



1980 7XU2 7im

מחזור
בישול
1980

תוכן העיניינים

על אודות המחברים: דוג אדמס ויהודית רוק -
מרצים באוניברסיטה בקאליפורניה, ארה"ב / מאיר י.
גרובר - מרצה ב"ספרטוס קוליג'" למדעי היהדות
בשיקאגו, ארה"ב / נעמי בהט - אתנומוזיקולוגית, ראש
המחלקה למחול בסמינר הקיבוצים בתל-אביב / אבנר
בהט - מוזיקולוג, מרצה באקדמיה למוזיקה בתל-אביב /
ריצ'רד ביזו - מרצה באוניברסיטה של צפון פלורידה,
ארה"ב / רון בן-ישראל - רקדן ומורה למחול / שולמית
בת-דורי - במאית וחוקרת תיאטרון / רות אשל - רקדנית
ומורה למחול / אינסה אלכסנדרוביץ' - מורה למחול.

העורך: גיורא מנור
בהשתתפות: גילה טולידאנו

על גבי העטיפה: זכרי דגן ואיריס פרנקל רקדני להקת
המחול הקיבוצית במחול "שלכת"
ורקדני בת-שבע 2 במחזה "כנפיים"
בתיאטרון חיפה (צילומים: י. אגור)

ירצא לאור על ידי "האגודה למחול בישראל" (אגודה
אותומאנית), משמר העמק 19236, טלפון: 993 941 (04)

הדפס בדפוס "אלף-אלף", רמת-גן, רח' אוהליאב 3,
טלפון: 724 940 (03)

סדר עברי: עט ואות, תל-אביב, רח' אלכסנדר ינאי 14,
טלפון: 459 019 (03)

סדר אנגלי: עימוד, תל-אביב, רח' רש"י 13, טלפון:
281 526 (03)

דוג אדמס ויהודית רוק - קריטריונים תנ"כיים
במחול המודרני ... 5

מאיר י. גרובר - הבדלי המשמעות בין
אחד-עשר ביטויי-מחול
בתנ"ך 9

נעמי בהט-רצון ואבנר בהט - טעמי המקרא כמרכיב
בתנועה 14

ריצ'רד ביזו - דמותה של שלומית
במחול המודרני ... 19

רון בן-ישראל - יומן עבודה - אננה
סוקולוב מכינה את
הצגת "כנפיים" ... 22

שולמית בת-דורי - האם רוקדים בעלי-
החיים? 27

מחול בישראל - לנוער
רות אשל - השיעור 31

אינסה אלכסנדרוביץ' - ילדה קטנה הולכת
ל"בולשווי" 33

להקות ובכורות ב-1979

חומר באנגלית בלבד:
שרה לויתנאי - מקורות שפת-התנועה של ענבל

סלמה ג'ין כוהן - הבן האובד

רות פייג' - התנ"ך של בילי סאנדי

נתן מישורי - מה"תיאטרון הלירי" ועד ימינו (שיחה
עם אננה סוקולוב ורקדניה שהודפסה
בעברית בשנתון למחול בישראל
(78/79)

שנתימחול עשירה מעין כמותה עברה על ישראל. להקות ישראליות סיירו בחו"ל וקצרו הצלחות, ולא פחות משמונה להקות אורחות הופיעו בארץ. 130 אורחים מחו"ל וכ־150 אנשי מחול מישראל נטלו חלק בסמינר על "התנ"ך במחול", שהתקיים בקיץ בירושלים. הסמינר זכה להדים נרחבים בעיתונות העולם, המקצועית והכללית.

בעולם כולו נטשטשו הגבולות המסורתיים בין תיאטרון למחול. גם בארץ הוצגו בתיאטרון הקאמרי ובתיאטרון חיפה הצגות־בתנועה.

בתיספור חדשים למחול נפתחו. הסדנאות וערבי הסרטים שערכה הספריה למחול זכו להתעניינות רבה. למבחני "בימה למחול" – מסגרת חדשה שנועדה להקל על יוצרים להראות את יצירותיהם לפני הקהל והביקורת המקצועית, מיסודה של הספריה למחול ובהשתתפות מוזיאון תל־אביב והמועצה לתרבות ואמנות – נרשמו יותר מ־30 להקות וכוריאוגרפים.

למרות פריחה זו, המחול בישראל, על כל צורותיו, ניצב בפני סימני־שאלה רבים. המצב הכלכלי הקשה בותן אותותיו בקיצוץ תקציבים. האינפלציה והקימוצים מאיימים על פעילותן הסדירה של להקות לא מעטות.

קל עד מאד להרוס את הקיים עליידי סגירת ברגים אדמיניסטרטיבית. על קובעי המדיניות ואנשי הכספים לזכור, ששנים רבות ומאמץ אין־קץ עלולים לרדת לטמיון בהיעדר ההקצבות ההכרחיות, ואין דבר קשה מהקמתן מחדש של להקות ומסגרות אמנותיות. איננו יכולים להרשות לעצמנו נסיגה בתחום היצירה האמנותית בכלל ובשטח המחול בפרט, דווקא בימים קשים של משבר כלכלי. ויתור על חיירות הוא מותרות שאין מדינה כישראל יכולה להרשות לעצמה, אם אין ברצונה להיות לפרובינציאלית ומפגרת.

חלק ניכר בשנתון מהוות הרצאות שנשמעו בסמינר על התנ"ך למחול. אין באפשרותנו לפרסם את ההרצאות כולן. תרגומן של רבות מן ההרצאות מופיע כאן לראשונה בעברית. המחול הוכר רישמית כמקצוע בבחינות הבגרות. זהו צעד נכבד קדימה בחינוך־התנועה והמודעות לאמנות המחול.

העורך

קריטריונים תנ"כיים במחול המודרני

מאת

דוג אדמס ויהודית רוק

בדרך זו יכול היה להבחין בארבעה סוגי יחסים בין הדת לאמנויות החזותיות. הסוג הראשון הוא סגנון שאינו מבטא כל מודעות ותוכן שאינו דתי באופיו. השני, בעל סגנון דתי אולם חסר תוכן דתי. כדוגמה לסוג שני זה מביא טיליך את הציור "קרניקה" מאת פאבלו פיקאסו, בו "אין דבר נסתר, אולם עלינו להתבונן במצב האנושי לעומקו." (3)

הסוג השלישי הוא של סגנון בלתי-דתי אבל תוכן דתי, כגון בתמונת "המדונה והתינוק" או "הצליבה" מאת רפאל. הסמלים ביצירות אלה דתיים באופן ברור; אולם סגנון של יצירות אלה כה הרמוני ומעוגל, עד שהוא מכחיש את התוכן ