol Lehman, Sheila J. Levine, Esther Litvin, Lois Lowenstein, Martha Lucey, David Manion, Sidney Musher, Carole K. Newman, Phyllis Pearce, Rinah Schwimmer, Sheldon Solfer, Barbara Cohen-Stratynier

ARTISTIC CONSULTANTS Clive Barnes, Marge Champion, Robert Cohan, Clement Crisp, Merce Cunningham, Jacques D'Amboise, Alexandra Danilova, Carmen de Lavallade, Agnes de Mille, Elliot Feld, John Gruen, Melissa Hayden, Hanya Holm, Robert Joffery, Gene Kelly, Lincoln Kirstein, Anna Kisselgoff, Horst Koegler, Nik Krevitsky, Pauline Koner, Pearl Lang, Sara Levi-Tanai, Bella Lewitsky, Murray Louis, Dame Alicia Markova, Donald McKayle, Alvin Nikolais, Jeannette Ordman, Genevieve Oswald, Ruth Page, Valery Panov, Galina Panova, Igal Perry, Domy Reiter-Soffer, Chita Rivera, Jerome Robbins, Herbert Ross, Donald Saddler, Michael Smuin, Anna Sokolow, Maria Tallchief, Paul Taylor, Edward Villela, Barbara Weissberger (List incomplete)

us money, so I go on trying, sometimes succeeding and sometimes less. But we are on a constant search for other choreographers. We are going to acquire two more works by Balanchine, 'Four Temperaments' and 'Agon', for which we waited a long time. If we have to pay for the rights of a work, it better be very good indeed. We are not a workshop or an experimental stage."

In spite of the partial success with guest stars, the company avoids inviting more foreign dancers. "It is easy to ask someone to come as a guest, but it is detrimental to our dancers, as they lack challenges and all the glory goes to the visitors. When Godunoff was here, someone from Israel Television interviewed him and asked, how such a famous dancer agreed to perform with a company like the 'Israel Ballet'. That I shall never forget. They all denigrated us, not deeming us worthy of dancing with such a great star. That was very painful." — she says.

Dance critic Giora Manor wrote: "When the company is provided with a financial and administrative basis, it is able to stage very nice classical ballets. Therefore it is quite possible, that in the future we are about to see some of the great ballets in full production, and on an adequate standard. There is a large audience for classical ballet and just as one isn't astonished at the performing of established old works by orchestras, one shouldn't go on asking the same old question: what are we to nymphs and princes, and they to us in classical ballet."

Indeed his forecast materialised soon enough. The first full, evening long ballet was "The Nutcracker", with choreography by Yampolsky. It was a great success.

Then came "Cinderella", also staged by Yampolsky. It was the continuation of the same line of thought. The mime scenes were an important component of the production. There were only few solo dances, the decor was simple, but effective, and many children, students of the company's school took part. The public flocked to the performances.

"In general, the public loves us," — says Berta — "We also had a subscription series, but had to discontinue it, as we do not have the necessary administration for such a venture. But our public is faithful and comes to every show, including many children."

Berta adapted the large classical works to the size of the company and its level. Perhaps the general public did not notice this, but the experts did. The lack of first class soloists made Berta look for alternatives. "I know exactly

what my dancers are capable of and I let them do only what they do well."

Wouldn't giving them something challenging expand their scope?

"Of course, when I have a dancer of talent, I give him more difficult things to do."

But what was sufficient for "Cinderella" and "The Nutcracker" was not enough for "Sleeping Beauty", the company's latest production. That is a most ambitious, well known ballet. It was performed with live music, played by the Israel Philharmonic, for their subscribers. The music had to be given in its entirety and the choreographer (Yampolsky again) had to fill the stage with movement. The orchestra, unaccustomed to playing for ballet, did not contribute much to the performance. The result was a rather longish show, with few solo dances and somewhat boring. A few brilliant solos and duets would have enhanced it no end.

For myself, the best production up till now was "Cinderella", and Berta states it will be given again and there are plans to tour it abroad.

From being a small Cinderella of a company to a full production of "Cinderella" in twenty years! Perhaps 20 years of steady growth is something unusual in our country, where every one expects swift development and quick results. The high standards we demand of our artistic bodies are not always fair, when one considers the meager means at their disposal. We demand international standards, while governmental support is negligible, compared to what is customary in the West.

I often hear people talking about the 'rentability' of artistic ventures. Coming from the Soviet Union, I am well aware of how much the state invests in ballet companies, often without results. The comparison is rather painful.

Of course we would like to see our ballet on the same level we are accustomed to abroad. Perhaps one should point out, that foreign companies performing in Israel often are far from perfect, and surely they enjoy much more support than our companies.

It is easy to understand Berta and Hillel, who invest so much, in terms of time and enthusiasm, in their company, in their longing for recognition and encouragement. After 20 years, there still is the dream.

In the early '70s, several ballet artists immigrated to Israel and Berta and Hillel took some of them under their wings. The number of dancers grew to 12 and more ambitious works could be attempted. Berta also began choreographing her own works. Hillel on the other hand turned his attention more towards the administration of the company. In 1973 the Panovs arrived in the country and the company had an opportunity to dance with international stars, an opportunity which did not materialise. But it was to return later.

The real turning point came with the visit of Patricia Neary. In 1975 the assistant of George Balanchine came to observe the Israeli ballet company. The result was, that the 8 years old company was granted permission to learn Balanchine's "Serenade" and a pas de deux from "Agon", two of Balanchine's masterpieces.

Says Berta: "We had a great company. I can hardly believe we are to have such marvellous dancers again. I have a video-recording, in which Balanchine states, that from all the foreign companies doing his 'Serenade' ours is the best rendition."

And a London ballet critic wrote, he wished "the 'Royal Ballet' would dance it as well as the Israeli company."

That year the company danced with great success in the Israel Festival.

Next year Joseph Lazzini arrived to mount his version of "The Miraculous Mandarin" on the company, Berta prepared the grand pas de deux from "Paquita" and Heinz Spörli from Switzerland came to stage his "Opus 35" by Shostakovich.

In 1977 the company toured the U.S.A., to mark its 10th birthday. The company was again invited to America in 1981. It was then they met Balanchine, who usually never went to watch his works danced by foreign companies, but came to see the Israelis. "He was impressed, and at a reception after the show he said, we could have any of his works without paying royalties."

Since then the company danced his 'Concerto Barocco' and some smaller works. "I do not like his New York City Ballet" — says Berta, — "their style is vulgar, but I think Balanchine is non plus ultra. Perhaps one shouldn't have more than one or two of his works in one program, that is enough."

After performing in the U.S.A. in 1981 the company also

toured South America, dancing in Puerto Rico, Venezuela and Chile, where Berta received the annual dance-critics' award for her "Dvorák Variations".

The critics abroad admired the "Israel Ballet", and found it young and brimming with creativity. At home they were criticised severely — as Berta again and again complains during the interview. She thinks the Israeli critics do not wish them well, and are not prepared to take their difficulties into consideration. I can appreciate her sentiments. In the early '70s I came to the company's small and meagerly equipped studio in Tel Aviv in order to tell the listeners of the Israeli Radio in the Russian language about the company. I spoke to Berta behind a sort of plywood partition — her "office" at the studio. And I remembered the many spacious, well equipped facilities of even amateur companies in Russia... In such dire circumstances the "Israel Ballet" has to work!

Berta tends to accuse the press of being in favour of innovations and newfangled ideas, and against the established classics.

In fact the Israeli public began taking the company in earnest after several well-known guests from abroad danced with it. In 1981 Eva Evdokimova and Alexander Godunoff were soloists and the company served as a corps de ballet, and I remember the audience applauding madly. An attempt to repeat that success with the help of Vladimir Gelvan and Leslie Brown failed to produce the same results, but that was not the company's fault. It turned out that the ballerina, Barishnikov's protegee, was pregnant and not at her best. The corps, on the other hand, performed brilliantly.

Parallel to its activity at home the company continued to tour abroad. In 1984 it danced again in the U.S.A. and Canada and took part in the prestigious festival at Reggio Emilia in Italy.

Dora Sowden, the dance critic of the "Jerusalem Post", expressed her admiration of the company's neatness of execution and the artistic accomplishment of Berta Yampolsky's choreography. (Four out of 7 ballets performed on that tour were her's.) One of the dances, to Mahler's Fifth Symphony, was dedicated to the Swedish diplomat Raoul Wallenberg, who saved the lives of thousands of Hungarian Jews during the holocaust, but using his name was deemed a gimmick by the press.

Most of the company's repertoire nowadays consists of works by Yampolsky. She says: "My work does not cost

FROM BEING CINDERELLA TO “CINDERELLA” — 20 YEAR OF CLASSICAL BALLET IN ISRAEL

by Yossi Tavor

Classical ballet used to be the Cinderella of dance in Israel. Explanations for such a situation abound. Perhaps the reason is to be found in our perennial endeavour to be revolutionaries at the helm of avantgardism, among the pioneers and discoverers. Such used to be the situation among political movements; Jews always joined those who demanded change. The same applies to the arts. We welcome any newfangled idea, and in order not to be accused of too much conservatism, we are carried away by enthusiasm and leave the classics behind.

Jews always abounded in choreographic talent. One of the symbols of classical ballet today, Mia Plisetzskaya, also is of Jewish extraction. And those who arrived at the shores of the Holy Land? From Baruch Agadati, through Rina Nikova, Mia Arbatova, Valentina Archipova to Alexander Lifshitz and Galina and Valery Panov, each arrived with a list of international successes on the ballet stage behind them.

One notices an interesting phenomenon: some of these, as soon as they set foot in their new homeland, looked for ways to become integrated in the mediterranean landscape. Some, just like their colleagues the painters, musicians and other artists, were so to say blinded by the Israeli sun and began seeking refuge in the ethnic, Yemenite or Israeli folklore, forsaking classical ballet. Those who did not, left the country. Those who stayed, stopped dancing.

One can understand them. While for a fledgling modern dance company a modest room, a linoleum floor and lots of enthusiasm are sufficient, a ballet company, right from the start, requires many technical facilities: a large stage, sprung wooden floors, costumes, a trained stage crew. Therefore it is not surprising, that even those ballet artists whose Zionist ardour urged them to settle in the country, were soon frustrated by the circumstances. After all, can soloists, even not of prima ballerina status, perform without a company, dancing only solos or pas de deux?

But exactly thus it all began. Two Israelis, about 20 years

ago, stood together at the cradle of the “Classical Ballet Company” (which later changed its name to “The Israel Ballet”), the sole ballet company in Israel today.

Hillel Markman began his training with Archipova in Haifa, later studied with Mia Arbatova in Tel Aviv and from there went on to the “Ballet Rambert” in London.

In London he met Berta Yampolsky, who was born in Russia and came as an infant to Israel with her parents. She too was a former student of Archipova and later went on to study at the “Royal Ballet School” in London. They both became dancers in the “Ballet de Monte Carlo.” After spending a few years in the company, they both decided to return to Israel and start a ballet school of their own. That happened in 1965, and two years later they founded the “Classical Ballet Company”, the forerunner of the “Israel Ballet” of today.

At first the company consisted of 4 of their most gifted students, all women, and of course themselves, as soloists. The obvious choice of repertoire was: a pas de deux from “Don Quichote”; another from “Romeo and Juliet” by Serge Lifar and the famous “Pas de Quatre” from the year 1845, as well as several works which Janine Charrat created for the Israeli company.

The “Batsheva” and “Bat-Dor” companies were right from the start financed by the ‘Israeli Diaghilev’, Batsheva de Rothschild; the “Kibbutz Dance Company” was backed by the kibbutz movement and “Inbal”, after many years of struggling, had already some backing. The America-Israel Culture Foundation provided the ballet company with some financial help, but it was just one of the many projects it helped to finance.

With its modest repertoire the company performed for schools and kibbutzim. In spite of the many existing ballet-studios, the awareness of classical dancing was minimal. The new company tried to offer their alumni an outlet.

loneliness and the endeavours of reaching out towards other human beings. The critic found the movement in "Chapters — Sounds" rather violent until, with the emergence of the first sounds and fragments of speech it stops for a brief moment, to flow on more gently, much more humanely.

The dance critic of the "Quotidien de Paris" wrote that she was much surprised after the performance — since she never read program-notes before the show — to realise that several of the well-trained, vigorous dancers of the young company were indeed deaf. The enjoyment she felt during the dancing turned to true admiration when she learned about the dancers special predicament, and she found "Kol Demama" to be outstanding — both on an artistic as well as a human level.

During the ten years of "Kol Demama"s activity from its regular performances in Israel, the company performed in the U.S.A., Canada, Mexico, France, West Germany, Belgium, Sweden, Finland, Spain and Italy. Efrati's work for the company became richer, more personal as a result of the meeting between the movement of his deaf and his hearing dancers.

This integration became one of the main tools of his choreography, sometimes taking on the form of recorded sounds made by the deaf members of the company, to which the hearing dancers performed. On other occasions Efrati used sign-language as a movement-element or motif. For instance in his "Tiotot" ("Sketches") created in 1986, a very theatrical, variegated composition of many segments, the voice of the actor Yosi Banai reads the poem by Lea Goldberg about the flow of time, which Efrati "translated" into

the sign language of the deaf, thus creating a most moving and beautiful movement.

Since its beginning the company has had to struggle with dire financial problems. Indeed after the premiere of "Tiotot" Moshe considered seriously whether to disband the company altogether. The company is subsidised by the Ministry of Education and Culture, but the subsidy being insufficient, it survives due to the generosity of several funds and individuals.

In 1987, after ten years of working in temporary quarters, the company finally moved to a permanent studio in Hayarkon Street in Tel Aviv.

"You say to yourself, that perhaps the difficulties ignite your imagination," — Moshe muses. "Perhaps that is so. It makes you concentrate and give your best. You have to rely on what you have — your dancers — and leave sets and other stage-devices out of consideration. What you can use is your own inner truth, and that of your dancers. I have said many times that I was an artist and not a social worker. I try to create and transfer the inner truth of myself and my dancers to the stage as best I am able. It is immaterial how many of them are deaf and how many hearing. The integration is important. The truth I am persueing is a simple human one. 'One can surmount all difficultires with the help of perseverance, a lot of imagination and a strong will.' That is what I am trying to say in my works. A human being needs constant stimulation. Life, memories, sounds, silences, and the difficulties we encounter suply this stimulus all the time..." ■

Ariel Yass is a dance-critic and journalist.

participants themselves, from within the group and choreography would ensue.”

At that time a company was formed, “Demama” by name, composed of deaf dancers. It first performed publicly in 1971, in a program of four works by Efrati. Prior to that event Efrati had choreographed several works for Batsheva. A leg injury made him turn more and more to choreography and in the wake of his success as a choreographer he was invited to work for several European dance companies, such as the Ballet of the Deutsche Oper in (West) Berlin, the Flemish Royal Ballet in Belgium and the Ballet Theatre Contemporain in France.

Clive Barnes, the dance critic of the New York Times, wrote (in 1975), that he saw great promise in Efrati’s art, as he was the first Israeli dancer to offer a personal version of the Graham technique. Barnes felt that Efrati had something unique to say in his choreography and that being Israeli, the special something must indeed be specifically Israeli.

I think Barnes was right in his suggestion, as Efrati’s work to this day is based on his personal, very Israeli experiences, be it memories of his childhood in Jerusalem, the religious processions and the funeral rites which he saw as a child, or the works of Martin Buber, or poems by contemporary Israeli poets.

In 1982 I interviewed him about his “Psalms of Jerusalem”, which he created for the opening performance of the Israel Festival of that year. The music was by Noam Sherif.

He told me. “How does one sing psalms to Jerusalem? By prayer. Since my childhood I see the city as a place to which flow prayers of a multitude of believers of many denominations. I see the Jerusalem of nuns in processions, holding their hands together, clad in their dark habits, of moslem workers kneeling in prayer, lowering their foreheads to touch the ground, of Jews swaying dressed in long black overcoats before the Wailing Wall; Jerusalem with **mezuzoth** at each door, with crosses in windows and crescents on minarets; city of priests; of **kadies** (moslem learned men of religion), of the sound of the **muazzin** calling the followers of Islam to the mosque; of the sound of the **shofar** in the synagogue; of the peal of church bells. All these accumulate into one song of Jerusalem, to become a psalm.” These elements become a torrent of expressive, enchanting and variegated movement in his choreography.

After leaving Batsheva company, Efrati, along with other dancers of that company, namely Ester Nadler and Gabi Barr (as well as Jacov Sharir, Roger Briant and Israel Heshkovitz, who did not stay with him for a long time but left to pursue their own careers) founded the Moshe Efrati Dance Company, in which for the first time the deaf dancers of “Demama Company” joined hearing ones in a work whose symbolic title was “A Man Begins His Day”.

This exciting integration of the world of sound and that of silence brought about the creation of a new venture, the “Kol Demama” company. The premiere of “Kol Demama” took place in 1978. The program of four new works included a dance based on ideas of Buber, mainly his “Thou and I” attitude of human dialogue, in this instance the dialogue between the world of sound and silence.

Only two years later, in 1980 (and for a second time in 1982) the new company was invited to perform at the prestigious dance festival at the Theatre de la Ville in Paris.

It became evident that in the sphere of dance Israel held an important position. In a long article which appeared in “Figaro”, entitled “The Great Crisis of Dance in France” the author states among other things that from the performances of Efrati’s Kol Demama, which combines a classical basis with Jewish moral philosophy, one may glean the extent of the crisis in which French modern dance finds itself. In Kol Demama the writer found first of all excellent dancers, but also a whole background of cultural heritage, which in his opinion is lacking in French companies, who are mainly to be regarded as epigones of Balanchine, Graham, et al.

If anyone harboured doubts about Efrati’s choreographic work, the Parisian dance critics were quite sure about their verdict. They regarded him and his company as the discovery of the season, and saw in him a choreographer of great originality. The enthusiastic audiences which filled the theatre every evening made it clear, the “Kol Demama” was one of the best and most beautiful voices emanating from Israel, reaching the ears of the world. “Le Monde” printed a long article praising the company, stating that it is quite impossible to distinguish between the hearing and the deaf members of the company, since they all form one dynamic, highly professional, powerful whole. The author went on to describe the dances, stating that no surprisingly many of them dealt with human

ONE HAS TO HAVE STIMULATION...

MOSHE EFRATI'S "KOL-DEMAMA" DANCE COMPANY

by Arie Yass

Many a good and original achievement was born of pure chance. About twenty two years ago Moshe Efrati, then a successful young dancer of the Batsheva Dance Company, was asked to work with a group of young deaf people at the Helen Keller House in Tel Aviv. The idea was for dance to provide a social framework, with a bit of therapy thrown in for good measure. Moshe himself, who at that time was working with choreographer Glen Tetley on his role in "Mythical Hunters", had no idea at all, what deaf dance would turn out to be.

After about three months he went to see Mr. Reich, the director of the House, to ask him to release him from his obligation. The world of the deaf which he had encountered seemed to Moshe to be an unimpregnable fortress. "One can't reach them, or speak to them," he said.

Reich pleaded with him to try for another three months. As he put it, "I see something happening between you and the group, which has had several previous unsuccessful experiences with councillors. Give them one more chance."

Moshe, who is generous to a fault, agreed, and now, more than twenty years later, he is still to be found on the bridge connecting the world of the deaf with that of the hearing; between the silent world behind the glass barrier of deafness and that of dance, full of sounds, everchanging rhythms, bustling with colour and teeming with moving forms.

At those early sessions with his deaf students Moshe would wield a stick, like the baton of a conductor, to hold their attention. His intense temperament would

often prompt him to hit the stage-boards or the studio floor with the stick. One day one of the boys was facing away from Moshe, but when Moshe pounded the floor with his stick, the boy turned around, as though he had heard a noise. Moshe realized that the boy had reacted to something. He asked him (in sign language) what he had felt. "Something in my sole," came the answer. The boy was barefoot, as is the habit of modern dancers.

"This accident stuck in my mind", says Moshe in his book "Kol, Demama U'machol", (Sound, Silence and Dance"), which was published in 1981 as an illustrated album, documenting Efrati's work as a choreographer and the development of the "Kol Demama Company", the sole dance company in the world, which integrates hearing and deaf dancers. "I began to experiment with the stick pounding the floor-boards method. I asked my dancers to turn their backs to me. I discovered, that some of them were sensitive and felt the vibrations of the floor-boards, while others didn't respond as easily. There were arguments. One deaf girl said, that she heard the stick hitting the floor through her hearing-aid. So I arranged it in a way her feet didn't touch the floor, asking one of the boys to lift her. I pounded the floor -- with no reaction from her. That was the start."

The vibration-method which transmits rhythms through the floor-boards to the dancers' soles, was born, enabling the deaf to become part of a group.

"The primary impulse was not audio-musical, but rather rhythmical. There was no need for me to strike the floor -- one of them (the dancers) could just hit the floor with his foot, and the movement would change its flow, without my interference. I was able to change visual formations on stage, as the cue would come from the

stage experience the young Israelis are completing their military service.”

Perhaps because familiarity breeds contempt, or simply makes it more difficult to perceive changes, the Israeli dance-critics took a somewhat longer time to accept the idea that the Kibbutz Company had crossed the border of professionalism, perhaps due to the work of teachers and choreographers such as Cushman and Gene Hill-Sagan. Likewise, the kibbutz-ambience itself was for them rather obvious, even banal. This often made them oblivious to the special value of the company, so obvious to foreign writers.

Alas, even the leadership of the kibbutz-movement, the “owners” of the company, often took excellence for granted and often failed to provide the required financial and organisational help necessary for the company’s survival.

An important stage in the development of the company was, I believe, the collaboration with choreographers of renown, such as Jiri Kylián, who visited the company and was so impressed, that he gave it his duet “La Cathédrale Engloutie” free of charge and later taught them his masterpiece “Stoolgame”; or the continuing collaboration with Mats Ek, the Swedish choreographer. Another important creator who repeatedly worked with the company is Kei Takei, one of the most original choreographers today.

True choreographers are a very rare breed. The Kibbutz company is fortunate to have nurtured a young choreographer of its own, namely Rami Be’er, a product

of the school based at Ga’aton. He belongs to the young generation of dancers who have replaced the founders, among them such artists as Anat Asulin, Sivan Cohen or the remarkable Boaz Cohen.

Lately a certain trend may be discerned in the company’s programming, perhaps due to social demand (a much maligned term), for performances for young audiences. Rami Be’er – apart from his work for adults – has created three excellent group works, namely his “Peter and the Wolf” (Prokofiev), the witty “Carnaval des Animaux” (to the music of Saint-Saens) and his “Young Person’s Guide to the Orchestra” (to music by B. Britten). This last is influenced by the cartoons of Hoffnung, with fabulous masks by Yehudit Grünspahn and it, like all good works of art intended for children, enjoyable to all ages.

The kibbutz-movement’s role in the art of dance in Israel is not confined to the performances of the Kibbutz Dance Company. All over the country regional dance-studios educate young people, some of whom join the central company or become members of other professional companies. Indeed the kibbutz school-system is the only one which emphasises artistic education and encourages the study of dance as part of the school curriculum. The Kibbutz Teachers Seminary (in Tel Aviv) maintains a school for dance teachers. So perhaps it is not surprising that a substantial number of dancers and choreographers in Israel are kibbutz-born or educated. ■

Giora Manor is the Advisor of the Dance Library of Israel and the dance-critic of the “Al-Hamishmar” daily and the Galei-Zahal radio station.

Sagan and others, was formed a nuclear group of dancers, devoted to their art and determined to overcome all obstacles. It included such artists as Martha Reifeld, Mike Levin, Zichri Dagan, Margalit Rubin and several others.

If one examines the individual development of these members of the first generation of dancers, one may perceive a very 'normal', organic line of growth. Fifteen years later Martha Reifeld works with the dance-theatre group of Ruth Ziv-Eyal; Zichri Dagan serves as rehearsal-director of the Kibbutz Company; Margalit goes to New York to dance with several companies, such as that of Matthew Diamond. Among the choreographers who contributed to the early programs, Oshra Elkayam runs a dance-theatre group of her own and Hedda Oren continues to work for the Kibbutz Company.

A dance company is an organic entity, which grows and matures, one generation replacing its predecessor. From among the "second generation" several dancers became excellent performers: Shelomo Zaga, Efrat Livni and others.

The maturing of a company also brings with it the phenomenon of dancers leaving to join other companies. (The first to transfer was Miriam Hertz, who joined Bat-Dor for several seasons.)

Again and again dance-critics have endeavoured to determine the Kibbutz Company's special atmosphere and to find a definition for its company-character. Many critics abroad, after watching the company on its first tours, pointed out the distinctive special qualities of the kibbutz dancers.

During the company's first tour in Europe, when it appeared at the "Nouveau Carré" in Paris in 1978, the critic of "Le Monde" wrote (April 29, 1978): "...No doubt, the dancers' double life (as kibbutzniks and dancers) bestows on them a sense of health and an unusual muscle-power. They apply their pioneering spirit in their dance. By these means they achieved a highly professional level ... The Kibbutz Company performs an eclectic repertoire with great corporeal mastery and inner feeling."

And Elisabeth Cadot felt, that "their kibbutz experience lends a special warmth to the group. For once the spectator may perceive how the dancers dance with each other, not just alongside one another in haphazard encounters." (May 7, 1978)

The long fight for more and more work-days each week allotted to dance, and the division between membership duties in their respective kibbutzim and their artistic work at Ga'aton seemed to some to be detrimental to their development as artists. I believe that in fact it was just this special mode of work, this "dual" life, which contributed to the creation of the company's esprit de corps. The breaking of the daily routine of class and rehearsal into a weekly meeting for 3 — 4 days of intensive work from dawn to dusk (and night), followed by 3 days at home, a weekly reunion, kept their dance fresh and that this rhythm lends the kibbutz dancers a joy of movement seldom encountered in other ensembles.

Kibbutz life also gives them the habit of cooperation and friendship so evident in their performances, as opposed to the spirit of competition and one-upmanship usually much in evidence on the dance-stage.

Perhaps this may be illustrated by a rather amusing example. Yair Vardi (a former Batsheva dancer, who later danced with Ballet Rambert and became the director of the English Dance Theatre) was invited to work for the kibbutz company. He decided to choreograph a piece with the (rather shopworn...) central idea of a group versus an outsider; the individual's plight in society. Maybe because he himself was born in a kibbutz, or because of the kibbutz-company's atmosphere, the scenes which he devised, in which a girl breaks free from the group, always ended with the others extending a helping hand to the soloist, never letting her down. He was rather surprised when I pointed out (in a review of the piece), that while he set out to depict isolation and loneliness, he in fact had unwittingly portrayed a collective.

"The Kibbutz Company... proved unusual in several respects. Directed by Yehudit Arnon, the dancers have developed a hearty style impressive for its fervor. No one preens, no one indulges in egotistical displays. Instead everyone always looks secure, confident and totally devoted on stage" — wrote Jack Anderson in "The New York Times". (October 1986)

Eva-Elisabeth Fischer said (in "Ballett International", nr. 7/8, 1986): "One-and-a-half years ago, the company still made an amateurish impression. But now one could enjoy perfectly professional dancers, a fact made especially remarkable by the fact that it is more difficult in Israel than in other countries to rise to an international level. For while young dancers elsewhere are busy refining their techniques and expanding their

regional studio, which Yehudit Arnon ran at Ga'aton became the home-base for the Kibbutz Company and she the Artistic Director of the group.

The Kibbutz Dance Company is not a "one-man-company". Nevertheless, the personality of Yehudit Arnon became the most important factor in developing the at first semi-professional group into an artistic ensemble of international renown and one of the most exciting dance companies in Israel. In recent years the company has attracted such illustrious choreographers as Jiri Kylian, Matz Ek, Christopher Bruce, Kei Takei, Anna Sokolow, Ohad Naharin, Ze'eva Cohen, who came to visit and became enamoured of the very special atmosphere and freshness of the kibbutz dancers.

Yehudit belongs to the category of personalities, not necessarily choreographers themselves, like Diaghilev, de Valois, Sonia Gaskell or Marie Rambert, who nevertheless became the moving spirits of their companies. They may be regarded as "creators through others", as catalysts causing artists to flourish and performers to exert themselves and to develop their own creative talents.

Arnon was born in Czechoslovakia, was interned in concentration camps during the Holocaust, returned to Budapest, and finally came to Israel to join Kibbutz Ga'aton. She was hardly 20 when, after World War II she staged huge pageants in Hungary, according to the vogue of those times, without having had any prior systematic dance-education or theatrical experience. She was very successful, but decided to emigrate to Israel and become a kibbutznik. Only later she obtained a systematic, theoretical and practical basis, along with her work in her kibbutz, and became not only a disciple of Gertrud Kraus, but also her close friend and admirer.

Like the directors of dance companies mentioned above, Yehudit is a complex personality with contrasting character-traits. She is very sensitive to social needs and the personal problems of those working with her, but at the same time able to pursue her aims relentlessly; dictatorial and tender at one and the same time. Perhaps only such a unique mixture of determination and creative genius – what one may call "charisma" – enabled her to found, and what is even harder, to continue to develop and preserve, a flourishing dance company. This may be true everywhere, but is especially so in the framework of the kibbutz-movement, which is the "owner" of the Kibbutz Company, since those at its helm have not even today grasped the importance of this very special artistic institution.

The company began its work in a rather sporadic way, each dancer being allotted only two work-days weekly for his/her art. The first program consisted only of "home-made" works, by choreographers who were members of kibbutzim. There was a certain advantage in this, as it proved the necessity of a stage for the kibbutz-choreographers as well as for the dancers. But most of these were beginners, lacking professional experience and know-how. The technical level of the dancers left much to be desired and the works themselves gave the impression of exercises and experiments.

The first two programs were well received by the audiences and after the company settled down at Ga'aton and Yehudit became the group's Artistic Adviser, the dancers were granted another working-day per week. Now they could spend three days at the studio and the rest at their respective kibbutzim. This led to a pattern which shaped the work of the company, was perhaps detrimental to the individual's artistic development, but in my opinion beneficial in shaping the special quality of the company's work, of which more later.

Undoubtedly the most decisive factor in the development of the company was the arrival of two well-known artists and teachers, namely Flora Cushman, an American who had worked with Robert Cohan in London (at the Contemporary Dance Theatre and its school) and at Bejart's "Mudra School" in Brussels, of which she today is co-director, and another American, Gene Hill-Sagan, a black choreographer who, like Cushman lived many years in Israel. Both – each in his own way and style – brought to Ga'aton the demand for a high professional standard and the determination to carry the company beyond the 'sound-barrier' of professionalism. Their works for the company also introduced an element of excitement, which the early programs of the company had lacked.

One of the potent images, engraved in the mind, which are elements forming the composite mosaic of a dance-company's persona, derives in the case of the Kibbutz company from Arnon's duet "The Seed and the Husk", a simple, direct rendition of the male figure – the husk – giving birth to the female one, the seedling, which is to grow into a mature plant. Perhaps the reversal of traditional biological roles, together with supple, strong but gentle movement made this such a moving and memorable dance. I believe it was symbolic of the company's future.

Parallel to the teaching activities of Cushman, Hill-

“THE SEED AND THE HUSK” -- THE KIBBUTZ DANCE COMPANY

By Giora Manor

Throughout its existence the kibbutz-movement, though never constituting more than 3% of the Jewish population of Eretz Israel, fulfilled a much greater role in many areas than its proportionate share would suggest. Ever since the period prior to the establishment of the State of Israel, when the kibbutzim (and moshavim) served as bases for activities which in normal circumstances would belong in the governmental sphere, such as those of economy, security, immigration and education, they have played a special role in life in Israel. The kibbutz movement's attitude towards the arts in general and that of dance in particular has always been rather ambivalent.

On one hand the kibbutzim, never just remote villages, always regarded culture and artistic creativity as an important sector of their communal life; on the other the basic, unrelenting endeavour to make the Jewish community in Eretz Israel one of “productive farmers and workers” pushed the arts and the artist into amateur status, even when the artists themselves arrived mature, and professionally trained. Some of the immigrant dancers and choreographers joined their respective kibbutzim after a professional career abroad.

Such artists as Lea Bergstein or Rivka Sturman, who came from Germany in the late '20s and early '30s brought with them the achievement of the modern expressionistic dance of Laban, Wigman and their colleagues, joined kibbutzim and turned their creative powers mainly towards the staging of agricultural festivities and the “artificial” creation of new folk-dances. These dances have become true folk-dances throughout the years.

The kibbutz-movement also served as a basis and laboratory for choreographers who did not become kibbutz-members. Gertrud Kraus and Yarden Cohen appeared in kibbutzim and staged pageants there. Sara Levi-Tanai began her work as a choreographer in Ramat Hakovesh and Mishmar Hasharon.

But only in the '60s, when the third generation of kibbutz-born dancers achieved maturity, both the subjective demand for artistic expression as well as the objective circumstances made the foundation of a kibbutz dance-company feasible.

Even before the first group of dancers gathered together in 1969, there were sporadic experiments in performing artistic dance ensembles inside the kibbutz-movement. The first choreographer who brought American modern dance to the kibbutz was Rachel Immanuel, then a member of the kibbutz which later became Hatzor. Yehudit Arnon organized a regional dance-company in the Galil Hama'aravi area, which later became the home-base for the activities of the Kibbutz Dance Company.

The group of dance-teachers and choreographers which constituted the nucleus of the Kibbutz Dance Company (until 1975 called the “Interkibbutz D.C.”) comprised, among others Hedda Oren, Noah Shapira, Hermona Lin, Yehudit Arnon, Tirza Shoham, Gabriella Oren and Oshra Elkayam (Ronen). The artistic advisers were Gertrud Kraus and the scenic designer Roda Reiling. The producer of the first performances was Micha Lin.

The first premiere took place at Yagur on the 27 of February 1970 and the program included the following works: “People” by Noah Shapira; “Dream” by Hedda Oren; “On the Road” by Hermona Lin; and four works by Oshra Elkayam, namely “Bird”, “After Drawings by Paul Klee”, “The Mediterranean” and “Witches' Sabbath”.

The company was indeed 'inter-kibbutzim', lacking a home and a base, or even such simple requirements as a studio of its own, an office or magazine for storing costumes, etc., without which the fledgling company could hardly function. Gabriella Oren became the person in charge of organizing the preparations for the company's second program and during that period the

was invited to become guest artist of Bat-Dor. He made his first appearance with the company in Domy Reiter-Soffer's **Prophetic Visions** (music: Paul Ben Haim and Reiter-Soffer) when Bat-Dor participated in the International Seminar on "The Bible in Dance" held in Jerusalem in 1979. He has appeared in many notable roles, among them the title role in John Butler's **Othello** (1982) with Ordman as Desdemona.

Indeed, Ordman has appeared in many important roles in the works of both Israeli and foreign choreographers, but perhaps her greatest triumph has been in Rodney Griffin's **Piaf Vaudeville** (1984). "She's a natural – such a quick study", said Griffin. Based on the life of the French songstress the dancing is set to nine of her songs and is choreographed for eleven men and "Piaf" who never leaves the stage.

In 1987, the Bat-Dor company toured Canada without Ordman who was undergoing an operation; but it was to the credit of her continuous direction and to her assistant, Kenneth Mason that the high level of performance was maintained – and so also in more recent appearances in Italy, Milan and Rome.

One of the Bat-Dor enterprises has been the launching of a subscription series in 1971, for which mainly Joseph Frenkel has to be credited. Thousands of subscribers are enrolled annually, most of them in Tel Aviv, but also in Jerusalem and Haifa.

The company also performs in smaller centers where the theatres are good enough for the comfort of the dancers and the works can be adequately staged.

Another Bat-Dor enterprise has been to invite companies from abroad to come to Israel under its auspices. Among them have been the Netherlands Dance Theatre. The Dance Theatre of Harlem (USA), Pina Bausch's Wuppertal Dance Theatre (Germany), The Győr Ballet of Hungary, the Dutch National Ballet, the Zaire National Folklore Theatre, the Mazowse (Polish Folklore) company, and the Alvin Ailey American Dance Theatre.

Just as it has encouraged Israeli choreographers, the Bat-

Dor company has promoted the use of music by Israeli composers and decor and costume designs by Israeli artists. Domy Reiter-Soffer has used the music of Zvi Avni who has been musical adviser to the company since the beginning, and so has Mirali Sharon (**He and She**, 1976). Reiter-Soffer's **Mirage** (1973) is set to Mordechai Seter's music, and Sharon set her **Hymn to Jerusalem** also to Seter music. Paul Ben Haim's music, as already mentioned, has featured in two of Reiter-Soffer's works and the music of Sergiu Natra was chosen by Michel Descombey for his work **The Wait** (1971).

Among Israeli designers who have created decors for Bat-Dor are Dani Karavan (**And After...**, 1974), David Sharir (**Journey**, 1977), Eric Smith (Butler's **According to Eve**, 1976, and Reiter-Soffer's **A Day Will Come**, 1983), Dov Ben David (Cliff Keuter's **Shadow of Wind**, 1980, and Reiter-Soffer's **After Midnight**) and Mazal Haliva (Butler's **Eve of Death** 1978). Costumiers have included Oberson and Lea Ladman.

In the first years the Bat-Dor headquarters were at 9 Hahaskala Street in Tel Aviv but in 1970 the school and company moved to new excellent studios – including a little theatre at 30, Ibn Gabirol Street. The company also gives performances in other theatres.

At this stage, the Bat-Dor is taking a new step. A public committee has been formed to take over the administration as of January 1988. The object is to control budget and to raise whatever funds are necessary to ensure future existence and development. Batsheva de Rothschild has said that this is not so much a change as a measure to continue efficiency and artistic level. The artistic direction will not be affected and she herself will still be involved.

Explaining the need for this, she has said, "Nobody lives for ever. My heirs may not wish to continue supporting a dance company. Arrangements have to be made to see that Bat-Dor continues and maintains its standards, values and achievements." ■

Dora Sowden is the dance-critic of the "Jerusalem Post" and correspondent of "Dance Magazine" (New York).

programmes. It was dedicated to a dancer friend, Yair Shapira, who was killed in the Yom Kippur War (1973).

The policy was however, also to encourage Israeli choreographers. Members of the company, such as Yehuda Maor and Igal Perry, presented their first works on the Bat-Dor stage. Ordman herself created two or three works but did not pursue choreography further. Mirali Sharon was a guest choreographer who worked several times with the company; her most notable works being **Hymn to Jerusalem** (1978), and **Joseph the Dreamer** (1979).

In 1971, the Bat-Dor company invited Domy Reiter-Soffer, an Israeli who was dancing and choreographing abroad to create works for the company. This led to such a long and successful association that the choreographer himself, who is now internationally known from Australia to Yugoslavia, the United States to Ireland, has said it was "like a marriage". To date he has choreographed more than 20 works for Bat-Dor beginning with **I Shall Sing to Thee** (music: Zvi Avni) based on the loves of King David, to **Divertimento** (1987, music: Leonard Bernstein).

Among Reiter-Soffer's most conspicuously successful works for Bat-Dor are **Journey** (1977, music: Tangerine Dream); **Visitors of Time** (1978, music: Paul Ben Haim); **Alto Rhapsody** (1982, music: Brahms); **A Day Will Come** (1983, music: Honegger); **After Midnight** (1984, music: Pink Floyd, Kitaro, Count Basie); **Apropos Bach** (1985).

More and more distinguished choreographers came to work with Bat-Dor, sometimes to create new works, sometimes to set a work that had already been performed abroad. Among the many memorable works that have enriched the Bat-Dor repertoire are Alvin Ailey's **Night Creature** and **Streams**, Paul Taylor's **Cloven Kingdom**, **3 Epitaphs** and **Diggity**, John Butler's **According to Eve**, **Othello**, **Eve of Death**, Antony Tudor's **Dark Elegies**, Lar Lubovitch's **Whirligogs** (which he created for Bat-Dor) and **Big Shoulders**, Choo San Goh's **Spectrum** and **Moments Remembered**, Jiri Kylian's **Bue Skin**, Cliff Keuter's **Women Song**.

Among the latest additions are works by two choreographers from South America: Oscar Araiz's **Cantares** (1986, music: Ravel) and Mauricio Wainrot's **Libertango** (1987, music: Astor Piazzolla). Robert Cohan of the London Contemporary Dance Theatre, who is now artistic adviser to the Batsheva company, also contributed exceptional pieces, among them **Tzaikerk**

(1976, music: Alan Hovhaness) and **Khamsin** (1980, music: Bob Downes). Of the younger choreographers Matthew Diamond (USA) has made a striking contribution: **Implosion** (1983, music: Stravinsky).

In due course dancers graduated from the Bat-Dor Studios to join the Bat-Dor company, but as with all companies, some came from abroad, and some were returning Israelis. It is even more interesting that many of those who danced with the Bat-Dor company for a shorter or longer time went on to become leading dancers in other companies here and abroad. Names that appeared in the early programmes of Bat-Dor can now be read in the lists of dancers of the Batsheva and other companies; but many are still with the company -- like Igal Berdichevsky and Miriam Paskalsky (who take leading roles). So are also Moshe Goldberg, Patricia Aharoni, Jonathan Avni and Alon Avidan -- two of those who get opportunities to choreograph for the end-of-term studio performances. Igal Perry, also a product of the studios, now has his own studios (Perridance) and dance company in New York, but he comes from time to time to choreograph for the company. David Rapoport freelances -- dancing with many companies, today is in charge of "Batsheva 2".

Sally-Anne Friedland who, like Ordman, was born in South Africa joined the Bat-Dor company when she came to Israel but is now a soloist on her own. David Dvir is now Artistic Director of the Batsheva company and Shelley Sheer the leading soloist.

In 1970, the Bat-Dor company made its first trip abroad: to Malta and Italy. Thereafter it made extensive tours in many parts of the world: the Far East (1972), South America (1973), South Africa (1975 and 1977), Mexico (1978), the United States (1979). Since then it had made more visits to the United States, with a special week in New York at the Joyce Theatre in 1983, opening with a gala benefit for the Dance Library of Israel. Major festivals at which the Bat-Dor company has appeared include the Holland Festival (1971), the Edinburgh Festival (1976) and the Spoleto Festival (1980).

In 1983 Bat-Dor visited Zaire and Kenya. Anti-Israel elements in Kenya tried to disrupt the visit but the performances were enthusiastically received. In 1986 the Bat-Dor company made a historic tour to Poland. The success was sensational, especially for Jeannette Ordman and Reda Sheta, the Egyptian dancer who had been partnering her regularly since 1979.

Sheta had come to Israel with the Berlin Opera Ballet and

BAT-DOR — TECHNICAL STANDARDS

By Dora Sowden

When the State of Israel celebrates its 40th anniversary, the Bat-Dor Dance Company will mark its 20th — not an unusual milestone among the professional Israeli companies but with a history very much its own. Uniqueness is also not unusual among dance companies in Israel. So Bat-Dor also has its distinctive individuality.

In 1958, Baroness Bethsabée (Batsheva) de Rothschild had settled in Israel, and by 1964 she had founded the Batsheva Dance Company. In New York she had formed a strong friendship with Martha Graham and her interest was decidedly in modern dance. She began thinking of the need for a school as well, and looked about for a suitable director. Her choice fell on Jeannette Ordman.

Born in South Africa, Ordman had been following a dance career in London. She had come to Israel as principal dancer and ballet mistress of a company assembled in London and had been performing with conspicuous success in Israel when the impresario left the dancers stranded. In order to cover her expenses and debts, Ordman opened a studio. Arie Kalev gave her the use of his premises and, as somebody later described it, "students flocked to her."

A friend of a friend of Ordman's, hearing that Batsheva de Rothschild was in search of a studio director, called her attention to Ordman's classes. With the approval of Graham, who was then visiting Israel, Rothschild invited Ordman to become director of the studio she had in mind. The Bat-Dor Studios opened their doors in 1967.

Besides planning the new studio, Ordman was for a time ballet mistress of the Batsheva company and also danced with the company. Impressed by Ordman's "sense of ideal, taste, dancing ability, unusual energy and organising power," as she once put it, de Rothschild decided to form a second company.

Again on good advice (such as that of Antony Tudor who was visiting Israel) the Bat-Dor Dance Company

was launched in 1968, with Ordman as principal dancer and artistic director, in addition to her directing the studios. She has held all these positions ever since.

Right from the beginning the style of the company was based on a blend of classical and modern techniques. This was an innovation at the time but is now common in many companies that have found the mixed, comprehensive training beneficial to the dancers. In fact, it is generally accepted now.

Ordman, herself classically trained, went abroad to acquaint herself with modern techniques and acquire their skills. Teachers called her a "quick study" and marvelled at it. The style of the company is contemporary, as the name Bat-Dor implies, but to this day, the women in the Bat-Dor company can appear in toe shoes when necessary — as in Hans van Manen's **In and Out**, a recent addition to the repertoire (1985, music: Laurie Anderson and Nina Hagen).

The first performance took place in August 1968 in Herzliya and the following month the Bat-Dor company made its debut in Tel Aviv. Choreographers had been invited from abroad to provide the programmes, because it was Ordman's aim to establish a standard of performance that could measure up to international comparisons; and she wisely saw that this was possible only with more experienced choreographers than were then available in Israel.

Among those who came in the early years were Sophie Maslow (USA), Job Sanders (Holland), Peter Wright (U.K., now director of the Sadler's Wells Royal Ballet), Antony Tudor (British-American), Rudi van Dantzig (Holland), Mary Anthony (USA), Denis Carey (U.K.). At a later stage guest choreographers included Michel Descombey (France, now Mexico), Paul Sanasardo (USA), Charles Czarny (Holland), Manuel Alum (USA), Benjamin Harkarvy (USA), Walter Gore (U.K.), Don Redlich (USA) and Gene Hill Sagan (USA) who stayed on in Israel for ten years and whose **And After...** (1974, Music: Bach) became a classic in the Bat-Dor

Again "Batsheva" was looking for a suitable replacement. Norman Morrice, who had been responsible for transforming the "Ballet Rambert" into a modern company and had worked successfully with "Batsheva" on many an occasion, signed a contract to become the next leader of the company. But a few weeks before assuming his new post, he was offered the Artistic Directorship of the "British Royal Ballet" -- an offer he could not refuse.

"Batsheva" was left in a most difficult situation. Robert Cohan, who knew the company very well indeed, agreed to become Artistic Adviser for an interim period. On his suggestion Moshe Romano, one of the founding members of "Batsheva", who had in the meantime become Cohan's assistant in his "London Contemporary Dance Theatre", was appointed Artistic Director. Surprisingly enough it was the first time an Israeli artist was holding that post. But the choice was not a happy one and Romano resigned after a rather short reign.

In 1978/9 Bill Strumm, a new immigrant from the U.S.A. and businessman, became involved as General Manager of the company just after it had performed in London only to return home under a cloud of debt and unpaid hotel-bills.

After its auspicious first decade, when Batsheva had been the undisputed leader of modern dance in Israel, when its dancers had been hailed and praised by international critics, and its style firmly linked to the Graham school, the company found itself in the doldrums.

Even in those dark days surprisingly enough, the exuberant dancing which had made its fame was well in evidence, although few of the members of the first and second "Batsheva" generations were still in the company. Excellent dancers had joined, several of them, such as Shelley Sheer, Nira Triffon and David Dvir,

alumni of "Bat-Dor". Dvir was later appointed Assistant and finally full Artistic Director.

What turned the tide and gave the company a new sense of direction was the appearance of a series of young, talented choreographers. Ohad Naharin (who began his career in "Batsheva" but now has a company in New York) brought several of his works. So did Mark Morris and Daniel Ezralow. This new policy of inviting young talent paid off and now the company approaches its 25th birthday with an up-to-date repertoire. Recently young Israeli choreographers, such as Rami Be'er and Nir Ben-Gal have been working with the company.

After severing her ties with the company that still carries her name, Batsheva de Rothschild permitted it to use the premises she owned. Ultimately she decided to sell them, leaving the company without studios, offices or workshops. In recent years the company used an old theatre in Tel Aviv, the "Ohel Shem Hall" but now the theatre-project at Neve Zedek, the oldest Jewish quarter of Tel Aviv, is taking shape. Here "Batsheva" is to settle down provided with adequate premises at last.

During the quarter of a century of its existence, a long list of extraordinary works was created or mounted on the company. Nearly none of these works is still in the active repertoire. The Graham works were withdrawn when Linda Hodes returned to America and she and Ron Protas took over the "Graham Company"; John Cranko's work to Israeli poetry, "Ami Yam -- Ami Ya'ar", Kurt Jooss' "The Green Table", Robbins' "Moves", are unfortunately no longer performed.

For about ten years the company has been running a junior group, "Batsheva 2", in lieu of a school, to train young dancers. At the instigation of Robert Cohan a workshop for experimental choreography takes place every season, serving as a showcase for budding creative talent. ■

McKayle and Glen Tetley, who in 1965 created on "Batsheva" one of his best-known works, "The Mythical Hunters", to music by the Israeli composer Oden Partos. Like Mordecai Seter, Partos became a composer for other dance companies in Europe and the United States, as guest choreographers of "Batsheva" went on to create for companies all over the world.

The dancers were encouraged to experiment in choreographic creations of their own. Rina Schoenfeld, Oshra Elkayam and Rena Gluck and somewhat later Moshe Efrati all choreographed for the company.

The Graham style was not so much a revelation but rather a continuation for the Israeli dance-public. Modern European dance had been the accepted mode of expression in the country since the '30s, when several choreographers arrived and began their creative and pedagogical work. What really constituted a revolution of sorts was the leading part taken by the male dancers of the new company.

In Gertrud Kraus' company there were hardly any men and even in "Inbal" the women took precedence, in spite of the preponderantly male domain of Yemenite dance.

The rather unruly, exuberant performances by dancers like Ehud Ben David, Rachamin Ron or Moshe Efrati were also an expression of the "Sabra" (Israeli born) spirit of extrovert energetic improvisation, rather than of technique and discipline.

But there was no lack of excellent female dancers in the original Batsheva troupe. Rina Schoenfeld, Galia Gat and later Nurit Stern, Esti Nadler and Lea Avraham, to mention but a few, were all remarkable artists.

The company quickly gained an enthusiastic, faithful audience. The strong connection to Graham, who came on frequent visits, continued under the first Artistic Director of the company, Jane Dudley.

The first serious crisis occurred in 1967, when Rothschild decided to appoint a classically trained dancer from South Africa, Jeanette Ordman, as soloist and later Artistic Director of the company. This move brought about a "revolt" by the dancers, who were not prepared to accept the appointee.

Rothschild decided to found another company in order to provide Ordman with a suitable organization for her work, the "Bat-Dor" company.

Among the many first-class choreographers who came to work with "Batsheva" were Norman Morrice, John Butler, Jerome Robbins, Jose Limon and John Cranko. Brian Mac Donald became Artistic Director, to be replaced after a few years by William Louthier.

In 1968 the company went on its first tour abroad and in 1970 danced in New York, presenting many Graham works, in a sense bringing coal to Newcastle, daring the comparison. But the critics were enthusiastic, captivated by the sparkling company-spirit which overcame technical deficiencies. In Paris Ben David and Schoenfeld received the prestigious first prize of the 1971 International Dance Festival.

When several leading dancers, such as Moshe Efrati left the company, a younger generation replaced them. Among these were Yair Vardi, Ester Nadler and several other very good dancers.

But the relations with de Rothschild went from bad to worse, until in 1974 she decided to merge her two companies.

The decision caused quite an uproar in the country since this would have meant the end of "Batsheva" as such. Telegrams protesting against the proposed move from all over the world poured in. The Israeli Ministry of Education and Culture, under pressure from Lea Porat, head of the National Council for the Arts, took "Batsheva" under its wing and provided a lean budget, which nevertheless enabled the company to continue as a publicly subsidized institution.

But the crisis was acute; Pinhas Postel, general manager of the company, agreed to stay on for a season or two and Kaj Lothman and Linda Hodes were appointed joint Artistic Directors pro tem.

During the following seasons many important foreign choreographers came to work with the company. In 1974 Martha Graham came and created her sole work not choreographed on her own company, namely "The Dream", a Biblical ballet to music by Mordecai Seter. Gene Hill-Sagan, Anna Sokolow, Christopher Bruce as well as Israeli choreographers such as Mirali Sharon and Yaakov Sharir worked with the company.

In 1978 Paul Sanasardo was appointed Artistic Director. His work dominated the repertoire and the company seemed to lose most of its special flavour and character.

“BATSHEVA” -- ROTHSCHILD’S DAUGHTER

by Giora Manor

The close connection between the Rothschild family and the renewal of Jewish life in Israel did not of course start as the airplane carrying Martha Graham’s troupe on her first world tour touched down at Lod airport. Officially listed as “Wardrobe Mistress” Betsabee de Rothschild, Martha’s former student and later benefactor, came down the steps with her and stood on Israeli soil. After all, Baron Rothschild’s sobriquet had been “the well-known benefactor”. It was he who had financed the first agricultural settlements of the Biluim in the 19th century, as well as many other important institutions connected to Zionism.

Robert Cohan, a dancer in that Graham company, tells the story: “All over Asia, at every airport the press was waiting for us with cameras. And always Martha would begin her remarks by pointing to Betsabee and introducing her. The reporters would give her a glance and concentrate on Martha. But at Lod airport, the moment she uttered the magic name Rothschild, all the cameras started clicking, taking pictures of Betsabee...”.

In the very young State of Israel her family name was one to conjure with. Whether Batsheva (to give the future Diahilev of modern dance in Israel her proper Hebrew name) noticed that difference or not, her relations with the arts in Israel began to take on a steady and decisive character. Her Foundation, which took upon itself the financing of science and art, at first concentrated on furnishing talented, young, aspiring dancers like Rina Schoenfeld with bursaries, enabling them to go abroad – to America – for study.

The early 60’s were a period of twilight in dance in Israel. Gertrud Kraus had practically stopped choreographing, Anna Sokolow would come over only for rather short periods to work with her “Lyric Theatre” and a new generation of dancers was growing up without a leading choreographer to shape their present and future. (Ruth Eshel so tellingly describes this in her article elsewhere in the present Annual.)

In 1962-3, as the idea of a new modern dance company became a viable project in Batsheva’s mind, she decided to begin by providing the prospective dancers with a

technical groundwork. She asked her great friend, Martha Graham for advice and assistance in sending over instructors and in receiving talented Israelis at her school in New York.

Among those who came to the auditions were several slated to become the stars of the future company. There were Ehud Ben David, Rachamim Ron, who until then had hardly any experience of modern dance, and there were those who had already studied with Graham in New York, like Rena Gluck, Rina Schoenfeld or Rina Shaham (the last inexplicably never accepted into the new company.)

Ruth Harris, a dancer of Viennese extraction, became the ballet-mistress of the company “Batsheva”, soon to become the flag-ship of modern dance in Israel and known around the world.

After a year of intensive work by emissaries of Graham, such as Linda Hodes, Robert Cohan, Ethel Winter and the choreographer Donald McKayle, in December 1964 the first premiere took place at the “Habima” theatre in Tel Aviv. In the program-notes Batsheva de Rothschild wrote that she founded the company bearing her first name, “because there was a need for it. As per chance this need met with a constellation of circumstances making possible the establishment of a professional company [...] There were in Israel choreographers searching for dancers, dancers waiting for choreographers, there was a growing public demand [...] for professionalism, there was my long acquaintance with Martha Graham...”

And it was Martha Graham, who became the young company’s godmother.

The repertoire of the first two seasons included such staples of the Graham canon as “Errand into the Maze”, “Herodiade”, “Diversion of Angels” and “Embattled Garden”. Indeed at that time “Batsheva” was the only company outside her own to which Martha gave permission to perform her works.

There were also works by Robert Cohan, Donald

Tirza Hodes, who headed that department since its foundation in 1952 and who has only recently retired.

The many courses for instructors, the annual meetings at Zemach and all the other forms of folk dance taking place during the years were guided by Tirza. Her work led to the renaissance of folk dance groups all over the country, a folk culture activity comprising young and old, unparalleled in any other sphere of folk art.

As a direct outcome of the participation of Israeli folk dance groups in international forums, Israeli dances are danced in Jewish communities as well as in non-Jewish circles all over the world. ■

Dr. Zvi Friehaber, a lecturer at the Haifa University, has written about Jewish dance traditions and serves as researcher for the Dance Library of Israel.

The bibliography for this article is to be found at the end of the same contribution in Hebrew, p. 35 of this publication.



Folk-dance festival at Ben-Shemen.



"Ozi ve'Zimrat Jah" — dance at the Hag Habikkurim at Gan-Shmuel in 1947.

One cannot treat the development of Israeli folk dance without mentioning the contribution of composers, who became close collaborators of the choreographers. Sometimes steady companionships were established, as for example in the case of Lea Bergstein and Matityahu Shelem; Yardena Cohen and her oriental musicians on one hand and the composer Izhar Yaron on the other,²² Rivka Sturman and the composer Postolsky; Nira Chen and Yedidya Admon; and the couple Raya Spivak and her husband, the musician Yossi Spivak. In the personality of Sara Levi-Tanai the two – choreographer and composer – are united.

Another prominent group are the “Kleizmerim” of Israeli folk dance, the accordionists who accompanied the instructors and became composers in the process. Among them are those who worked with Shalom Hermon, Amitai Ne’eman and Effi Netzer; Tamar Elyagor and Gil Aldema. A special case was the late musician Emanuel Zamir²³, whose whole work was closely connected to folk dance. He used to suggest likely tunes to choreographers and indeed many were choreographed. He also encouraged young composers to emulate his example of collaboration.

An important factor in the development of Israeli folk dance was the influence of indigenous ethnic dance, that of Jewish and non-Jewish ethnic groups. This influence began among the folk dancers even before the first Daliah meeting. These traditions of course existed in Eretz Israel long before the advent of the foundation of the pioneer settlements, but their impact increased after the mass immigration in the 50’s mainly from the Middle East.

At that time, three folk dance artists realised the importance of these ethnic traditions. Gurit, Sara and Rivka went to the immigrant camps and the settlements to study these traditions.

With her usual flair, Gurit Kadman began as early as 1951 to film and tape-record all she could preserve. She was helped by the well-known musicologist, Gerson-Kiwi. Active in the propagation of Israeli folk dance abroad, Gurit also began publicising the ethnic traditions she recorded. Her work was greeted enthusiastically by researchers all over the world.

In 1961 the first festival of ethnic dance took place, researched and staged by Shulamit Bat-Dori. It was so successful, that it was again performed at the opening of the Israel Festival the following year.²⁴

Gurit’s international activity was instrumental in the decision of the International Music Council to hold its congress in Israel under the title of “East and West in Music”. For this purpose a meeting was organised at Beit Berl – the first one not to be staged at Daliah –, in order to present to the congress delegates the interaction of tradition and innovation taking place in Israel. The presentation was in two parts: the first was one entitled “Roots” and dealt with ethnic sources; the second was called “Buds” and showed the new Israeli folk dance.²⁵

Throughout the years many such presentations took place.

In 1971 the Institute for Ethnic Dance was founded jointly by the Histadrut Section for Folk Dance, the Hebrew University and the Ministry for Education and Culture, in order to preserve the ethnic traditions which were in danger of disappearing, since the younger generation of immigrants was not keen on preserving them. Gurit, aware of this danger, mobilised the elders of the various groups to teach whatever they knew to the next generation and indeed some of the youngsters responded to this endeavour.²⁶

Two years later, in 1973, a first seminar was held. It was devoted to the research of the tradition of one of the ethnic groups, the Kurdish Jews. This was followed by similar seminars dealing with the folk traditions of Jews from Buchara, Yemen, Mesopotamia and North Africa. About 100 oldsters were present for study and recording, to offer whatever they had brought with them from their countries of origin. Unfortunately, the only scientifically trained ethnomusicologists taking part were Dr. Avner and Naomi Behat, who were present at the meeting dealing with Yemenite tradition. The paucity of scientific research is one of the main failures of the Institute of Ethnic Dance. (Although there were several scientific research projects carried out by scientist such as A. and N. Bahat, Pamela Squires or Shalom Staub under the auspices of other organizations. Editor’s Note.) Nevertheless, the activity of the Ethnic Dance Institute has been of great importance.

To sum up: Israeli folk dance, which began as a visionary initiative of a few enthusiasts, grew to become a mass movement. Today tens of thousands of dancers take part in the activities of folk dance groups and circles in Israel, and Israeli folk dance has become part and parcel of the international folk dance repertoire. All this would have been impossible without the Folk Dance Department of the Histadrut and the work of

instruction, a meeting which culminated in a performance by the non-Jewish soldier-dancers. This was the first of many such meetings to take place in following years.

In 1951 the third Daliah meeting took place. In the years between the two meetings the Folk Dance Dept. of the Histadrut had intensified its activity which included several courses for instructors, dealing with the staging of pageants, choreography, as well as other aspects of folk dancing, implementing the lessons gleaned from the Daliah meetings.

1953 saw the first dance-procession in Haifa, celebrating the Day of Independence. This was instigated by Shalom Hermon and the Sports and Youth Dept. of the Haifa municipality. This dancing procession, in which dozens of dance groups participate, has become a permanent feature of the annual Hag Ha'atzmaut festival in Haifa. Other communities in Israel have emulated this example and organized similar events.¹⁷

The Histadrut Folk Dance Dept. was unable to hold another Daliah meeting in 1953 to commemorate the 10th anniversary of the first and organized regional meetings instead. These meetings also took place in '54 and '55. Since 1975 an annual gathering of folk dancers takes place at Zemach, on the shore of Lake Kinneret.

The fourth Daliah meeting of 1958 was different from previous ones. For the first time a professional stage-director, Shulamit Bat-Dori, was entrusted with the planning and staging of the whole event. She introduced a new concept of simultaneous stages -- instead of a single central platform -- thus making the flow of the performance continuous. This was also a prominent feature of the fifth and last Daliah, held in 1968.

Since that time most folk dance activity has spread in the form of periodical local or regional meetings or amateur companies. These companies often travel abroad, performing and becoming unofficial ambassadors of Israel, even in countries with no diplomatic relations with the State. The Histadrut Dept. for Ethnic and Folk Dance continues its activity, the ongoing courses for folk dance instructors being the main tools at its disposal. From the participants in these courses arose the "second generation" of folk dance creators. Among these the most influential and prominent ones were the late Ze'ev Hvatzelet and the still active Yonathan Karmon.

At the first Daliah meeting, Ze'ev showed some of his

work presented by the folk dance group of the Hashomer Hatzair youth movement from Tel Aviv. In 1945 at the first instructors' course his dances were enthusiastically received as a genuine expression of the spirit of the young Israeli generation.¹⁸ Even at that early stage Ze'ev endeavoured to perfect new didactic methods and forms of staging folk dance.

In 1951-52, when he served as the Arts Officer in the "Nachal" (the army unit created for the service of groups of people from youth movements intending to join kibbutzim) he participated in the work of the Nachal Entertainment Company as choreographer for its shows and worked with folk dance groups within the military framework. The best of his dances include "U'banu Batim", "Shecharchoret", "Tidrechi Nafshi Oz", "Har Vekar".

Yonathan Karmon participated in the Palmach dance group led by Rivka Sturman. He then went on to study modern dance with Gertrud Kraus. Undoubtedly this influenced his choreograph when he later returned to folk dance.¹⁹ The artistic as well as technical standards which he brought to his folk dance performances influenced the whole field of Israeli folk dance.

In 1954 he was asked to head the Central Folk Dance Group of the Histadrut, in which the best dancers participated. His dances such as "Shibolet Basadeh", "Al Tirra", "Yamin U'smol" became part of the basic repertoire of folk dance in Israel.

Itzhak Halevi (Moshiko) is a dancer and choreographer who grew up in a quite different dance company, namely Inbal Dance Theatre. While still a member of the company he composed a dance for it, "Chabanim", based on the folk dance steps of that region in Yemen. After leaving the Inbal company, he devoted his time to creation in the folk dance sphere. His work was influenced by that of his mentor, Sara Levi-Tanai, and, as one may perceive from the list of his early dances, his themes were gleaned from contemporary life in Israel. His "Eit Dodim Kallah", "Nitzanei Shalom", "Beduin Debka", "Debka Uriah", "Kurdish Debka" and many others have become a permanent part of Israeli folk dance tradition.

To the second generation of folk dance creators belong the creative instructors such as Yoav Ashriel²⁰, Tamar Elyagor, Rayah Spivak, Shalom Hermon²¹, Shemuel (Vicki) Cohen and the present author. For lack of space we were unable to list all their activities.

into account the paucity of folk dances then extant. The curriculum apart from the teaching of the dances themselves, comprised such subjects as Jewish tradition and culture, and general subjects such as music or art. The following are extracts from an account written by Ilse, a member of Kibbutz Daliah, who participated in the course. It was published in the bulletin of her kibbutz in February 1945:

...the first course for folk dance (instructors) was dedicated to the search for Israeli folk dance. The question was, what shall replace the non-Israeli dances danced in the dining-halls of the kibbutzim. Just as in Israeli song, the direction is to face eastwards. Rachel Nadav succeeded in creating (joy and enjoyment) derived from Yemenite dancing. But it isn't the strictly traditional Yemenite dance which will provide the answer. Rivka Sturman gave a solution of sorts, but her dances seem to be too contrived, which makes them hard to dance. Instead of enjoying the dance, one has constantly to "watch the feet" of fellow dancers.

Ze'ev Havatzelet composed an interesting dance, well fitted to the music, which is an adequate expression of the rough soul of Israeli youth. The erotic side of this dance, an eroticism lacking sweetness and show-off, as well as the reticence of oriental erotic dance, gives an equal share of what is shown and what is concealed to both sexes. The woman answers the boys' enticements with female elegance, but full of self confidence.

The passage of time will show how many of the 15 dances offered will become 'natural', danced without regard for the choreography and the prescribed steps. Perhaps the forms will be changed and what will remain will be that which is easy (to execute) and close to the heart (of the dancers).

As to the musical accompaniment, the most successful ones were the tunes by Pugatchov (Amiran), (David) Zahavi of Kibbutz Na'an and that of Toto (a member of Kibbutz Dalia), 'Bo Dodi Alufi Hagorna'.

Yardena Cohen's dances are more appropriate to staging than to social dancing, except the "Debka" shown by the members of Ein Hashofet. Together with certain changes in the dances themselves, Rivka Sturman proposed to call them by new (Hebrew) names: the Debka, "Goren" and the

Polka, "Alumim". I hope the dances will become popular at the weekly dance-evenings at our kibbutz..."¹³

There was also a marked change in the organization of folk dance evenings by Shalom Hermon, who organized such meetings at the Hapoel House in Tel Aviv. In 1946 Gurit Kadman published her first series of instruction-sheets, each containing the music, text, the steps in words and graphic charts, as well as an explanation of the origin of each dance.¹⁴

These publications were prepared by Gurit for her planned visit to the U.S.A., where she wished to propagate the new Israeli folk dance. To fix these new dances, as yet unknown even to the majority of Jews in the country, in sheet-form required audacity which only Gurit possessed.

In 1947 the second Daliah meeting took place. And immediately after that the first Israeli folk dance ensemble went abroad, with the blessing of the national authorities, to represent the yishuv at the International Congress of Democratic Youth held in Prague, Czechoslovakia. After attending the performance in Prague, Gurit went to the U.S., in order to bring the new folk dance to Jewish youth there.

During the months of the War of Independence (in 1948-9) there was no further folk dance activity, but as soon as the fighting stopped dance resumed. Gurit began her teaching activities in the army soon after returning from abroad. In the army she again met her former students. Under the auspices of the Cultural Section of the I.D.A., she published the first two dance-brochures "Hava Nirkoda" in 1949, a publication series later transferred to the Cultural Dept. of the Histadrut.¹⁵ Rivka Sturman also became active in the army, organizing a course for folk dance instructors (who also performed as an ensemble) for the soldiers of the Palmach-Har'el division.

For these performances she designed special costumes with the help of the painter Chaim Atar and another member of Ein Harod, Ottia Bashewitz. The innovation was the outer garment, called "Ephod", also known as the "talith", which has since then become an indispensable part of the Israeli folk dance tradition.¹⁶

The climax of Gurit's activity in the armed forces was a meeting she organized that year, in which Jewish folk dancers serving in the army met with ethnic dancers from the Druze and Beduin communities for five days of

technique and choreography in her youth in Germany, but as she herself said, had no inkling of folk dance. In 1937 she settled at Ein Harod. The first dance she composed there was for the festival of the beginning of the wheat harvest, "Hag Ha'Omer", celebrated on the eve of Passover. This happened in 1940/41. It was the dance "Ashira", which later became a part of the Seder Pesach, a more appropriate spot for it.⁸ It has since become a popular folk dance.

Rivka devoted most of her energy to education of the kibbutz children. She created most of her dances for her young students. Her task was not an easy one. She explained her methods and the difficulties she encountered in an article, written in 1944.⁹

In 1942 a significant change occurred in her work, when she was asked by the regional high school at Geva to prepare a graduation ceremony. There she met the composer Emanuel Amiran (then: Pugatchov), whose rhythms influenced her choreography, since she felt they were the authentic Israeli rhythmic element she was looking for.

The achievements of her work with the students at the school came with her to the first Daliah meeting, the best known one among these being the "Hagoren" dance. Like Agadati, she called her creations by Hebrew names and even wished to use the title "Hagoren" — meaning threshing-ground — for all the circle dances, but this term did not catch on.

To the list of dance creators of Israeli folk dance we have to add those of choreographers born in the country, namely Sara Levi-Tanai, Yardena Cohen and Rachel Nadav.

Levi-Tanai, of Yemenite extraction, was orphaned at the age of 6 and received all her education in institutions run by Ashkenazy educators. Only during her studies at the Levinsky Teachers Seminar when she spent time with the residents of the Yemenite quarter in Tel Aviv, the Kerem Hateymanim, did she discover the Yemenite tradition.

She spent the years 1939-1946 at Kibbutz Ramat Hakovesh. These she herself regards as the most formative years in her artistic career.

The intensity of the social life of the kibbutz and its cultural activity were, she thinks, incentives to her own artistic creativity. Indeed she prepared her first large-scale work, the pageant "Shir Hashirim" for the

Passover Seder at the kibbutz in 1944. The well-known dances "El Ginat Egoz" and "Ana Halach Dodech" were created for this occasion. It was, as she stated in an interview during the '50s, the beginning of the oriental trend in music and movement in Israeli folk dance.¹⁰ She brought the "Shir Hashirim" pageant to the first Daliah meeting. It was danced by members of Ramat Hakovesh. "People at the meeting tended to pay more attention to my music than to the dances..." — she stated later.

Another dance creator of Yemenite extraction was Rachel Nadav, whose best known folk dance is "Uri Zaphon". Rachel brought her ethnic dance company to the first Daliah, where it was the only one of its sort.

Yardena Cohen was born in Haifa and went to study dance in Germany. But she did not find modern, European dance congenial. As one may learn from her autobiographical books, she returned home, to pursue her own path, creating works in the language of her home-land, using oriental rhythms and accompaniment.¹¹

Her first assignment was the staging of the Hag Habikurim pageant at Kibbutz Ein Hashofet in 1943. A year later she created a vineyard pageant at the same kibbutz. From among these works the dances "Hayayin Vehagat" and "Machol Ovadia" (the latter at first belonging to her personal repertoire of solos) became popular folk dances. At first she was adamant against performing with her dancers at Daliah, as she "wasn't engaged in creating folk dances" and didn't wish her dances to be performed out of context. But she was nevertheless persuaded to do so, and in fact her dance "Hallel" was the opening piece of the meeting (not the "Story of Ruth" pageant, as is widely believed).

The Daliah meeting was also the beginning of the establishment of an "official" framework for the folk dance movement, within the framework of the inter-kibbutz committee for musical activities, under the auspices of the Histadrut. In spite of the fact that most of the dances presented were created by individuals for specific festivities in settlements, the first meeting produced a number of folk dances which became popular.

About six months after the meeting at Daliah the first course for folk dance instructors was held at the Kibbutz Teachers Seminar in Tel Aviv. It was certainly an audacious endeavour to convene a 12-day course, taking

In 1943 Gurit was invited to teach folk dance at the Kibbutz Teachers Seminar in Tel Avi. This institution also asked Rachel Nadav, herself a Yemenite, to teach the dances of her tradition. Nadav was a leading dancer in Rina Nikova's "Biblical Ballet" and led a Yemenite folk dance group of her own. The meeting is significant, as it was the first one between exponents of the two traditions, the Oriental and the fledgling Israeli folk dance.

Under the auspices of the Kibbutz Seminar Gurit published the very first manual of Israeli folk dance (in 1943/4), where she listed then under two headings, "Dances of Eretz Israel" and those of "Jewish Origin". The ones described are: "Hora Agadati", "Tel Avivah", "Triple Debka", "Sherele", "Nitzanim" (in Yemenite style), "Kol Dodi", "Isam Midbar" and "Lanu Hakoach" (in Yemenite style).² Gurit's work at the Seminar was of great importance to the development of Israeli folk dance. Among her students was Ilse Gutmann of Kibbutz Daliah, who asked Gurit to stage a "Story of Ruth" dance-pageant on the occasion of the Shavuot Feast that year at Daliah.

For several reasons this was to come about only a year later, in 1944. The "Bo Dodi Alufi Hagorna" dance from that pageant became very popular among folk dancers all over the country.³

In 1921 Czeszka Rosenthal arrived in Eretz Israel and joined Kibbutz Gan Shmuel. Born in a village in Poland, agricultural festivities were something quite natural to her. Her father was a farm manager and the village feasts took place next to their home. The first impulse which drove her towards creating pageants and village feasts was hearing that at the Shavuot Festival in Haifa a public ceremony of "Bringing forth the first fruits" was staged by the artistic director of the "Ohel" Theatre, Moshe Halevi and the dancer Yehudit Ohrenstein. A year later she began to stage Hag Habikkurim festivities in her kibbutz.⁴

It should be noted, that Czeszka too used European folk dance in a new guise, by composing Hebrew texts to the Polish dance songs she had known since her childhood. ("Pa'am hayeeti, pa'am hayeeti be Teman"). At a much later stage the composer Danni Factori (also a member of the kibbutz) composed a new tune to the text and dance, and so the Polish folk dance became an original Israeli one. It is known as "Rikud Hakotzrim" ("Shiru shir, tomney hazera.").

In 1925 Lea Bergstein immigrated to Israel and joined Kibbutz Beit Alpha. She was perhaps the most accomplished dance artist to arrive. She had appeared in modern dance companies in Germany on a professional basis.⁵ She was impressed by the life and customs of the Beduin shepherds she encountered. She took part in their dances, when they pitched their tents in the vicinity of her kibbutz. At the kibbutz she also met the poet and composer Matityahu Shelem, a man of many parts, steeped in Jewish tradition and culture, who was to become her most important partner in artistic creation. Their songs and dances have since become true folk art, sung and danced all over the country.⁶ They continued their collaboration when they moved with a group of members to another kibbutz, Ramat Yochanan.

A separate significant event in the development of Israeli folk dance took place at Kibbutz Na'an in 1937. Else Dublon had arrived from Germany and joined Kibbutz Yagur in 1936. There she met the composer Yehuda Sharett and with him prepared several kibbutz festivities. In 1937 Sharett was asked to devise a "Water Pagaent" for Kibbutz Na'an, where a new deep well had been bored, the newly found source of water making the existence of the kibbutz farm a viable venture.

Yehuda took Else with him to Na'an. In an interview she stated:

"...Yehuda gave me his song "Usha'avtem", which he had orchestrated, and I made it into a whole ceremony. My dance began with a step which I felt expressed waves (of water). The next part, in which the dancers entered the circle, expressed the flowing of the water from the well. The third part of what became a folk dance, with its jumps, is not my creation. (In my own version) there were no jumps. As I was choreographing for untrained dancers, I had to devise simple steps, but I didn't wish to have them just doing Hora-steps. This dance was done by several circles of dances, one inside the other..."

(This information was recorded by Shalom Hermon for the "Israel Dance Documentation Project".)

As there are several opinions as to the authorship of this dance, I did some research on the subject. Indeed I found material in the archives of Kibbutz Na'an supporting Else's claim.⁷

In 1929 the most important creator of Israeli folk dance arrived in the country. Rivka Sturman had studied

THE DEVELOPMENT OF FOLK DANCE IN ISRAEL

By Dr. Zvi Friedhaber

One may trace the beginning of Israeli folk dance back to the '20s and '30s. It is connected to two separate factors: the immigration to Eretz Israel of several dance personalities, and the initial experiments in creating pageants involving not only text and music but also movement, for the celebration of agricultural feasts in the communities of settlers in that era. All this took place a long time before the first Dalia Festival in 1944, which marks the start of an "official" folk dance movement in this country.

Let us return to the '20s, when — in chronological order — the following people arrived: in 1919 (for the second and final time) Baruch Agadati; 1920 Gurit Kadman (Gert Kaufmann); 1921 Czeszka Rosenthal; 1925 Lea Bergstein and in 1929 Rivka Sturman.

Each one brought his or her special interest in dance. Some were already full fledged professionals, others just amateurs in love with dance. Apart from Agadati, none possessed a knowledge of Jewish dance traditions.

Each one of this distinguished group settled in a different part of the country and started his or her own creative dance activity without connection to the others. This was also the period in which artistic stage-dance started in Eretz Israel. Margalit Ohrenstein (the mother of the dancers who became known as "The Ohrenstein Sisters"), opened her studio in Tel Aviv. The ballerina Rina Nikova, became the founder of her "Biblical Ballet" in Jerusalem, where she experimented in the use of ethnic elements in an artistic framework. For this purpose she incorporated into her group dancers of Yemenite extraction and those who came from Bukhara. They taught her the traditional steps and music which they had brought with them.

And of course we must mention Agadati, who based his Expressionistic dances on material gleaned from Chassidic and Yemenite as well as Arab folk dance traditions.

Each one of these personalities contributed according to his or her abilities and sensibilities to the development of

folk dance. I shall now describe this development, before the first Dalia meeting, in broad general terms.

Agadati in his individualistic ways created solos depicting folk types taken from the life of the diaspora such as those of the Chassidic environment he knew in his native Romania, as well as those of Yemenite Jews and Palestinian Arabs he met in Eretz Israel. His only dance which became a truly "folk" one, the "Agadati Hora" (in the version adapted by Gurit Kadman), he called "Ura Haglilit" in an endeavour to give it a Hebrew name. He taught his version to the actors of the "Ohel" theatre in 1924, and it spread in Gurit's variation all over the country.¹

The musical accompaniment for those early dances often played an important role. For example, Agadati composed his Hora based on a Romanian tune he knew. The composer Boskovitch was unpleasantly surprised when he realised that this tune belonged to an antisemitic student-song he knew. So he sat down to compose a new tune for the dance, the one to which it is now danced. Thus the first truly Israeli folk dance came into being.

When Gurit came to settle in the country, she lived at first in Emek Israel, at Kibbutz Hefzibah. Her knowledge of dance comprised mostly European folk dances. In the kibbutz the pioneers used to dance the dances they had brought with them from their countries of origin. The "Rondo" — really a procession dance of changing formations — was deemed the most 'social' dance, in which nearly everybody participated.

When Gurit moved to Tel Aviv, she was invited by Dr. Lehmann, the principal of Ben Shemen, a boarding-school near Lod, to become an instructor of folk dance there.

In this capacity she staged two folk dance pageants, in 1929 and again in 1931. These became widely known and helped to spread the fashion of dancing folk dances from all over Europe in the settlements in the Emek, where the students from Ben Shemen had performed.

in the attitude to the present: encouragement and nurturing of dedicated devotees.

Here and there one comes across Yemenites who feel their unique folk tradition as an encumbrance and see it as something outdated, that can never come into its own in modern Israeli life.

In the final analysis it may be said that with changes, which are a fact of life, the tradition of Yemeni-Jewish dance continues to exist in Israel as an integral part of the country's cultural and art traditions.

Alongside the forging of new paths in Israeli culture, the degree to which traditions of "the old country" can be maintained, as their practitioners gradually adjust to the new, restricting circumstances of changing times, seems significant. Such qualities invest forms long since thought dead, with outstanding staying power and great importance. These facts raise questions as to the continued existence, the form and the place of traditional folk dance and song in contemporary society. ■

Naomi Bahat-Ratzon is Head of the Movement and Dancing Teachers Department of the Kibbutz Movement Teachers Seminary, Tel Aviv and an ethnic dance researcher.

FOOTNOTES:

1. See: Bahat N and A, "Music and Dance," Manor, Shiloah-Cohen, Sharvit.
2. See Idelsohn, *Shiratam*, pg. 115.
3. See Kadman, pg. 11.
4. See Idelsohn, *Shiratam*, pg. 13.
5. See Idelsohn, *Neginot*, pg. 38.
6. See Kafah, pg. 125.
7. See Kafah, pg. 118.
8. See Kafah, pg. 123.
9. See Gamliel.
10. See Bahat A. *Hallelot*.
11. See Friedhaber.
12. See Kafah, pg. 118 (and comment on same page).
13. See Bahat A. Adaki, pg. 169.
14. See Bahat A. and N. *Scriptural*.

BIBLIOGRAPHY

Adaqi/Sharvit Yehiel Adaqi/Uri Sharvit — *A Treasury of Jewish Yemenite Chants*, The Israel Institute for Sacred Music, Jerusalem 1981 (Hebrew).

Bahat A. Adaqi Yehiel Adaki — "Fifty Years of Yemenite Singing" in *Tatzlil* no. 19 vol. 10, Haifa 199, pp. 168-172 (Hebrew).

Bahat A. *Hallelot Bahat Avner*, "The *Hallelot* in the Yemenite *Diwan*" in *Yuval* vol. V, Jerusalem, the Magnes Press, 1986 (Hebrew).

Bahat N. & A. *Scriptural Noemi & Avner Bahat*, "Some Notes on Traditional Scriptural Reading Hand Movements as a Source to the Dance of the Yemenite Jews" in *The World of Music*, vol. XXIII no. 1, 1981, pp. 20-24.

Bahat N. *Status Noemi Bahat*, "The Status of the Dancer in the Jewish-Yemenite Tradition," in *Israel Dance* 1982, pp. 9-12 (Hebrew).

Bahat N. & A. *Music Noemi & Avner Bahat*, "Music and Dance of the Yemenite Jews in Israel — the First Hundred Years of Research" in *Se'i Yona* Tel-Aviv, *Am Oved*, 1983, pp. 415-438 (Hebrew).

Friedhaber Zvi Friedhaber, *The Dance of the Jewish People*, Wingate Institute, 1984 (Hebrew).

Gamliel Nissim Binyamin Gamliel, *Arabic Love Songs of Yemenite Jewish Women — Ahavit Teiman*, Tel-Aviv, Afikim, 1974 (Hebrew).

Idelsohn, *Zemirot* A.Z. Idelsohn, "Yemenite Jews and their Songs," in *Luah Ha'arets*, 14, Jerusalem 1909, pp. 101-154 (Hebrew).

Idelsohn, *Shiratam* — "Yemenite Jews, their Singing and Melodies" in *Reshumot*, 1918, pp. 3-63 (Hebrew).

Idelsohn, *Neginot*, — *Songs of the Yemenite Jews* (vol. I of the *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies*, Berlin, 1925 (Hebrew version).

Kadman Gurit Kadman, *Rikudei Edot Be'Israel* (Community Dances in Israel) Tel-Aviv, Massada, 1982 (Hebrew).

Kafah Kafah Joseph, *Halichot Teiman* (Jewish Life in San'a), Jerusalem, Ben Zvi Institute, 1969 (Hebrew).

Manor Giora Manor, "'Inbal' and Yemenite Dance in Israel" in *Se'i Yona*, Tel-Aviv, *Am Oved*, 1983, pp. 399-414 (Hebrew).

Sharvit Uri Sharvit, "On the Role of Arts and Artistic Concepts in the Tradition of Yemenite Jewry," in *Pe'amim* 16, 1981, pp. 119-130 (Hebrew).

Shiloah-Cohen Amnon Shiloah & Erik Cohen, "The Dynamics of Transformation in the Music of Oriental Jewish Communities in Israel", in *Pe'amim* 12, 1982, pp. 3-26 (Hebrew).

IN YEMEN

Leader	Usually an older and more experienced dancer whose authority is clearly recognised. Contact with the other dancers is maintained through eye signals, hand-grasp and finger touch.
Transmission and teaching	Poems transmitted in writing. Children learned poems by copying, practice and repetition. Men held a copy of the <i>Diwan</i> — poetry book — as they sang. People would collect poems, and sing from their own collections on festive occasions. Children learned to sing and dance while participating in the festivities, by observing and imitation.

Conclusion

The present-day researcher of folk traditions within his own society cannot isolate himself from personal involvement in what is happening in the field, claiming to use purely scientific-professional tools in addressing any subject within his research. The degree of involvement, respect and sensitivity is an integral part of the overall work scheme. This natural limitation obliges me to put before the reader the following personal viewpoint:-

1. I permit myself, certainly at the present stae, to refrain from defining what is and what is not "Jewish" in dance. Many have delved into this problem which, in my opinion, is not the central issue of dance research in Jewish traditions today; this article purposely avoids any discussion of the subject.
2. All folk tradition, including the subject of this research, is and must be a product of reciprocity; old versus new, tradition versus change.
3. The researcher interested in the Hebrew culture aspect is especially interested in the Hebraic-Judaic elements which can be indisputably identified:
 - a. Attachment of dance to a family, a community, a national event.
 - b. The *Diwan* poetry of Yemenite Jewry as a basis and as a source of influence — on the dances of Yemenite Jews: poetic, rhythmic, programmatic etc.
 - c. The "movement language" which characterises a particular community, in this case the musical

IN ISRAEL

Role of the leader not always apparent. In family gatherings with a charismatic leader, the role is traditional, but in a wider setting each dancer dances as he chooses without being directed.

Many performers sing without poetry book and do not stick rigidly to the text. In some Yemenite communities with a strong awareness of the importance of carrying on the tradition, classes are provided for the younger generation, the teacher being an experienced dance leader. Here too the traditional method of teaching — repetition, observation and imitation — is used and much depends on the teacher's personality. Today there are but few people who possess the necessary qualifications, perseverance and drawing power to sustain such activities.

annotation of the Bible as part of the "movement language" of Yemenite Jews and as some of the material influencing and forming an important element in the movement vocabulary of the men's dance.¹⁴

4. The physical-political barrier that prevents us from acquiring first hand information on the dance traditions of the people living in Yemen, and the fact that this, to the best of our knowledge, has never yet been done, obliges us to approach the subject cautiously.
5. The above having been said, I feel free of the obligation to locate "the source", being far more interested in the dances of Yemenite Jewry as seen by Yemenite Jews and, as far as possible, my efforts are centered on breaking out of preconceived theories, study tools and information not relevant to the subject.

Dance as Seen by the Yemenite Community in Israel Today

Many of the Yemenite community regard the songs and dances brought from the Yemen as an integral part of Jewish tradition and, similarly, an integral part of Israeli part and culture. It may fairly safely be said that dance, though not a substitute for a positive self-image, could nevertheless be an important component of this image.

The degree of nostalgia for what was left behind in Yemen, the yearning for what was sung and danced in the old country, is gradually lessening. The more realistic perception of the past also finds its expression

Song and Dance Traditions Practiced in Yemen Compared with Present Practices in Israel; as Seen by the Yemenites Themselves

A number of change trends which started with the sung poems and the dances performed, also emerge in situations more protective of original forms. Some of these trends can even now be identified by those

involved in their evolution — the Yemenite Jews themselves. For the sake of clarity I have set the situation out in the form of a comparison between dance ceremony as practice in Yemen as against the usual practice today in Israel among Yemenite communities. This comparison is concerned with the men's dances only (the women's dance is mentioned here only for purposes of comparison).

	IN YEMEN	IN ISRAEL
Function or Occasion	a. Family events, e.g. weddings, circumcision ceremonies, etc. b. In accordance with religious injunctions, e.g. "to gladden the bride and groom"	Family and community events including religious and other festivities. Obeying religious injunction "to gladden, etc...", or just to "liven things up".
Dancers	All participate. No professional dancers, though skilled dancers were invited to appear at celebrations. Strict separation between sexes (except in the Haïdan district).	All participate, outstanding performers invited, often for a fee. In entertainment circumstances — mixed dancing (influencing form of dance).
Number of dancers	Central Yemen — 2 to 4; North and South Yemen — larger groups also.	Usually 2 to 4. In certain circumstances larger groups, even very large in entertainment settings (enabled by repetition of a fixed pattern or step).
Location and space	Central Yemen: indoors in a very narrow space. N. and S. Yemen, also outdoors, thus in a larger space.	Both indoors in a narrow space, and, where permitting, a larger space. Sometimes outdoors or in big halls, the latter usually in an entertainment setting, when the traditional form and structure are dropped.
Duration	Corresponds to the length of poem sung, and as agreed between singers and dancers. Usually according to the <i>nashid-shira-hallel</i> sequence. When they tire, dancers and singers are replaced by others, enabling the sequence to carry on for a long time.	Shorter than in Yemen. Some singers do not know all the verses. The larger the gathering, the less patience and interest among people; the smaller and more intimate the group, the longer the dance goes on.
Dance material	Opens with the response form of <i>nashid</i> , which introduces the dance by weaving it into the <i>nashid</i> recitation through gestures precluding the dance itself. The dance gradually builds up with the singing of the <i>shira</i> section, starting with coordination of steps between the dancers. As the dance develops it becomes more intricate and animated, the dancers adding their own individual style and variations.	Basic movement material sometimes preserved as remembered from Yemen. But in certain circumstances the wealth of movement is consciously curtailed. Many dancers are particularly responsive to the crowd and the kind of occasion and choose their dance accordingly. Many will refrain from performing the dances in traditional form; some preserve a few outward vestiges of what they call "Yemenite dance".
Fixed and variable in dance	Fixed and optional steps selected from a wealth of possibilities. Sequence built on wellknown elements open to choice, expansion and reduction. Improvised movement (of the head, torso or hands) according to the dancer's personal initiative and style. He is expected to display his special improvisational ability against the background of his mastery of the basic, familiar, fixed steps.	Basic foot patterns generally adhered to. In public entertainment settings the steps remain the sole element preserved, often reduced to a single pattern. Traditional dancers with a firm grounding also preserve and transmit the tradition of improvisation. Such teachers are becoming a rarity nowadays.
Form	The obligatory <i>nashid-shira-hallel</i> sequence strictly observed. Dancing accompanies <i>shira</i> only, the <i>nashid</i> being accompanied by movements precluding the dance. The <i>hallel</i> is only sung. Rhythmically, <i>Shira</i> songs lend themselves to development of the dance.	Little regard today for conventional structure. Generally, dancing opens with <i>shira</i> disregarding the <i>nashid</i> prelude. Alternatively, <i>nashid</i> is sung with a <i>shira</i> lilt and danced. The <i>hallelot</i> are unfamiliar to many, and even if known, are often dispensed with out of consideration for the company, who would rather watch dancing than listen to polyphonous singing after a lively dance.

The Crisis of Immigration to Israel — Collapse and Resuscitation of Frameworks

The crisis in community/self-image brought about by immigration to Israel was severe and lasting. No immigrant, it seems, no matter where from, can avoid an identity crisis.

The following are some excerpts taken from evidence recorded by the late I. Adaki, referring to the early period of Yemenite immigration to Israel, as sent out in a paper by Dr. A. Bahat.¹³

"...I often went to Yemenite and other song evenings. In the latter there was no trace of Yemenite songs. I asked why this was so and discovered that the reasons were negative: the Yemenites had an inferiority complex about Yemenite songs and would therefore only sing in their own neighbourhoods. Once I was invited to a wedding, the first I had even attended in this country. All the Yemenite Rabbis of Jerusalem were there. I was interested to hear the Jerusalem singers. Two of them burst into the song "Eleh el kol ve-ya rav algalali" (from the Yemenite Diwan) — partly in Arabic, partly in Hebrew. After three verses they stopped singing when some Ashkenazi and Sephardi guests arrived. Having welcomed the guests, the singers started singing the Sephardic version of "Sha'ar asher nisgar kuma pta'hehu" though with Yemenite pronunciation. When I asked why they stopped singing the first song, they told me frankly that Yemenite song belongs in the diaspora and is not to other people's liking: "The Ashkenazi and Sephardi Jews laugh at us when we sing." I felt the insult to Yemenite song. I had two choices: either to leave the party out of a sense of disgrace or to demonstrate in my own voice the affronted Yemenite song. Without being asked I sang with feeling, carrying on their first song, but to a dance rhythm. To the astonishment of all the guests, who didn't know me at all, I ended the song with a Hallel (words of praise) to the bride and groom, as customary. The non-Yemenite guests responded with enthusiastic applause. I asked them: What d'you think of Yemenite singing? Do you like it?

They all said: It's so happy, it's delightful. Since then I have felt it my duty to disseminate it, that all may enjoy it."

The essence of this process for Menahem Arussi, dancer, singer and teacher of the Diwan poetry, song and dance to the younger generation, himself from Manakha, can be summed up in one story. For him, the following event, which he constantly recalls with great emotion, above all symbolizes the return to song and dance, as he knew them from home. We recorded it as described by him in 1977:

"When I arrived here, in this country, I gave up dancing. I thought it wasn't suitable for this place, and that no one wanted to see or take part in the dances they did in Yemen any more. I thought all that was forgotten.

One day a woman, a complete stranger, came to the place I

worked at — later on she told me she was called Gurit Kadman. I'm working and she's sitting on a heap of rocks on the building site. I had no time for her. She told me that she had heard we had some nice songs and dances, and that I could sing and dance. I told her I'd finished with all that. Here in this country it wasn't needed. She then said she refused to move from that rock till I promised her I would dance the way we did in Yemen again. At first I didn't know what she was talking about. It took me a while to realize this was important to every community and that I too, Menahem Arussi, should be the way I want to be without being ashamed. Just the opposite. She was a clever woman and to this day I owe her a lot for helping me to understand how important it is. I'll always remember her for that."

Interest from outside, and feedback from Yemenite songs and dances reaching the public through the media and through art forms, give those who preserve the tradition a sense of pride. The idea of their local culture taking its place among Israel's traditions (and the fact that different traditions can be maintained side by side) is becoming more and more feasible and promising. The cardinal question of maintaining a rich community life with customs brought from home, in Israel, side by side with the endeavours of all immigrants to become integrated in the country's life in as short a time as possible, has challenged each Yemenite immigrant to choose his path and his order of preferences for himself. Despite the new life-style and the breaking of accepted conventions, which, for a while, relegated dance to a back seat, dance returned, re-asserting its position in family and community life, particularly where larger groups of the same community live in the same neighbourhood.

The return to the heritage from home and reinstatement of the tradition of poems and dances handed down as part and parcel of everyday life in the Yemen, was made possible by a number of complementary factors:

1. the need to preserve tradition generally as a means of shielding and strengthening the family and the community;
2. the wish to maintain the live tradition of song and dance as a means of restoring and nurturing the self image and thereby the family-group-community image;
3. the challenge to the general trend of "becoming Israeli" at any price and the quicker the better; but equally, a declaration of "independence" and maturity in the face of those bodies pursuing the immigrant absorption ideology, as it used to be, considering the "ironing out" process, the only way to achieve a unified and consolidated State.

and the continuity of the song. The poetic meter is played off against rhythm of the music. The singer will always choose the tune that fits the poem and the various stages of the dance stem from this.

Incorporation of written and oral tradition. The written word and the poem belong inseparably to the Yemenite Jew's spiritual world.

Unlike the women, who for the most part are illiterate and whose songs have been handed down by word of mouth only, the written poems and the poems collected in the *Diwan* are used by the male singers during dance, who, even if they know the song by heart, continue holding the book as they sing. The melody and dance have been handed down orally from generation to generation, thus creating a unique combination of written and oral tradition, with which there is nothing to compare in other folk cultures.

The structure of the dance. The men's dance is built upon the *Diwan* sequence: *nashid-shira-hallel*.¹⁰ The *nashid* is an introduction. It is sung in a free style in which the movement makes its first appearance signifying the "invitation" to dance. The dance itself is performed to the recitation of the *shira* (poem) only. The *hallel* is the final part consisting of singing only, without any dance. Sometimes the *hallel* is sung in several voices and contains a kind of benediction over the celebrants, the company and the dancers.

The Dancer's Image Among the Jews of Yemen

The attitude of the traditional community towards dance and the dancers is full of contradictions, starting with prohibition of dance and refusal to tolerate it, as a harmful influence, and ending with a very positive attitude towards it, admiration for the dancer, viewed as being blessed with an unworldly gift. In traditional society dance is an integral part of daily life, and therefore the establishment supporting the society will try to use it as a tool with whose help the behaviour of the individual and whole groups within the society can be tuned to the leader's wish. Within the community, dance serves as a ceremonial-entertaining and organizational framework and at the same time as a valve for releasing pent up pressures and a means of bringing out a feeling of unity and brotherhood.

The example before us concerns dancers who, as we have said, are not "professionals" by accepted definitions, but whose skill and proficiency in their art is

uniquely theirs. Needless to say, the professional dancer who has not grown from within the community, cannot acquire the same dancing skill as that expressed by anonymous dancers or those whose reputation has spread far and wide amongst members of their community.

The status of a Jewish dancer in Yemen was based on the attitude of Jewish tradition towards dance¹¹. In Yemen also the dancer's status and the general attitude towards him is not something that can be explained simply, but a compound of contradictions.

In Rabbi Kafah's book we find in the margin, next to the remark "every dancer disdains himself"¹², as they used to say in San'a, the following comment:

"...This is unlike the rural Jewish population's attitude towards dances and dancers. They loved dancing and greatly admired the dancer, and you will therefore find among them people old and grey who would not miss an opportunity of going on a round of bridegroom celebration dances."

An example of such a situation amongst the Yemenite community is reflected in a talk with some Yemenite Jews now living in central Israel. With one exception, all the speakers are members of one extended family hailing from Manakha — the exception being a former Sana'an who married into the family. Living as they do in the same neighbourhood they maintain an active family life in which song and dance play an important role: on festivals, holidays and at every family event, as is the custom with the Manakha community. Referring to those not from Manakha but who joined them, they would say: "We've converted him," or "Now he's one of us".

The following quotations are taken from a conversation about attitude towards the dancer, recorded in 1981 (the excerpts are given here verbatim, though without mentioning the speakers' names).

"...With us, back in Manakha, that's how it is. We sing, we dance. On Saturday nights we'd have a great time! Here in this country people look up to the dancer. They envy anyone who can dance (points to someone in the group who comes from San'a) — See him? — he's a San'an, he's like a dummy, a lampost. I mean, till he married my sister... And now wherever he goes they're all jealous of him because he can dance..."

"...It's interesting, he's accepted in the group. Before, he was a nobody, now it's changed..."

"In Yemen there were very big differences. There was no contact. ...With the San'ans it was dull, kind of slow, very slow... With us it's lively. We do more trilling, singing and dancing..."

Likewise the young poets take the initiative and start showing off their prowess, either alone, or with the help of one of the professional singers. As the atmosphere grows more pleasant, a few *narghilas* are brought in and whoever so wishes "can come and croak."

The above are but a few examples of descriptions in the research literature now at our disposal, to convey an idea of the singing and dancing of the Yemenite Jews in Yemen.

Characteristics of Yemenite-Jewish Dance

In order to relate to tradition and change in Yemenite-Jewish dance, the special and unique features of this dance must be enumerated, together with the principles which bring it within Jewish traditions of song and dance in particular and within the category of folk/traditional song and dance in general. (These characteristics will form the basis for comparison later.):

Linkage of the dance with a social event — The dance is not a separate performance in its own right, but belongs to a family-community occasion; it is woven into the poetry and song and occupies an important place in the festivities.

The dance fulfills a *mitzva*, a religious injunction — e.g. "to gladden the bride and groom."

The dancer does not dance for a livelihood — There is no such thing as a professional dancer, that is, someone who earns his livelihood by dancing, but although any male may take part in the dancing, there are some outstandingly accomplished dancers who are very much in demand and appear frequently at festive gatherings. Among the women there are dancer-songsters known for their mastery of song and dance, but at wedding ceremonies the women and girls of the immediate family join in, considering it their duty and privilege to gladden the bride on her wedding day. On many festive occasions women join in the dance and the more the event breaks out of the narrow family circle and extends to the larger family circle or the community as a whole, more women join in and change places.

The men's dance is danced in a room — In the traditional setting the number of participants ranges from one to four, usually a pair or two pairs. As they dance the dancers can change partners, rest, then take their place again in the dance. **In the women's dances** the settings are more flexible depending on the occasion and on the area of origin in Yemen. (This article deals with women's

dance only to a limited degree, for purposes of comparison with certain characteristics of the men's dance. Women's dance is a research subject in its own right, outside the scope of this article).

The dance area is restricted. This evidently was dictated by restricted living space, and the need to hold the festivities in small rooms crowded with guests. From this there developed a particular dancing style, rich combinations of movement, based on a vertical plane.

Combination of fixed basic patterns and improvisation — Among the women we find basic foot patterns only, and the more delicate, refined and stylised they are (the *da'sa* dances) the more they depend on foot work, with the body passive and reacting with great restraint. The lack of symmetry in the rhythm structure of the music and the interplay between the basic step pattern and the melody add a special flavor. The men's dances are based on basic patterns and improvisations, the steps being based on patterns familiar to every dancer. These steps are learned by watching and imitating. The dance always begins with the coordination of steps — from the simple, familiar and trusted to the richer, more complex, movements. The patterns can be chosen and combined by the leader (see below). Hand, head and torso movements are improvised and performed simultaneously with the foot movements, each dancer deciding for himself how and when to perform them.

Leading the dancers. The dance is led by an expert dancer; usually the eldest is recognised for his skill in the basic dance patterns as well as being a great improviser (as he is expected to be). The leader works closely with the singer through eye contact, coordination between the dancers being maintained by means of hand gestures (finger pressure, and hand grasp) as well as eye signals. The setting of particular patterns, and the game of combination and choice are the very foundation of dance among Yemenite Jews, offering variety, change and surprise.

This combination of qualities is characteristic of men's dance, which is an aesthetic experience to watch. The women's dance is far more restrained and, as it were, more demure, though still very colourful, all the more so as one becomes accustomed to the dance language.

Poem-music-dance Interplay. In the women's dances the words of the song are in Yemenite-Arabic and based on subjects relating to the woman's life.⁹ In the men's dances the poem is the basis for adapting the melody

...and in their ecstasy, their song and dance, they have many similarities with the Hassidim — these latter, in fact, took many customs, such as dance and especially music, from the Russians, but how this came to the Yemenites is unknown.

Idelsohn's last comment raises a number of questions today, though this is not the place to enlarge on the subject. I allow myself only to comment that researchers have pursued this idea of comparison and search through Jewish dance since ancient times, offering numerous explanations and theories. Just as one example, I quote a short excerpt from Gurit Kadman's book³ — written about eighty years after Idelsohn's research:

...Two Jewish dance creations stand out for their originality, independence and richness: Hassidic dance and Yemenite dance. They developed in different environments, thousands of miles apart, and are in every way different. But strangely enough some of their characteristic and movements bear a certain resemblance to each other. The ecstasy, for example, the religious fervor and devotion, the eyes raised to heaven, arms outstretched, fingers snapping. Could we be looking at the vestiges of an old tradition originating in Bible times?

To return to Idelsohn, whose evidence dating back to 1918 is written in a somewhat flowery style of that time, but is nonetheless a faithful record of what he saw⁴:

...to create the mood, the Yemenites begin the dance along with the recitation, with the beat of the music. Only the men dance — the women not even being permitted to watch. The women, moreover, are not even allowed to be in the same place as the men at their celebrations. The drinking and festivities are confined to the men, while the women sit in a special room with the bride.

Idelsohn spotted the foundations which characterise the song and dance of the Yemenite Jews. His description makes fascinating reading in itself. In 1925⁵ he writes the following:

...The dancing accompanying the singing outside the synagogue is mandatory in the Kabbala and the Massora. For in archaic times all ancient peoples danced at each festival especially during worship...

...Among the Yemenites, instrument-playing occupies an important part of the dance, especially in wedding songs. Thus the couple break into dance to the beat of the drum, accompanied by hand clapping, and twist and twirl in a manner imitating two lovers, in the Kabbalistic, allegorical sense of the Almighty and the People of Israel: contesting, disliking, being jealous, angry, begging forgiveness, bowing, expressing longing and spreading out arms on the part of the bride, i.e. Israel — and reproving, chiding and moving away, on the part of the groom, i.e. the Almighty. Until finally the latter takes pity, forgives and the couple then move into a fast and very animated dance accelerating and becoming more and more ecstatic. At the same time the voice pitch also rises, as explained above, to the highest register.

A reliable source describing the place occupied by song and dance in Jewish-Yemenite tradition is found in Rabbi I. Kafah's book *Yemenite Traditions*. On the subject of women's song and dance he writes, *inter alia*:⁶

For the women in the bride's house, Monday is an important day... it is the day for the women to decorate themselves with *henna*, *hakash* and *tetrafa*. On that day a large number of women are invited and one of the players and dancers... When the women are assembled the bride is dressed in gorgeous robes...the player sings and drums as her assistant sounds the cymbals to a slower beat, in time with the song; the songs are usually love songs, elaborating on the wife's role in life as a married woman, her rights and duties, the pleasures and hardships of spinsterhood, and the woman's obligations to her husband and children. All the women's songs are recited from memory. The drum-player, herself also the reciter, always adds new lines of her own invention, in keeping with the time and place. After this "YIVTA 'U BALHARIWA" — expert dancers come forward to dance before the bride. The drum and cymbal players accelerate their playing to stimulate the dancers; at this point the instruments are played without an accompanying text.

The dances and songs of the men are expounded on at length in Rabbi Kafah's book and anyone wishing to know more about the customs and practices of the Jews of central Yemen would be well advised to refer to this book. I shall quote just one example concerning the dance of the men⁷:

...The most accomplished singers, invited in advance, start singing. They usually begin with *nashid* and go on to poems sung to light melodies and dancing rhythm. Now and again they change the tune to refresh and entertain the company.

The dancer performs in the middle of the room. However, not everyone dances, for it is no honor to be a dancer, male or female, in fact the opposite. They would say "man rakath nakath" (he who dances disdains himself). In our time there was an old man, an entertainer and a wonderfully light-footed dancer. Whenever there were a few weddings in the town at the same time, the young men would ask: Where is Yehya "sharyan"? Without him they found the dance lacking... He was a weaver by trade but it did him little good... Despite his poverty and hardship he never made a penny from anyone, and when he came to dance and entertain at weddings he did it purely to fulfill a *mitzva* (religious injunction).

From Rabbi Kafah's words one may gather that there is a certain contradiction in the attitude towards dance and the dancer. Further on we shall see that this ambivalence accompanies the Jews generally and Yemenite Jews in particular, throughout. The generation gap, the gap between the Rabbinical establishment and the community in general is evident in the continuation of Rabbi Kafah's description:⁸

When the Rabbis leave, the party becomes more relaxed and jolly; young novices come and sit next to the bridegroom.

TRADITION AND CHANGE IN YEMENITE DANCE IN ISRAEL

by Noemi Bahat-Ratzon

Dance as Part of Folklore — Dynamics of Tradition and Change

Traditional dances of the different ethnic communities in Israel, being, by nature, affected by changes and open to endless innovation, are a dynamic element in Israeli dance.

Many of the dances brought to Israel by the Yemenite Jews are still danced in the family circle and in community gatherings, and are also increasingly seen in new contemporary settings, beyond the family and Yemenite-community context. In the development of Israeli folk dancing, Jewish-Yemenite dance patterns are indeed strongly in evidence. The traditional dance of the Jews of Yemen, as seen in Israel, may therefore be considered on three different levels:¹

- on the traditional-family-community level, as practiced today among the Yemenite community in Israel;
- in Israeli folk-art, as seen in the folk-dance revival and in other cultural contexts, not specifically related to one particular community;
- in artistic dance and public performance in its various forms, best known through the “Inbal” Dance Theatre.

Although this article is primarily concerned with dance, it should be remembered that in Yemenite-Jewish tradition, dance merely forms part of one whole, the other two components being poetry and music.

First-hand Observations

The subject of dance among the Yemenite community in Israel can only be understood on the basis of close familiarity with the community itself, their opinions, their stories and their attitudes. My first task is therefore to present first-hand information, using the scientific-professional tools at our disposal today.

This “inside knowledge” can be acquired only by listening, watching and study. In addition, and at the same time, one needs to follow Israeli ethno-musicological research which, though a relatively young science, offers the beginnings of an attitude towards dance as one of the elements of Jewish folk traditions.

I shall put forward two ways of following the process of tradition and change in dances of the Yemenite community in Israel during the period investigated:

- the dance tradition as observed by the researcher — even though such observations may be limited;
- the dance tradition as observed and discussed by the Yemenites themselves.

Research on Yemenite Song and Dance in the Early Years of Jewish Settlement in Palestine

Within the limits of the present work, it would naturally be impossible to present the entire volume of existing relevant research. I have therefore confined myself to but a few selected extracts which will convey the duality of tradition and change as some of the outside observer's tools.

Some of this early documentation is found in the work of Israel's ethno-musicological pioneer, A.Z. Idelsohn. In an article published in 1909, describing a Yemenite wedding, he writes, *inter alia*²

...If you have never been at a Yemenite wedding, then you have never seen such merrymaking!

It starts three days before the marriage ceremony, with the shaving of the groom. The relatives gather, light large ritual candles and begin to sing and dance. Two men move into an ancient kind of body movement dance, and clap hands, while another beats a drum. They sing special shaving-ceremony songs and from this point the celebration begins, continuing through seven days of feasting, night after night, until past midnight.

that were untrue fabrications. See Pietro Ghinzoni, "San Simone di Trento; Nuovi Documenti, 1475" in *Archivio Storico Lombardo* (1889), 133-44; and Guidetti Corrado *Pro Judaes. Riflessioni e documenti* (Torino: Roux e Favale, 1884), for an episode in 1479. That a Jewish community existed in the Pesaro region is attested to by the following documents found in Antonio Gianandrea's "Della Signoria di Francesco Sforza nella Marca" in *Archivio Storico Lombardo* (1885), 476: 1440, 24 giugno Cons. general.

26. Biblioteca Universita via di Bologna, 2441, page 11, back side.
27. (n. a.) "Cena e Rappresentazione data dal Cardinal Gonzaga" in *Archivio Storico Lombardo* (1888), 195.
28. Pietro Ghinzoni, "Alcune Rappresentazioni in Italia nel Secolo XV" in *Archivio Storico Lombardo* (1893), 960-61.
29. *Ibid.*, 963.
30. Zannoni, *op. cit.*, 426.
31. Guglielmo's treatise, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds It 973, lines 1049-1053: *Et piu che habiando in voi tal pruova et esperienza potreti perfettamente danzare Todescho grecho schiavo et morescho e di qual si vuole altra natione e comporre anche balli.* Of the several versions of Guglielmo Ebreo da Pesaro's treatise

his *De practica seu arte tripudi vulgare opusculum* dated 1463 is found in Francesco Zambrini, "Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo pesarese" in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare del secolo XII al XVIII* (Bologna: Forni, 1873), CXXI. It is reprinted as *Trattato dell'Arte del Ballo di Guglielmo Ebreo pesarese* (Bologna: Commissione per i testi de lingua, 1968).

32. Solmi, *op. cit.*, 86.
33. Luciano Cheles, " "Topoi" e "Serio Ludere" nello Studiolo di Urbino" in *Federico di Montefeltro; Le Arti*, ed. Giorgio Baiardi and others, (Roma: Bulzoni, 1986), vol. 30 of *Europa delle Corti*, 270.
34. Roboam (Rehoboam), King of Juda was the son of Solomon c. 930 B.C., and was unable to prevent the destruction of Juda by Sesac of Egypt.
35. Luzio and Renier, *op. cit.*, 49.
36. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 286, 7v.; or Saviotti, *op. cit.*, 232, but the reader is to be cautioned that his wording is not true to the original.
37. Zannoni, *op. cit.*, 424.

the ensemble. jerusalem

THE ENSEMBLE, JERUSALEM DANCE GROUP

Dancers, Choreographers & Dance Teachers

Aya Rimon Levy, Daphne Einbinder,
Batia Cohen, Hadar Maliniak,
Sharon Paller Rubinstein

Guest Artists: Helga Langen
Yaacov Sharir

The Dance School of the Company
Directed by Sueli Windholtz

Adress: 13, Oley Hagardom
East Talpiot
Jerusalem 93801

Telephone: 02-717877

איה רימון לוי, דפנה אינבינדר,
בתיה כהן, הדר מליניאק,
שרונה פלר רובינשטיין

אמנים אורחים: הלגה לנגן
יעקב שריר

ללהקה בית ספר למחול,
בהנהלת סואלי וינדהולץ

כתובת: רח' עולי הגרדום 13,
תלפיות מזרח
ירושלים 93801

טלפון: 02-717877

האנסמבל, ירושלים להקת מחול

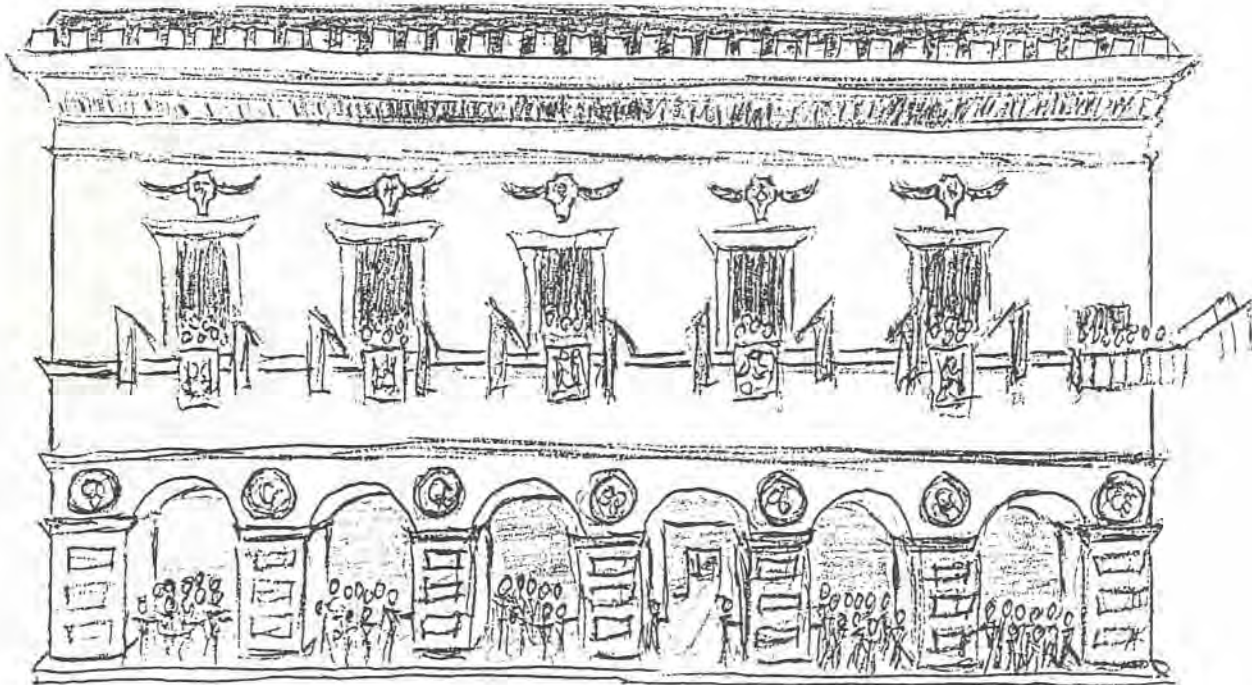
רקדנים, כוריאוגרפים ומורים למחול



האנסמבל, ירושלים האנסמבל, ירושלים

rouge (fr., red). Rather it was metallic blue or violet-blue. According to Polidori Calamandrei, *Vesti delle Donne Fiorentine nel Quattrocento* (Firenze: La Voce, 1924), 125, the color *alessandrino* is *azzurro* (blue) with *riflessi metallici* (metallic reflections). According to Rosita Levi Pisetzky, *Il Costume e la Moda nella Società Italiana* (Torino: Einaudi, 1978), 76, the color *alessandrino* is *sorta di turchino cupo* (a hue of dark blue).

21. The key passage is *cum bona maniera quasi stupefacti como deli loro paesi si ritrovaseno li cum quel monte*.
22. See Antonio Cornazano, *Libro dell'Arte del Danzare* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Capponiano 203), lines 141, 183, and 191. Curzio Mazzi provides an Italian transcription in his "Il "libro della arte del danzare" di Antonio Cornazano" in *La Bibliofilia* XVII/1 (1915—16), 1-30. An English translation is provided by Madeleine Inglehearn and Peggy Forsyth, *The Book on the Art of Dancing by Antonio Cornazano* (London: Dance Books Ltd., 1981).
23. Solmi, *op. cit.*, 83-86.
24. The passage in question is *pur danzando alquanto se reduseno quasi fugendo et impauriti nel monte col lione et col homo salvatico*.
25. Several writers have discussed the atrocities supposedly committed by the Jewish community in Italy around 1475, but



Reconstruction of the front of the palace as seen from the fountain.

a hand-written manuscript, essentially a copy of the incunabulum, with thirty-two added miniatures, dated 1480. In 1985, the manuscript was on display at the Vatican, exemplifying miniature painting by the young Raphael. Tammaro de Marinis published the text of the former and the miniatures of the latter in his *Le Nozze di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona Celebrate a Pesaro nel Maggio 1475* (Firenze: Vallecchi, 1946) of which two hundred copies were printed for the wedding of Ricasoli-Firidolfi and Ruffo di Guardialombarda.

Camilla is called Covella in a contemporary chronicle by the notary Giacomo, edited by Paolo Garzilli *Cronica di Napoli di Notar Giacomo* (Napoli: Stamperia Reale, 1845), reprinted in 1980 by Forni, p. 129; here is that entry, "A di 5 de magio dicti anni se parti da napoli la illustre Madamma Covella Marzana figliola del Signore Principe de Rossano et ando ad marito allo Signore Constanzo Sforzia, Signore de Pesaro ..." The spelling of the name for the young Sforza is either Costanzo or Constanzo in contemporary accounts.

2. Alessandra Macinghi negli Strozzi, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XV ai figlioli esuli*, ed. C. Guasti (Firenze: Sansoni, 1877), 431.
3. Patrizia Castelli, "La kermesse degli Sforza pesaresi" in *Mesura et Arte del Danzare* ed. Castelli, Mingardi, and Padovan (Modena: Coptip, 1987), 24-25.
4. Alessandra Veronese, "Una 'Societas' Ebraico-Cristiana nella Firenze del Quattrocento", a paper to be included in the *Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Guglielmo Ebreo da Pesaro* held at Pesaro, Villa Miralfiore, July 16-18, 1987.
5. Giacomo, *op.cit.*, 136, *lo legato andavano sotto lo palio per li segi dela Cita in li quali erano gentile done che in quilli a ballavano.*
6. Giovanni Zannoni, "Una Rappresentazione allegorica a Bologna nel 1487" in *Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze, Fische, Matematiche, e Naturali; Atti, Rendiconti*, Ser. IV (1891), 419.
7. Alfredo Saviotti, "Una Rappresentazione Allegorica in Urbino nel 1474" in *Atti e memorie della R. Accademia Petrarca di Scienze, di Lettere e Arti* (Arezzo), I, (1920), 232.
8. The account reads "un gran diamante col fio d'intro ala divisa Sforcesca". The miniatures accompanying the handwritten text in the Vatican often have a ring with a rose shaped bracket that holds a cone-shaped diamond. A structure shaped like this is not congruent with the description that suggests an object – a diamond, not a ring – with a rose inside it. This entire episode is badly interpreted by Giulio Peticari "Delle nozze di Costanzo Sforza con Camilla d'Aragona celebrate in Pesaro l'anno 1475" in *Rivista Bolognese*, I (1868), 179. He interprets the original *uno arboro de nave* (ship's mast) as a *piramide*, and states that the iron sculpture *sostenevano de' garzonetti in* *sembiante di Geni, i quali si udian cantare, e vedeansi bellamente danzare* (supported boys dressed like genies, who sang and danced). In the original, it is written *doi ordini di balli l'uno contrario al'altro dove balavano spiritelli ornatissimi de oro et argenio*. The term *spiritello* is used for a small, often naked, child that is either real, or is painted or sculpted. In the latter sense, original sources describe *balli di spiritelli picoli* (dances of little children) on the fountain found in the center of town.
9. Because there was bleacher seating for less honored guests, the seating closest to the action was probably not of individual chairs, nor of a bench with a high back. This is established on the basis of the text, found in Marinis, *op. cit.*, 10, *banchi da sedere, et drieto gradi cinque de ligname in forma de teatro*. However, at a pageant in 1459, the seats are said to have had high backs. See Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabecchiana VII, 1121, 64 (63), *tutti i seggi altissimi e reali*. Although a musicians balcony and a platform for women were placed on one long side, suggesting that the bleacher seating occupied the other, such is not the case according to the description *el piano de la sala era dal tribunal in fino ala credenza occupato d'intorno di banchi da sedere*.
10. Giacomo Vanzolini, "Musica e Danza alla Corte di Urbino nel Rinascimento" in *Le Marche; Illustrate nella Storia, nelle Lettere, nelle Arti*, Anno IV, Fasc. vi, (1904), 334.
11. The term in the account of 1475 is *aspero*. Variants in spelling during the period occurred frequently. The modern Italian term *sperso* means "stray" and *aspro* means "sour, rough, harsh".
12. Zannoni *op. cit.*, 423.
13. See Edmondo Solmi "Relazione della Festa del Paradiso" in *Archivio Storico Lombardo* (1904), 86.
14. The passage "...che saltava sopra ogni gran tavola altramente ..." leads one to think that the tables were still in the room.
15. Zannoni *op. cit.*, 423.
16. Saviotti, *op. cit.*, 193.
17. Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro Italiano*, 2nd ed. (Torino: Ermanno Loescher, 1891), I, 239.
18. Saviotti, *op. cit.*, 193.
19. See *Early Music* I (1973), 38, regarding King Charles VI at the Hotel de St. Pol, Paris.
20. There are several modern hypotheses regarding this color *alessandrino*. Alessandro Luzio and Rodolfo Renier, *Mantova e Urbino* (Torino, Roma: L. Roux, 1893), 296, state that Gay (no citation) was incorrect in stating that the color *alessandrino* was

Likewise, other rulers, gentlemen, scholars, and knights danced with their partners in a wedding ball (*uno lungo et gran ballo*).

Later, when everyone had returned to his or her seat, a youth recited a long verse in Latin. Following this speech, the youths who had served the candies before the ball returned with more sweets. A rich private citizen, a spice merchant, had servants bring into the hall a sculpture made of sugar and other sweet things.

Next, a figure representing Poetry entered with many poets. She held an apple with the word TRUTH written on it and with transparent fabric covering it. This was a representation to express the idea that truth – the underlying realities – could be perceived through poetic allusion.

Next, came three maidens, representing Grammar, Rhetoric, and Astrology, carrying a representation of the mountain of Parnassus. Nine muses were represented dancing to the sound of Apollo's lyre, near the fountain of Helicon.

Behind this mountain came twenty poets, ten Greek and ten Latin, each carrying a large book made from sugar. The figure of Poetry gave a speech, followed by a series of alternating presentations of the Greek and Latin books.

At this point the pageant in the hall was concluded; and, since it was dusk, all went to their places of lodging for supper.

At night, a construction made of rotating wheels, with fireworks placed everywhere on it, was lit to give a spectacular display.

A pageant wagon with a figure of Cupid, elevated on a podium and surrounded by fire, was rolled into the town square. About twelve sculpted mobile figurines of children (*spiritelli*) holding torches were fixed so that they would dance (*ballando*) around the pedestal. Fireworks were placed in positions on the wagon in order to ignite continuously. With much fanfare, the day's festivities formally ended.

TUESDAY, 30 MAY 1475

In the courtyard of the palace, a platform was erected for the comic performance of *Cavalero de la Gata*.

Another pageant wagon was seen; this time of Fame. Finally, there was the joust. In the end, four prizes were given, two of rich fabrics and two pouches or purses. With this episode, the theatrical aspect of the pageant formally ended.

The pageantry at 1475 Pesaro was rich in its variety. It was multi-faceted, multi-colored, and multi-disciplined, that is, crossing boundaries of the artforms traditionally studied by modern scholars. The pageantry conveyed splendor. Each episode had its place like a jewel in a crown. Each episode had a function to fulfill within the values of the period: moral, social, political, or other.

The dancing of the Jewish community, representing the labors, is one of the unique episodes of fifteenth-century dance whose importance has been overlooked by historians. Although the theme of the labors of the months is found in other disciplines such as painting, the Jewish dances in the Pesaro pageant in 1475 form the only known "ballet" from the period with a similar theme. Behind the pretext of representing the labors was a social and political statement. The Jewish people were seeking recognition of their economic contribution to a community. They wanted "land" to cultivate and, most likely, a refuge from persecutions.

Although historians specializing in art, music, ideas, or other fields have been able to appreciate in greater or lesser degrees the contributions to our present civilization derived from the late fifteenth-century Italian courts, only the initial stages of identifying the dance activity has occurred. Recovery of the jewel-like dances remains to be effectively accomplished.

Typically, the dance was a veil that could be seen through in order to perceive the "underlying" realities or truth as conceived in those times. The number of dancers, type of costumes, set pieces, style of moving, dance vocabulary, and, likely, the floor patterns alluded to other things. ■

A. William Smith is a dance historian and musician.

ENDNOTES

1. The author used two main sources for the pageant: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Raro 157, which is an incunabulum dated 9, November 1475; and Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Urb. Lat. 899, which is

They left and returned into the performing area many times, performing each episode with a different gilded or silver garden tool. In the course of this dance, the dancers represented all of the phases of work related to farming the land. For instance, they mimed actions of drying and collecting the imaginary grain they had grown by putting the flowers, which earlier had been spread on the floor as "seeds", into sacks and carrying them home. This was done rhythmically and in unison, and probably in choreographic and symmetrical arrangements.

The aged man who had asked permission to work the land on behalf of the inhabitants of the mountain was always present during the performance. Another character in the performance was a woman who was also dressed in the style conceived as "antique" at that time. She gestured appropriately, for instance, when collecting part of the harvest from the various workers.

At the conclusion of the dance, some of the flowers were probably given to Constanzo and Camilla as a symbolic token of the benefits to be derived from having these new inhabitants work the land.

Participation and theatrical activity of the Jewish community in later pageantry of fifteenth-century Pesaro is described elsewhere. In two letters dated 29 and 30 October 1489, Giovanni Sforza and his new wife Maddalena Gonzaga described the pageantry of their wedding. One of the episodes was a theatrical presentation of Judith and Holofernes, made *cum spese et operatione deli Hebrei de questa terra* (paid for and produced by the Jews of this area).³⁵ This story depicts the courage and sacrifice made by a young Jewish woman to overcome the enemy of her people.

EVENTS FOLLOWING THE JEWISH PRESENTATION

Next, a costumed group, representing seven planets, came "dancing" (*danzandosi*) into the room. Each of the seven seated figures, representing a planet, on the seven painted box-shaped pageant wagons then prepared to recite his or her lines. But before this a small child recited a short poem.

The next episode of the pageant was a presentation of candies to Constanzo, Camilla, and their important guests. The musicians of wind instruments played a *piva*, which was described as being very pleasant (*suave*) and slow (*larga*), requested beforehand by Constanzo to

accompany the distribution of the edible treats. The dance rhythm *piva* was one of the four rhythms in dance theory allowed by Domenico and his student Cornazano.

In Cornazano's value system at the time of writing one version of his treatise (the extant manuscript is thought to date from c. 1465), the *piva* was not used much by good dancers. Also, according to Domenico and Cornazano, the *piva* required the quickest movements.

Unfortunately, the dance master Guglielmo da Pesaro did not indicate the nature of the *piva* in any copy of his treatise, although he used the term sixteen times in his treatise dated 1463, in the choreographic descriptions of dances. But since Cornazano stated that two *piva* units were equivalent in duration to one unit of *bassadanza*, a slower rhythm, it is possible that the chronicler meant the latter. A year earlier in 1474 at Urbino, the dance that was performed was a *bassadanza*, not a *piva*.³⁶ The dance type *bassadanza* was performed in later pageantry, for instance, at Bologna in 1487, whereas the *piva* was not mentioned.³⁷

In a column formation, one hundred and twenty youths danced to the *piva* music. They were arranged according to the objects that they carried. The first in line supported a large and magnificent castle of sugar on his head and was followed by two other dancers, each carrying, on one shoulder, a chest about two feet long containing candies. This same arrangement was repeated for all of the dancers composing the column.

Because there was not enough space in the great hall to see the dancers as a column stretched out as a straight line, by request of Constanzo they danced in the middle of the performing space, weaving like a snake or forming the letter "s". They danced to the rhythm, and, at certain moments in the dance, kneeled in unison.

It was the most splendid and magnificent sight that was ever seen, according to the account, when the many banners, castles, feathers, and chests of gold were raised with dignity high into the air all at once.

Having finished dispensing the sweet treats, all of the squires (*scuderi*) began to dance among themselves, jumping, hopping, or leaping (*saltando*) with great agility and pleasure (*grandissima gratia et piacere*). Whereas the dancing of the labors could be seen as representational, this act seems expressionistic.

When the sweet snack had been consumed, the lord Constanzo took his lady Camilla to the floor to dance.

including the Sforza court at Pesaro.

Another episode featuring a mountain occurred. Either the same mountain as before, but modified, or a different mountain altogether was carried or rolled to the center of the performing space. Like the first, it was covered with plants, bushes and flowerbeds, but had a golden drawbridge from which dancers or actors could exit and enter at the front. Apparently there was another opening in the rear, because the dancers later went to the rear of the mountain to bring forth new properties needed for their dances. It is possible that this structure was the same as the first, but instead of two grottos on the sides, the mountain was rotated ninety degrees, one opening given a drawbridge, and on the peak, or on one of them if there were several, a high tower was placed. From this tower, a cherub, portrayed by a child dressed appropriately, who probably crawled up a ladder through a small opening, appeared and recited a poem that can be translated into English prose as follows:

God protect this fine gathering,
First, the married couple to which we pay honor
And, second, the mountains and the stones here that
envy them.

Inside this mountain is an ancient man, very worthy,
Who travelled by a long and difficult road
To visit the illustrious ruler here
He would like to ask for land near
This place (Pesaro), and wants to farm it.
Watch, therefore, and with you be the divine,
Always overseeing all of your activities.

At this point, the drawbridge was lowered, and out came an old man with great dignity that was admirable. He made his way to Constanzo who was designated King Solomon, in order to ask the question that Queen Sabbia had intimated would be asked, the same mentioned by the cherub – a request for land to farm. This can be translated into English prose as the following:

From Bethlehem in the land of Judea,
Moved by your great fame I come to
You as predicted by the Hebrew Laws.

My name is Roboam³⁴ and all of my property –
Material things, wife, servants – is in this mountain
That, against its nature, moved to pay honor to you.
Because you spring forth from a glorious and
virtuous fount,

Under your shadow I am considering to live.

All of your wishes will be well attended,
But, please give me this field to farm.

Saying this last sentence, he gestured to the performing surface in the great hall. Constanzo replied that he was content to give away the “field”. The elderly Jew then went cheerfully to the opening of the mountain and called forth his people, reciting poetry translated into English prose as the following:

Come forth my dear caretakers.
Brig your tools in your hands.
God has had pity on his subjects.
This kind ruler (Constanzo) that you see before you
Gave us this “field” in order to gather fruit
And to cultivate well. Now, attend to it.
Everyone has my blessing.

After those words, twelve dancers, possibly the same twelve who had performed earlier in association with the mount, dressed in short white costumes with hand-sewn gold flowers and trim, sprang forth from the mountain. Their tresses and hairdos were well ornamented, and they projected exuberance at being there in the hall, symbolic of the domain of Constanzo, that of Pesaro.

They performed a lively dance, *uno ballo in forma di moresca* (a lively *ballo* in the form of a *moresca*). Here, the *moresca* was undoubtedly performed by the Jewish dancers.

The dancers then returned to the mountain, using a door different from the one used at first. They came forth with silver and golden hoes, performing representational actions such as cultivating, weeding or loosening the earth. Their dancing was well choreographed and rhythmically executed. At the end of the first musical section that probably featured only one rhythm (*misura*), they returned to the mountain.

Next, the dancers came forth with golden chests filled with flowers. They mimed actions of planting seeds in the imaginary tilled soil that had just been hoed. Their dance required a suspension of reality by the audience, as has been demonstrated many times earlier, since the dancers actually scattered flowers instead of seeds. Of course, in May, real flowers would have been available to use in the pageant. When the *misura* ended for this episode of planting, the dancers returned to the mountain.

With silver sythes the dancers returned. In unison, they represented the cutting of the stalks of grain.

Constanzo and Camilla.

This discussion up to now has been necessary to establish the context in which the formally acknowledged Jewish contribution was made.

THE FORMAL JEWISH ALLEGORICAL PRESENTATIONS

The Jewish University of Pesaro (*universita de li giudei di Pesaro*) was formally represented by a large cast at this key moment in the pageantry. The importance of this contribution can be seen in the position of the event, that of following the expensive and finely wrought silver cups, jewelry, and other gifts that probably awed all who were present. The first part of this presentation was based on the theme of Queen Sabbia when she visited Solomon, the wisest king who had ever lived according to popular thought.

The procession was led into the hall by many young children, two by two (*a doi a doi*), wearing new robes and Arabic (*a la arabesca*) headpieces and holding real date palm leaves in their hands. The children were followed by a large artificial elephant that seemed to walk by itself. The men who were inside the hollow legs could not be seen by the spectators. On top of this elephant was a gilded chair, covered by a canopy of the same color. A Jewish woman bedecked as a queen, dressed in gold, sat in the chair, probably decorated as a throne.

Behind her were two other elephants on which there was a castle with towers and pennants. The castle was full of the ladies of that queen, holding lilies and pennants. As with the nymphs and Diana and the group of maidens holding lilies with Pudicitia, here is another allusion to the ladies-in-waiting and Camilla. It is more than coincidence that major female figures accompanied by groups are found several times in the pageant.

Next in line was a great throng of Jew of all ages dressed in the Arabian style. The colorful costumes were trimmed with gold and silver, and many wore robes (*turche*). The queen stopped in the middle of the room so that everyone could see. She then paid reverence in an appropriate manner to Constanzo and the others seated at the head of the room, and spoke in Hebrew for a while.

Concluding her speech to Constanzo, she addressed one of her subjects. An old bearded man with a fine robe, mannered with much graciousness and reverence, recited

an Italian translation of the Jewish queen's oration, translated into English prose as the following:

Magnificent ruler, because you do not
Understand the language of my queen
I will translate it for you.

But first I want to tell you in Latin language
Her name, and country, and, then, her disposition
And the reason that she bows to you.

Sabba is her name, and she is from the East.
From Arabia. Her great nation is
Rich of plantlife, gems, gold, and people.

In her speech, first she greeted you,
Making great reverence to your highness.
She prayed that your kingdom be blessed.
She said that to visit your excellency
Was her real intention,
That the fame of your wisdom
Made her want to ask you questions.

But first, there are presents for you. You are very
Similar to the great King Solomon.
She prays with a good and cheerful heart
That you will accept the small token and be pleased
With the dancing of these people here to honor you,
Of whom God, who faces you from the sky above,
has blessed.

(According to Jewish tradition, the queen asked King Solomon three riddles. Editor's note.)

After these words, representatives of the Jewish group presented their gifts, a bowl and a silver object; and, after circling about the room, the procession departed.

Then some representatives of the villages in the neighboring districts introduced themselves, one at a time on bended knee, and presented their gifts. Interspersed between one donation of a wedding present and the next was dancing by costumed youths (*gioveni*) and, probably, by professional dancers (*ballarini*). It is likely that this is some of the dancing the Queen Sabbia referred to as partly being the Jewish gift.

At times, the twenty-eight year-old Constanzo danced with his young wife Camilla. Since the eyes of everyone present were on the heads of state when they danced, and to dance well was a form of showing competence, it is all the more likely that dance masters such as Guglielmo Ebreo da Pesaro flourished at each of the major courts,

of new residents settling at the seacoast location of Pesaro. If twelve dancers were counted, the association to the twelve tribes of the Israelites may have been made. If only ten dancers, as stated, danced, and not twelve, as implied, their number may have been symbolic of the ten commandments given to Moses on the mountain, symbolizing law. In a following dance episode also with a mountain, Constanzo is likened to King Solomon. Solomon was associated with Moses in humanistic thinking during the same period at the closely neighboring hill town Urbino.³³ Moses was seen also as the leader of the Israelites when the Jews fled from Egypt in search of a new home.

That the dancers carried treasure and offered it to Constanzo, Camilla, and certain honored guests can easily be seen as symbolic – the inhabitants of the mountain were rich in certain aspects, and those around them benefited as a result of those riches. It was also an act of obeisance. Donating gifts also prefigured the later events when wedding gifts would be offered to the newly married couple.

Since the Sun had predicted a stray mount (in the singular form *d'Indi ci e spinto uno aspero et richo monte ... pieno e di nova gente*, not plural) with new people from the Indies, it is likely that this episode of dance was an unstated contribution to the pageant by the Jewish community. In a later speech by the Jewish Queen Sabbia, translated from Hebrew into Italian for Constanzo, she stated that the dancing was to honor the newly weds (*yi piacchia che danzando ve honora questa sua gente*), but unfortunately she did not precisely identify the dancing to which she referred.

If the dancing of the lion and wildman and the two “courtiers” in green and blue were a contribution by the Jewish community, then a specific symbolic message was probably expressed: that the Jews were cultured, not barbarians. Furthermore, the episode of the ten or twelve dancers with chests of jewels indicated contributions to Constanzo by skilled jewelers and other professionals, Jewish or otherwise, who were established in Pesaro. Another basis for this attribution is that a Jewish University was established in the area of Pesaro, and certainly, educated individuals would have resulted who would have pursued activities other than farming. The later dancing symbolically depicted only the agricultural side of the economic contributions by the Jews. It is unlikely that farming was the only livelihood of the new people.

If dancing was a speciality of the Jewish community and

there was another mountain with twelve dancers specifically identified as a contribution by the Jewish community, then it is probable that the first mountain with twelve dancers was also a Jewish contribution; in other words, there was one cast with different costumes and choreography.

Finally, it does not seem likely that a similar, if not the same, structure would have been used for two episodes if they were completely different and unrelated. The same mountain could have been turned ninety degrees to allow the exits, instead of being at the sides, required in the first episode for the dancers in green and blue, to be at the front and back, required for the second episode. Where it was possible in the terminology of the account to use the term “mountain” in the plural sense, the term is found in the singular case. Aside from the passage quoted earlier, it is also written *la feste de uno monte* (the festival of a mountain), and elsewhere, *vederite el monte* (you will see the mountain).

After the dancers had yielded their sweet treasures, each took a partner and danced.

Women often performed in formal theatrical dance situations in fifteenth-century Italy. Various pageants with female performers, for instance, at Rome in 1473, Urbino in 1474, and Naples in 1477, have been mentioned earlier in this study, but there are many other pageants that could be cited such as those at Venice in 1459 where Diana and nymph danced, Bologna in 1487 where Diana and nymphs danced, and Milan in 1490 where many couples performed. Female dancers were also shown earlier to have performed in each of the nine or ten loggia-like structures along the road to Pesaro. Here in the great hall, they performed with partners. The description of the pageant, however, does not include the location of the female dancers before they performed, their costuming, or the nature of the dancing by the couples. One hypothesis is that all of the dancers came forth from the mountain, including the women, and that the women’s costumes were related to their male counterparts. A mountain as small as six feet by six feet could allow twenty cramped youths to be transported into the hall.

The male, and possibly female, dancers returned to the mountain, and the hollow structure exited the room as it came, without a visible display of wheels or of the arms and legs of those underneath or inside turning the wheels.

Next in the course of the pageantry was the presentation of gifts. In the end, about thirty rugs and forty silver objects among other gifts, had been showered upon

The allegory of this episode can be seen as manifold. First, the dancers dressed in blue and green were different from the savages because they were civilized and not heathens. If the dancers in blue and green overcame the savages, the allegory can be generalized to include the idea that rationality should always rule over crudeness, that law should replace barbarian responses. Such a message would have been very prominent, not only for all citizens, but specifically for those of Hebrew descent since misunderstandings and racial and theological intolerance existed in parts of Italy.²⁵ The expression of one thing triumphing over something else is seen in almost every artistic creation dating from the period.

In June 1473 at Rome, a dance depicting a struggle between Hercules with his friends and centaurs, after the latter had made advances to the nymphs accompanying Hercules and his friends, ended with Hercules triumphant.²⁶ The beastly centaurs with their shields and clubs were driven from the performing space, an action symbolic not only of Hercules' strength, but of law over chaos. In January 1476 at Rome, the "virtues" fought the "vices" (*se ballo cum spade in mano li viciosi*) and won.²⁷ Hence, from these two selected examples, the theme of something good conquering something less desirable was expressed in pageantry before and after the wedding in 1475 at Pesaro.

If the two dancers from the mount vanquished their adversaries, the episode would also symbolize that people such as those contained in the mount might be of assistance to Contanzo in overcoming obstacles.

The next episode of dancing, which could perhaps be considered a continuation of the former, involved at least ten dancers. Five dancers in blue and five in green, dressing exactly like the first two, entered, carrying gilded and painted boxes probably representing treasure chests. These boxes contained sugar candies in the form of pearls, gems, and other jewels, predicted, in the last speech on the previous day, to be found in the mount. The ten dancers stylishly performed a beautiful *moresca*, a dance said in the account to consist of several *misure*, contrasting rhythms that had their own speeds, and danced with noble leaps and gestures causing the gold trim of the costumes to sparkle.

Performances of a *moresca* (pl. *moresche*) are documented to have occurred at various places at various times. For instance, in 1459 at Venice, two beautiful *moresche* were performed.²⁸ In the first, five or six dancers in strange costumes danced *ala moresca* with swords. In the second, four nymphs with bows and

arrows danced *ala moresca*. In 1473 at Rome, after supper a *moresca* was performed.²⁹ In 1487 at Bologna, a girl with a flower in her hand, followed by eight youths with darkened faces and wearing bells, danced *ala moresca* with much grace.³⁰

Guglielmo Ebreo da Pesaro wrote in a dance treatise dated 1463 that if a student studied the dance theory and practiced, then he would be able to dance perfectly Germanic, Greek, *Schiavo* (Slave), and *Morescho* (Moorish) dances as well as dances of other countries.³¹ Unfortunately, there are no extant choreographic descriptions that are identified as *moresche*. The *moresca* at Pesaro in 1475 was described as having several rhythms, and in this sense, is similar to a *ballo*. A *ballo* in theory and practice, as conveyed in the dance treatises of Domenico and his students, is found with contrasting sections of rhythms. The rhythms are chosen from a group of fours: *piva*, *saltarello*, *quadernaria*, and a. In the extant choreographic descriptions, never is a property required, such as sword, however dancers hold on to pieces of cloth in a *ballo* called *Tesara* ("Stretched Taut" or "Weaving"). Thematic floor patterns can be identified in some *balli*, but are not implied as existing in fifteenth-century accounts of *moresche*. It is probable that a *moresca* had a certain quality of movement and choreographic form associated with it in a manner similar to those dances referred to, for instance, as *balli a la franzosa*.³² From the data, a *moresca* can be interpreted as a dance foreign to Italy and not identified with French, Germanic, or other Northern European countries. In one sense, it would be the appropriate form and style for dancers from a mountain said to be from the Indies.

After the *moresca*, the dancers approached Constanzo, Camilla, and the other guests of honor seated at the head of the great hall, and gave them the ten (or twelve?) boxes of candies. It is likely that the first two dancers returned with the ten, forming a total of twelve dancers. The number of people seated at the tribunal table the day before was twelve: Constanzo, Camilla, and ten guests.

The symbolism of the entry of the ten dancers onto the floor is also variegated. The two dancers in blue and green could be seen as scouts who previewed the dance space symbolizing the area of Pesaro. Seeing that the area appeared to be what they and the people in the mount were seeking, the two dancers fetched others.

Immigration of Jewish peoples to Italy was occurring in the fifteenth century partially as a result of the persecutions elsewhere, such as in Spain. Hence the mount, said to come from the Indies, could be an allegory

The Sun returned through the trap door to address the assembly with the final speech of the evening, indicating that there would be the festival of a mountain (*la festa de uno monte*) on the following day. The last part of his poetry can be translated into English prose as follows:

From the furthest parts of the Indies is detached a stray¹¹ and rich mount, in whose heart burns kindness, and has love won by you.

It is filled with wild animals, new people, and gold, gems, and expensive and precious jewels such that each considers itself to be your treasure.

It certainly is miraculous and unusual, that to this festivity run rocks and mountains that carry hidden riches inside.

Constanzo now has been joined in matrimony to Camilla. Thus the heavens with all the elements respond to your wishes with goodness and quickness.

In order to make them contented with your domain, go, therefore, and rest. Then, return tomorrow, and be alert in order to see the mountain and its gifts.

MONDAY, 29 MAY, 1475

After everyone had gathered in the great hall, a painted mountain constructed of wood, with representations of bushes and animals on the outside and hollow on the inside, came onto the open floor.

The use of mountains in pageantry is seen in other late fifteenth-century pageants. At Bologna on Monday, 29 January 1487, a mountain was rolled onto the floor containing Diana and her eight nymphs.¹² At Milano on 13 January 1490, there was a large mountain containing gods at one end of the hall for a Festival of Paradise (*festa del paradiso*).¹³

Out from the mountain leaped a dancer in a lion costume who mimed the role of the ferocious beast. He so easily jumped from table to table that the spectators may have likened him to the real creature that few, perhaps, had ever seen.¹⁴

A dancer exited a mountain in the pageant of 1487 at Bologna, who also imitated a lion.¹⁵ A lion was portrayed in 1475 at Torino, but it is difficult to determine if there was mime.¹⁶

In the Pesaro pageant, next came a horrible-looking savage covered with hair. He carried a club and tried to capture the lion. The choreography demonstrated the skill of the primitive man in attempting to capture the lion and the beast in turn, defending itself.

Twelve wildmen and others dressed in lion and bear costumes participated in a pageant at Viterbo in 1462.¹⁷ Wildmen were seen also at Torino in 1475.¹⁸ Certain themes utilizing lions and wildmen were popular in the last quarter of the fifteenth century, but were seen much earlier. For instance, in 1393 at a wedding pageant in Northern Europe, six figures wore wildmen costumes.¹⁹

At this point in the 1475 Pesaro pageant, two youths came, from two recesses seeming like grottos in the wooden mountain, and began dancing.

They wore silk costumes extending to mid-thigh. One was green, the other, a shade of blue called *alexandrina*.²⁰ Fringes of gold adorned the costumes, and streamers or tassel-like ornamentations decorated the sleeves at the elbows. The leggings and shoes were similarly colored, but with hand-sewn embroidery. The dancers' headpieces and hair were golden; one had the head of an eagle, the other, of a lion. The dancer in blue either wore a mask or had his face painted with blue and decorated with gold; the other's mask or face was green with gold.

These two performers danced in the styles of the countries that they represented, but the chronicler does not tell us what those countries were.²¹ In the latter half of the fifteenth century, interest typically was expressed in the customs and dances from other courts and lands.

The awareness of foreign dance steps appeared in the terminology, for instance, of the extant second version of Antonio Cornazano's dance treatise first written in 1455. He used the terms *todescho* (Germanic), *spagnoli* (Spanish), and *brebant* (from Brabant, an area north of Burgundy).²² In the latter part of the century, in 1490 at Milano, groups of men and women or boys and girls, dressed, each group differently, in costumes of Spanish, Polish, Hungarian, Turkish, Germanic and French peoples and danced stylistically appropriately.²³ Thus, the portrayal of dancing from different lands was probably not new to 1475 Pesaro.

After dancing awhile, the two dancers in their green or blue costumes with lion or eagle headpieces retreated to the mountain grottos. They must have symbolically overcome the other two beastly characters.²⁴

diagram of the front view of the palace that would have been seen from the fountain.)

To the sound of ringing church bells and other instruments, Camilla was met by Ginevra Sforza, echoing the events the night before at Novillara, and conducted through an arch of the arcade of the palace, Camilla's new home.

SUNDAY, 28 MAY 1475

The formal activities on Sunday, 28 May, began in the large assembly room on the second floor of the palace. The dances presented by the Jewish community would occur the next day in this same room whose layout and decorations were noteworthy. The four walls of the room were encircled by two painted festoons simulating those of antiquity with painted heraldic emblems of Constanzo. Rich, beautiful tapestries or cloths (*panni di razza belli*) were hung below the second festoon, which was painted about six feet lower than the first.

Constanzo, Camilla, and the participants of the highest rank were seated on an elevated platform about five feet high and ten feet wide, covered with fine rugs that stretched across one end of the room. The end of the great hall, a hall over twice as long as wide, containing the platform with this royally backed seating, was appropriately called "the head" (*capo*).

The "foot" (*pie*) of the large room, or the end opposite the head of state, had a nine-tiered display cupboard on which sat fine silver and golden objects. This demonstration of opulence was standard in palace households, and many treasured wedding gifts undoubtedly ended up on such open, shelf-like tables.

At one corner of this same wall was a grand-sounding organ that was placed on a bench. A balcony for musicians was placed along one of the long walls. Apparently this was a permanent fixture since it was supported by columns of stone. Next to this balcony was a wooden one for the ladies of the court, who lacked enough status to be seated on the tribunal platform.

Benches were sat on the floor on both sides of the center area that was left open for dramatic presentations, dancing, and other forms of entertainment. And also on the lowest level, behind these benches, were five rows of bleacher seating for the spectators of the lower ranks. These bleachers probably extended along both long sides of the room.⁹ Although it is not specified in the Pesaro

account, the women probably sat on one side and the men on the other. Such was the seating in 1488 at Urbino,¹⁰

The entire ceiling was covered by a tent-like cover, a piece of dark blue fabric on which the zodiac was represented in the center; and on the sides of the two longer ends corresponding to the head and foot of the room, a total of 2500 stars with golden rays were either sewn or painted. The center of the fabric where the zodiac was depicted contained a trap door from which could descend representations either of a golden sun or of a silver moon, who, during the banquet that began in the later afternoon, addressed the noble couple and their wedding guests.

At eleven o'clock a.m. on Sunday, 28 May, Pandolpho Collenuccio addressed the assembled group in an hour-long oration about marriage. Other speeches soon followed, concluding the secular part of the formal exchange of vows. In an orderly manner, the assembly left the great hall for the church where the other part of the formal exchange of vows occurred with ritual and ceremony. After the church ceremony, the participants retired to their chambers in order to refresh themselves, returning at three o'clock p.m. to the great hall that now also contained nine tables, each seating twelve guests for the wedding banquet.

From the trap door in the ceiling cover -- the "heavens" -- descended the golden figure of the Sun who gave a short oration. This signaled that the serving of the food was about to begin. Later in the banquet, the Moon, represented as a woman, also gave a short oration. The meal was of two parts, the Sun presiding over six courses and the Moon over six more, symbolic of the cycle of time.

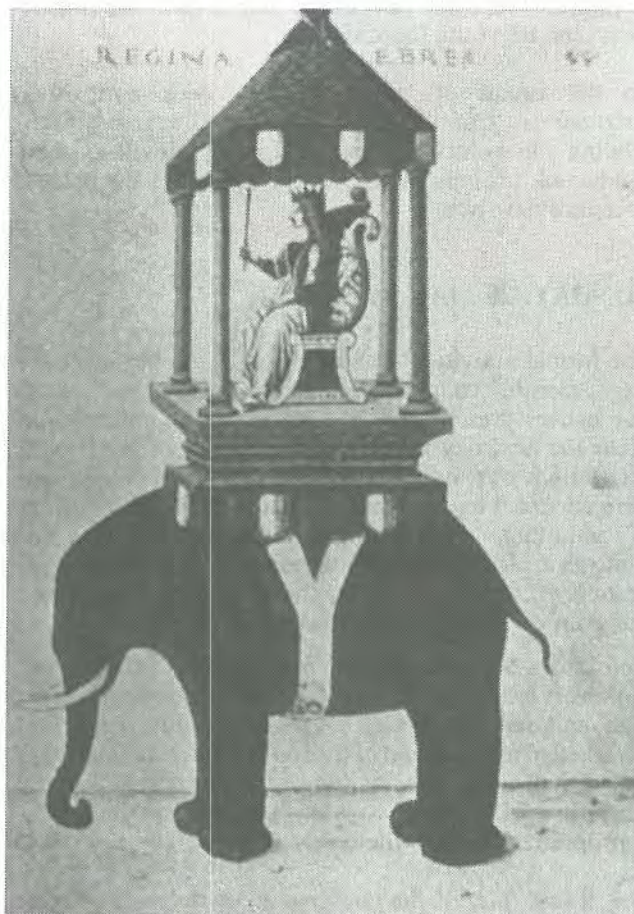
Before each course was served, two youths representing Castor and Pollux made an announcement of the god or goddess who supposedly sent the several dishes of food forming the courses of the meal. They were followed by the deity's representative and, of course, many waiters with elegantly arrayed food.

Because much of the meal had to be prepared over wood-burning stoves, the banquet lasted about seven hours. To make the waiting enjoyable, at times acrobats performed and, at others, the players in the balcony or the performer at the organ filled the hall with music.

After the twelve courses in the meal, a figure representing the Influence of Fortune gave to the guests candies in the form of money from the symbolic container that he carried.



The Mountain of the Jews



Queen of Sheba

SATURDAY 27 MAY 1475

The next day, Saturday, 27 May, Camilla and her party began the final part of their long journey to Pesaro, travelling on a road that was widened and leveled for the occasion. They were conducted to various castle-homes along the way, which were decorated, each having a covered passageway under which the riders stopped. Under each one of the nine or ten loggia-like structures, built especially for the occasion and roofed with fabric or with live or cut plants, there were speeches of welcome, wine, fruit, desserts of all types, and dancing by ladies.

Maidens dancing to honor the arrival of an important person is seen elsewhere, for instance in September 1477, when Cardinal Borgia went to Naples for the coronation of the Queen.⁵ The dancing would have been presentational rather than social and thus choreographed for the occasion. However, from the brief citation, similar to that regarding the dancing on the night before, the exact nature of the movements cannot be determined.

That there may have been nine covered structures, each with a maiden or maidens dancing, which Camilla visited, may have been symbolic of the nine heavenly orders of angels or of the nine muses. They thus symbolized the divinity and/or artistic or intellectual enlightenment of Pesaro itself.

That brides passed through symbolic space on their way to the heart of town is seen in the 1487 wedding pageantry at Bologna where Lucrezia passed through seven triumphal arches where there were maidens representing the seven cardinal and theological virtues: hope, charity, temperance, justice, prudence, faith, and fortitude.⁶ In general, there were symbolic areas, like concentric spheres, through which an honored person passed in order to arrive at the heart of the city hosting the pageant.

At various points along the journey from Novillara to Pesaro, Camilla and her group were joined by other groups of people and, finally, by Constanzo. Sixty merchants and artisans with a pageant wagon shaped as a ship, complete with sails, joined the parade. At the gate of the city, Camilla was presented with keys.

The marriage party viewed another pageant wagon, this time of Pudicitia (Decency) with six women famous for their purity and maidens, dressed in white with their hair

untied, holding lilies.

In a world of fortress-like city-states where gain was sought, power was utilized not only as raw, brute, military force, but also as subtly diplomatic and sometimes emblematic force. In a world of superstition and belief in transfiguration, a physical demonstration or enactment was thought, or hoped, to shape or influence events; some transcendental connection was thought to exist. An allegorical display was a recognition of the past and present and a prophylactic measure for the future.

There was probably a conscious effort not to duplicate exactly events from other pageants. For instance, in a pageant at Urbino in 1474, six queens and twelve maidens danced around the woman representing Pudicitia.⁷ That slight variations on traditional themes was a practice is seen in other art forms, notably in music and painting.

Under a golden baldachino Constanzo and Camilla headed to the palace preceded by sixty of Constanzo's men whose tasks were to clear a path through the crowds. The street to the palace, from the great gate of the surrounding walls until the court in the center of the city, was covered above with red, white, and blue fabrics displaying Constanzo's coat of arms. (See the diagram of the route of the procession through Pesaro.)

On the way to the center of town, the group came to a triumphal arch with a pole whose top was crowned with a large diamond with a flower, one of the symbols of Constanzo.⁸ Two rotating iron sculptures, probably formed like wheels or their spokes, of dancing children (*spiritelli*) were attached to the pole. The flower at the top of the arch opened and a child (*spiritello*) gave a speech, similar to all of the others, in rhyme.

The next event the party encountered was of two giants attired in ancient armor who bowed to the procession. When the procession finally came to the town square in front of the palace, the participants saw a six-sided fountain from which wines flowed from the shouldered vases of sculpted figures placed in niches. The use of the fountain in the pageant supports the hypothesis regarding the symbolism of the nine places with dancing maidens outside the city, since a fountain was associated with that of Helicon from which a drinker became poetically inspired. This imagery of nine muses and a fountain would be echoed later in the pageant. (See the

JEWISH DANCING IN WEDDING PAGEANTRY AT PESARO, ITALY IN 1475

By A. William Smith

On Friday, 26 May, 1475 after a three-week journey from Naples, Camilla (or Covella) Marzano d'Aragona reached Fano, an area neighboring Pesaro.¹ (See map) Here, she and her entourage encountered maidens dressed in white, representing Diana and her twelve nymphs, who, after Diana's speech, accompanied the young bride-to-be on her journey. They met other groups along the way to Novillara, located within sight of the city of Pesaro, where the first dances occurred.

Throughout the history of Western civilization, descriptions of weddings have been recorded which include dancing. Few, such as the pageant in 1475 at Pesaro, contain references to choreographed dances that were social and political statements by Jewish communities. The choreographed dances in this pageant allegorically depicted the struggle of man as a civilized creature with man the barbarian, the struggle of man with nature, and, on another level, the struggle of the Jewish community to find and maintain acceptance in an often hostile world.

The dances added to the colors of the mosaic-like conception of court wedding pageantry, which also included processions, floats, decorations, allegorical tableaux, jousts, ceremony, music, and other elements. At a rich moment in history, the wedding of Constanzo Sforza and Camilla d'Aragona captured the spirit of an age in which each episode – be it based on myth, history, astrology, or another theme – of the pageant contributed to the overall picture, similar to the relationship of the individually painted panels to altarpieces designed in the same period.

In order to place the Jewish contribution of dance in the context of the celebration, a brief chronological overview of the wedding pageantry in 1475 at Pesaro will be provided.

These dances, danced by the groups welcoming Camilla et Novillara, described only with passing references,

were probably of two types: some newly created to honor the bride, and several older dances similar to those conveyed in the dance treatises of Guglielmo Ebreo da Pesaro (Guglielmo, the Jew from Pesaro). Older dances would have provided a context for social interaction, albeit an interaction probably limited to Camilla and the young members of her entourage with youths from Constanzo's domain, since the major figures in the wedding pageantry would later receive their due moment of introduction according to the hierarchy of rank.

That people travelling from one place to another danced when they stopped for the night or a short stay was apparently common. For instance, when Ippolita Sforza and her new husband, the Duke of Calabria, passed through Firenze (Florence) on their way from Milano to Napoli in 1465, they danced at the house of Antonio di Puccio.²

Although Castelli suggests that either or both Guglielmo Ebreo da Pesaro, who was at Naples in 1474, and Giovanni Santi, who organized the festivities at the neighboring city Urbino in the same year, may have been at Pesaro in 1475, it is possible that the Jewish community at Pesaro itself provided dancers and choreographers, contributing to the dances at Novillara.³ The community had the resources to provide extensive dancing later in the course of the pageant, and it is stated outright that the dancing was part of the Jewish contribution to the wedding. That a strong tradition of dancing must have existed in the Jewish community, above and beyond a few major Jewish figures such as Guglielmo or Giovanni, who are represented by extant choreographic descriptions, is suggested by the fact that another dance master came from Pesaro, "Joseph olim Moysi ebreus de Pensauo" (Giuseppe of Moses the Jew of Pesaro), recently shown by A. Veronese to have been active around 1467.⁴

became one of the innovations of post-modern dance and dance theatre. Their movement language did not belong to what most modern dancers were familiar with; they were at once too “folkloristic” and really also too avantgard to be understood.

Anna Sokolow came nearly every year for stays of several weeks or months. In 1963 she founded the “Lyrical Theatre”. While Rena Gluck, Rina Shaham (and Naomi Eleskovsky) were gifted dancers but relatively unexperienced choreographers, Sokolow was a well known artist of world renown. The “Lyric Theatre” was supported by the A.I.C.F. and Anna prepared four programs with its dancers. Perhaps the most famous work performed by it was Sokolow’s “Rooms”. This was the first dance company in Israel to gather together the best available professional dancers, although all the choreography was by Sokolow herself. It may sound strange that I, living in Haifa (just a hundred kilometers away) had no inkling of all this activity taking place in Tel Aviv. Perhaps my ignorance was a result of the education I received in the studios, which equated faithfulness to one’s teacher with a complete disregard of anything happening elsewhere. It was also unacceptable for a girl in her teens, prior to her army service, to move to another town in order to dance there.

As I have already said, Anna used to come each year, but she did not settle in Israel. After preparing a program she would return to the U.S. Until she returned, her dancers were practically unemployed. Natan Mishori in his article ¹⁰ tells how the company members would not agree to work with local choreographers, in spite of their dire need for more works.

Dance teachers from all over the country used to come to Tel Aviv to take classes, but in my eyes they were a bunch of rather old, dilletantish women, who would take rear positions in the studio during the class. They tended to be serious, heavy and obese. Some of them were prone to boast about “the wonderful dances” they had choreographed in their kibbutzim, perhaps in order to enhance their image in my eyes or to convince me to allow them to create works “on me”. I was amazed at the audacity of these amateurs, who were unable to do a decent pirouette, but who endeavoured to create dances for professionals like me.

As it turned out, it was in the kibbutz movement, which was despised by those living in the towns, where the creative spirit of the German school survived. May be this was the result of the “dancer” or teacher of the kibbutz having to stage several shows on festive occasions in the

kibbutz and by so doing earn the right to a free day for going weekly to town to take classes.

The young ones among them and the talented, if they wished to become professional dancers had no choice, but to leave the kibbutz and move to Tel Aviv. Others became excellent instructors in creative movement, working with the children in their kibbutzim. In this aspect too we had to wait until the ’70s, when all over the world books about creative dance education began to proliferate, to realise that all this had been practised in the kibbutzim since the ’30s.

After the “Lyric Theatre” discontinued its activities, Rena Gluck continued performing sporadically with her own group and for the first time in her program-notes we encounter the name of the “Batsheva Foundation for the Arts” supporting dance.

Batsheva de Rothschild is a most surprising and wonderful person. She is so quiet and unassuming, that one hardly believes that she played such an important role in supporting modern dance mainly Martha Graham in America, during the period when no governmental support for dance was to be obtained. In the ’50s she became interested in Israel and was instrumental in bringing many performances of Graham’s company to this country. She began to offer scholarships to Israeli dancers to go abroad and study. She achieved the nearly impossible task of persuading Graham to let her works be performed by unknown dancers in a small, remote country. In 1964 de Rothschild’s own company, “Batsheva” was founded. A new era of dance in Israel had begun. The crisis was over. ■

The bibliography for this article is to be found at the end of the same contribution in Hebrew, on p. 9.

This article is partially based on the M.A. thesis of the author.

arrival of dancers from the U.S.A. The first one to immigrate was Rina Shaham, who arrived in 1951 and participated in Talley Beatty's work for the "Israel Ballet Theatre" which Gertrud founded. She also performed her own solos in a program she shared with Tehilla Roessler.⁸ These were the two occasions, when the "German" and the "American" schools of modern dance met on one stage.

In 1955 Rena Gluck arrived. She was a graduate of the Julliard School in New York. She too started to appear in evenings of solo dances, since no established company or framework existed. Both new immigrants opened schools, and that became the first opportunity for Israeli dancers to come to know American Graham technique.

The relations between the dancers of this generation were cordial. Everybody realized that some sort of central performing body was necessary. An attempt was made by organizing the "Dance Stage" ("Bimat Machol"), where works by Rena Gluck, Rina Shaham, Naomi Eleskovsky and their groups were shown. Original music by Israeli composers was written for them, by Paul Ben-Haim, Yechezkel Baron, Jehoshua Lakner and others. For the first time since Anatol Gurevitch had collaborated with Gertrud Kraus in designing decor, noted young artists such as Dani Karavan were working with the choreographers. Among the dancers of "Bimat Machol" there were artists such as Rina Schenfeld, Ze'eva Cohen, Ruth Lerman, Galia Gat, Ofra Ben Zvi, Ehud Ben David, Chanina Zuckerman, Arie Calev, Avraham Zuri and several others, who would later become well known. Usually when an artist arrived from abroad there were expectations of mutual enrichment. Just like the choreographers active in previous decades, those coming in the '50s from America chose to deal with Israeli topics, in order to express their feelings towards their new homeland. But they also continued to create in the style to which they were accustomed. As early as 1957 the dance critic of "Al Hamishar" daily, Olihah Silberman writes:

"Modern expressionist dance was created in order to liberate dance from the fetters of the classical style... But should one become confined to the technique which was established by Martha Graham and Jose Limon... it would be equally undesirable, since it would be as detrimental as to be subservient to the monotony of ballet." She stated, writing about a recital of Rena Gluck, also in 1957: "If Rena will not confine herself to the boundaries of American expressionism and classical ballet, but will also learn something from European expressionism and the realism of Russian ballet, as well as

from the oriental movement and landscape she now works in, she may well enrich her 'vocabulary' of movement and her artistic sensibility, and in due course also enrich us, through her paedagogic work with her company."⁹

In the meantime, the young generation quickly absorbed the Graham style, since modern dance had never been alien to the spirit of the country.

In the early '50s, the American choreographer Jerome Robbins came on a visit. He was sent by the "America-Israel Cultural Foundation" (then still the "Norman Fund") to make a survey of dance in the new state. He felt very attracted to what he saw and fell in love with "Inbal", realising the tremendous potential of Sara Levi-Tanai's work. After completing his mission, he wrote a most interesting report. In this long letter one senses the concern felt by many of those in charge of the arts in Israel because of the crisis dance was going through; and because of the eagerness of young dancers to embrace the American modern dance style and to distance themselves from their own cultural creativity and background.

Robbins came to the conclusion that the level of dance technique in the country was as yet insufficient to support real self-expression, hence the necessity of encouraging further study of modern and classical techniques, until these could be well assimilated by the Israeli dancers. He viewed this as a transitional period leading to true self-expression.

His analysis was correct, but I doubt whether he realised in 1952 that it would take more than twenty years, until 1977, for his prognosis to become reality. In the late '70s the first swallow of post-modernism arrived on the Israeli scene, starting a new period of creativity in dance, generating a return to the trend of solo dancing and the activity of independent dance groups, working outside of the establishment-companies.

The most important practical outcome of Robbins' recommendations was an invitation to Anna Sokolow to come to prepare "Inbal" for their first tour abroad, which materialized only in 1957. She was to provide a technical polish to the rich choreographic and musical texture of Sara Levi-Tanai's works. In fact "Inbal" was the only Israeli dance company that flourished in the '50s. For the average Israeli dancer "Inbal" was a quite remote phenomenon, far from his ambitions. The Yemenite dancers were regarded as lacking technique, and to make them seem even stranger, they sang and talked on-stage – twenty years before such behaviour

In spite of the fact that choreographers who had come from Europe had had experience with proper stage-lighting, they lacked the means of implementing the achievements of modern stagecraft. The halls in which they had to perform being ill equipped and the technical apparatus rudimentary, surely restricted their work.

(The sole exception was Sara Levi-Tanai's "Inbal Dance Theatre", which slowly gained professional status and became known world-wide in the late '50s. But it was not regarded as modern dance by other dance artists in Israel. It was dismissed as "folk" or "ethnic" dance, although in fact Levi-Tanai was undoubtedly the most important choreographic talent active in those times, and her work is certainly to be regarded as modern dance, although based on ethnic materials. Editor's Note.)

Two years after the founding of the State of Israel the atmosphere for creating all kinds of central, established, "state institutions" was propitious. A committee for the establishment of a professional dance company was created, but endless discussion ensued since each member of the committee pulled in a different direction. The committee was unable to decide who should be the artistic director. At last, in 1951 on a rather narrow basis the "Israel Ballet Theatre" was founded with Gertrud Kraus at its helm. Gertrud Kraus was already past her prime. The first program was composed of her works. These were met with a rather cool and critical response by the audience as well as the critics. During its first year of activity the company produced another program, in which there appeared a new work by a visiting American choreographer, Talley Beatty, "Fire in the Hills". It was the first real meeting between the "old" and the "new" modern dance.

So, there was no professional dance company (except "Inbal") in the country, hardly any well-trained dancers, and the leading choreographers were getting older. The crisis was acute.

Years of Crisis

In 1962 Yehudit Ohrenstein describes the situation thus: "We became used to the fact that only visiting artists from abroad appeared on our stages. For years no indigenous dance performance on a high standard was seen. (She too completely disregarded "Inbal", a typical, rather conceited attitude of many critics in Israel. Editor's Note.) Many of the young and talented leave the country, to study abroad, as they are aware, that if and when they return no artistic organization is going to

offer them an opportunity as dancers, most of them remain abroad... The local dance artists lack any suitable framework or sponsoring body for their activity... As a result, dance in Israel is for all practical purposes paralyzed."⁷

After 30 years of intensive activity, the dream of an independent Israeli dancer on a high artistic level was becoming more and more unreal. The younger generation began – without checking the facts – to denigrate the achievements of the preceding generation, who were unprofessional in their eyes. And when the pioneers of dance spoke about their former triumphs, the young ones expressed their desire to go abroad. When Y. Ohrenstein wrote the above quotation, I was a soldier and took part in a contest for young dance artists. I received a prize of 300 Israeli Pounds, a not inconsiderable sum in those days, the equivalent of the cost of tuition for one year.

Ohrenstein, a member of the jury which awarded the prize, invited me for a talk. She wanted to know what my plans were. I told her I wished to study at one of the great ballet schools abroad, perhaps to join a company there and finally to dance the role of Odette/Odile in "Swan Lake".

She listened and let me say all I felt. Then she told me how many years ago she and her sister had performed in Paris in their own material, of Israeli origin, and how the critics and the best European artists had reacted favourably to their dancing. She said that I should understand that in order to go abroad I had better first be an established artist with my own material, in order to be able to offer something unique, otherwise I would become just one of thousands of girls taking daily ballet classes and dreaming of getting into a company, a dream not likely to become reality.

I listened politely since I was afraid she would perhaps annul the prize I had won, if I told her that I was sick and tired of hearing this sort of argument. In fact I hardly understood what she was talking about. I was sure, she exaggerated the difficulties I was to encounter abroad. So I just waited for her to finish. I wished to leave and dance far away. Israeli dance for one with artistic aspirations like me was folk dance. It was unprofessional. I didn't know the history of modern dance in Israel and had no wish to know.

Experiments in Extricating Dance from the Crisis

The foundation of the State of Israel brought with it the

arrival of the exponents of modern "German" dance in the '30s.

These artists each possessed a very personal style and a technique which emerged from his or her individual artistic needs. Self expression was emphasised, although not enough attention was paid to the systematic development of technique, which could be transferred from teacher to student. The years of isolation had not been used for this purpose, since there was a markedly hostile attitude among the ballet teachers — who had a systematic technique at their disposal — towards the modern dance creators. The latter regarded themselves as the apostles of "the future, of new values, forms and content"⁴, and many of them completely dismissed classical ballet. They feared, that a technically orientated training would hamper the spontaneous, free artistic expression they valued so much.

There was no cooperation between the "moderns" and the "classicals", that could have led to the translating of modern movement-material into a technical system. This, for example, Martha Graham did with her own material. Moreover, most of the ballet teachers expressly forbade their students to attend modern dance classes.

As a girl I studied with Valentina Archipova Grossmann (in Haifa), one of the few really professional ballet teachers in the country. A few streets from her studio, there existed Yarden Cohen's studio. What a marvelous combination of technique and creativity it could have been to combine both! But that was quite impossible, because of the absolute demand for 'monogamy'.

Perhaps this demand that students become disciples, perhaps the whole atmosphere of veneration towards the teacher stemmed from ideas brought from Germany. I found a revealing passage in Mary Wigman's autobiographical book.⁵ There is a description of her students coming to her dressing-room after a performance, and while her German dancers hardly dare to approach her, the American girls thank her openly and talk to her freely, as if they were colleagues and old friends. The Germans saw this familiarity as a form of bad manners and impertinence. (Perhaps this is somewhat exaggerated, as Anna Sokolow once told me, she was the first of Graham's dancers to dare to take classical ballet classes. She was apprehensive of Martha's reaction, should this "treachery" become known to her. But later she discovered, that Martha knew all along and did not mind. Editor's remark.)

Archipova, who was rather critical and contemptuous

towards most modern dance creators, nevertheless was enthusiastic, when Graham's company performed in Haifa and urged us to go see the performance. Later she even invited Rena Gluck to teach at her studio, since she had discovered a common ground with Graham — namely technique.

Her attitude towards Deborah Bertonoff was an exception. I remember that they were friendly and Bertonoff even once brought her pupil, Nurit Stern, to take a class with Archipova. We all went to watch Bertonoff's performance and the dance that most appealed to Archipova was "One, Two, Three". This was a sort of satire, poking fun at the dilettantish dance teachers, who had opened studios all over the country without having had any real education themselves.

When I was about six, I used to dance in the classes Miraim Bat-Artzi gave in her living-room. I was clad in a tiny tutu and pointe-shoes. Parents and children alike were very pleased with these classes. My parents asked Ora Rattner, a well known dancer and choreographer, to come watch their prodigy. I assume Ora was rather appalled at what she saw, since soon afterwards I was enrolled in Archipova's studio. One has to perceive Archipova's strict adherence to rules of proper attire and precise execution of the exercises, as well as her painfully slow progress in teaching us new material, in contrast to the success of the amateur teachers, to whom students flocked in droves.

Tel Aviv the circumstances were similar. Recently I came across a standard contract, which all of Margalit Ohrenstein's students had to sign, in which there is the following clause: "As long as the student is enrolled in the studio, she is prohibited from studying at any other school or taking part in any concert or dance performance — without express consent from the management of the studio".⁶

Each modern choreographer fought against all others and defended his own domain. There was no possibility of concentrating the existing talent or cooperating in any endeavour, as each one claimed the right to be the sole arbitrator and director. There was no central established body able to offer the budding creative and performing talents an outlet. The choreographers had to cope with the organizing of productions without any sort of subsidy and suffered all the ills of unfunded companies — the constant coming and going of dancers, rehearsals held in the evenings only, rudimentary costumes and the lack of proper lighting or decor.

In the mid-'30s Dania Levine, who had studied for three years in Berlin, began performing in Jerusalem and at the same time Yardena Cohen, a dancer born in this country, started to create her own dances in Haifa.

Yardena went abroad to study in Vienna and Dresden, the two main centers of modern dance at that time, but she rejected the stylistic influence of her teachers, returned home and began her own work, using only those elements she found compatible with her own goals.

This was a courageous decision for a young dancer. Several critics accused her of imitating Arabic dance. But one has to take into account, that she was not a new immigrant, but born in the land, whose rhythms, landscapes, inhabitants and colours were an integral part of her being.

In 1928 the "Habima" theatre arrived in Tel Aviv and with it Debora Bertonoff (the daughter of one of their leading actors). She grew up knowing well the great innovators of theatre in Russia, Stanislavsky and Vachtangov. In Israel she gave many mimetic dance performances, founded a school and wrote many articles and books.

Also in the mid-'30s, under the pressure of Nazi persecution, several dance artists from Germany, Austria, etc. arrived. Among these were Tehilla Roessler, from the school and company of Palucca in Dresden, Else Dublon and Katia Michaeli, who were with Wigman, Hilde Kesten and somewhat later Irene Getry.

The most important dance artist to immigrate was Gertrud Kraus from Vienna. She had worked with von Laban and Reinhardt and had performed alone and with her company all over Europe. She, her school and her company were to be the most important factors in artistic dance in the country during the next 15 years.²

During the '40s and the beginning of the '50s, the students of this first generation began to emerge as artists in their own right. They were Rachel Nadav, a disciple of Rina Nikova; Naomi Alekovsky and Hilde Kesten, who studied with Kraus; Noa Eshkol, a pupil of Roessler, and Hassia Levi, who worked with Dublon. The schools teemed with dance students and all over the country dance performances were held.

One should remember that Israel was the only country in the world apart from central Europe, where the modern, expressionistic "German" dance was dominant, as opposed to the minor role played by classical ballet. In

America anti-Nazi feelings were not propitious for a style called "German". In France and England ballet reigned supreme, and modern dance was hardly in evidence. Graham was still nearly unknown outside a narrow audience in New York.

So, quite paradoxically, during World War II, the only place where European modern dance flourished was in Israel, (Palestine in those days of the British mandate), where the refugees from the Nazis found their new homeland.

Suddenly in the '50s, modern dance, which had developed here since the '20s, came to a halt, with screeching brakes. What had happened?

The Roots of the Crisis

First the isolation of the years of W.W.II., later the dire economic situation of the new state, precluded the import of foreign dance companies in significant numbers. For nearly 13 years (1935-1948) in regard to the arts the country had been practically isolated from the rest of the world. The dancers and choreographers had nearly no opportunity to compare their own work with that of others.

Then several foreign companies arrived on tour; the French company of Jean Babilée, the American Talley Beatty and finally Martha Graham. Suddenly everybody realised that modern dance in Israel was trailing behind the times. What had appeared to be avantgarde and modern in the '30s and '40s seemed anachronistic and passé in the '50s. The dancers of the older generation were confused, the younger ones became more and more critical. The time for reckoning and stock taking had come. The bustling dance activity slowed down.

What had happened to modern dance in Israel, what had caused its stagnation? Perhaps the reason is to be seen in the attitude prevalent in the '40s, that there was no urgency in the search for a specific, autonomous "Israeli Style", for a "Hebrew Dance", which would, it was hoped, emerge in the end, of its own volition.

At first there were two schools of thought: one was to create a special "Hebrew" style, the exponents of which were Agadati, Nikova and Yardena Cohen; on the other side was, for example, Marglit Ohrenstein, who stated: "As yet we haven't become 'Hebrews'."³ She believed, that in the fullness of time the question would solve itself. This second school of thought was encouraged by the

THE CRISIS OF MODERN DANCE IN ISRAEL IN THE FIFTIES

From the Personal Viewpoint of a Dancer

by Ruth Eshel

For about 30 years (1920-1951) modern dance flourished in Israel. In the '50s a crisis developed, which ended only in 1964, with the foundation of the Batsheva Dance Company. One may perceive this period as a time of transition, in which the German School (Wigman) vacated its leading role and was replaced by the American School (Graham). The crisis was dramatic. No synthesis, no fusion of the two was attempted, and the achievements of the pioneers of modern dance in the country were simply shoved aside. The crisis ended, symbolically and actually, when Batsheva de Rothschild founded her company in 1964 and a new epoch began.

What were the reasons for this crisis? Why didn't exponents of the German School in this country succeed in forging an independent dance-theatre style, as happened in Germany in the '60s and '70s? Why were the two schools incompatible in spite of their common sources, both being based on the principles of modernism and expressionism? What were the attempts at extricating dance in Israel from this conundrum? What lesson may be gleaned from this situation?

These are the questions I shall endeavour to explore from the personal viewpoint and experience of a dancer and choreographer of the '80s, who was a student and beginner during the years of that crisis.

The First Thirty Years

The honour of being the pioneer of modern dance in this country undoubtedly belongs to Baruch Agadati, who gave his first public concert in Yaffa in 1920.¹ He was a dancer, painter and later a cinematographer who performed his own dances here, as well as in Europe. He was the first to try to create an authentic Israeli modern style in dance. His portraits of Chassidic, Yemenite or

Arab characters were not – as many critics at that time erroneously thought – “copies” of folk dance types. He used the material as building-blocks for his very personal creations. He possessed a keen sense of abstraction and a talent for creating stage-forms. He was one of the first choreographers who came to the conclusion that dance could exist without the underpinning of musical accompaniment. His experiments in dance without music were rejected by his audience (and the critics). The latter also misinterpreted his minimalism as neglecting the movement of the legs and overemphasising of the hand-gestures and the torso.

What he was after was original movement-material which would answer his artistic standards. In fact his very progressive attitude, anticipating the trends of American post-modernism by nearly 40 years, isolated him from his contemporaries.

Two years after Agadati's first solo concert in 1920, Margalit Ohrentein arrived from Vienna and founded the first studio for modern dance in Tel-Aviv. These were the years of the development of the new dance in Central Europe where Dalcroze von Laban, Wigman and Jooss were active. From their schools came the first modern dance artists who immigrated to Eretz Israel. Ohrenstein would prepare a new dance program with her students each year. Her twin daughters, Yehudit and Shoshana, became famous for their performances.

In 1925 Rina Nikova (a Russian ballerina) founded her “Biblical Ballet” company in Jerusalem. She was the first to realise that the basic material for an independent Israeli dance should be gleaned not from Arab folk dance sources but rather from the rich movement, rhythm and music tradition of the Yemenite Jews, and she actually learned steps and gestures from her own students, incorporating these Yemenite elements into her ballets.

Forty years was the measure of a generation in biblical times. Today the dance scene regenerates every ten years.

Celebrating forty years of the art of dance in Israel is somewhat arbitrary, and the tremendous development in dance in this country must be viewed as a continuation of all that was happening before the independence of the State of Israel.

Beginning in the twenties with Baruch Agadati, Rina Nikova, the Ohrensteins, Gertrud Kraus and the creators of Israeli folkdance and dance festivals, the art of dance was always to be found in Eretz Israel. The real “dance revolution” began in 1964 with the founding of the Batsheva Company, heralding unprecedented growth and diversification.

After music — a traditionally Jewish art form — dance has been an important art export. Today Israeli dance is well known all over the world, thanks to the many successful tours of Israeli dance companies. Six established companies, as well as many smaller dance and movement-theatre groups enjoy growing popularity, as do the many dance studios and schools in which thousands of students are enrolled.

THE ISRAEL DANCE ANNUAL is devoting this double issue, in honor of the Fortieth Anniversary of the Independence of Israel, to the history of dance in this country — alas more famous for its warriors than for its artists. We have tried to cover dance in Israel in all its manifestations, and to give a panoramic view of a topic which deserves more research, and deeper consideration than this Annual is able to provide. We have tried to be all inclusive, yet of necessity have had to limit and even exclude some data. No value judgements are to be implied because of any omission.

This collection of articles is offered as a tribute to all those who owe allegiance to Terpsichore, combining sweat with ingenuity, talent with perseverance in order to create, educate and perform, along with a large and eager public who benefit from the results, and contribute their critique as well as their applause.

We should like to thank all those who have contributed work, time, and financial support in order to make the publication of this volume possible.

Special thanks are due to Anne Wilson Wangh for editing the English contributions.

The Editors

CONTENTS

Editorial	4
The Crisis of Modern Dance in Israel in the Fifties , by Ruth Eshel	5
Jewish Dancing in Wedding Pageantry at Pesaro, Italy in 1475 , by A. Willam Smith	11
Tradition and Change in Yemenite Dance in Israel , by Noemi Bahat-Ratzon	25
The Development of Folk Dance in Israel , by Dr. Zvi Friedhaber	33
“Batsheva” — Rothschild’s Daughter , by Giora Manor	40
Bat-Dor — Technical Standards , by Dora Sowden	43
“The Seed and the Husk” — The Kibbutz Dance Company , by Giora Manor	46
One Has to Have Stimulation... Moshe Efrati’s “Kol-Demama” Dance Company , by Arie yass	50
From Being Cinderella to “Cinderella” — 20 Years of Classical Ballet in Israel , by Yossi Tavor	53
Jerusalem’s Dance Companies , by Pamela Kidron	57
New Directions for the Dance Library of Israel , by Pamela Kidron	63
Companies and Premieres	66

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 **Mishlat Ltd**. Tel. 03-267693

Hebrew typesetting by **Et Va’Oth**, Tel. 03-459019

Cover design by **Roni Rehav**

The Israel Dance Annual is supported by Tel Aviv
Foundation for Literature and the Arts.

ISSN-0334-2301



עופנה עילית

Oded Gera

HAUTE-COUTURE

אופנה עילית

Studio & Boutique

2, Kikar Habima, Tel Aviv 64253

טל' 03-204727

סטודיו ובוטיק:

כיכר הבימה 2, תל אביב 64253

ISRAEL DANCE

87/88

The image features three distinct horizontal bands of color and texture. The top band is a muted, dusty purple, containing soft, gestural strokes in yellow, blue, and red. The middle band is a solid, rich red, with more defined, energetic strokes in yellow, blue, and pink. The bottom band is a light, off-white or beige color, featuring bold, sweeping strokes in red, orange, and dark brown. The overall style is expressive and abstract, reminiscent of gestural painting or dance movement captured in color.

**ISRAEL
DANCE
1987/88**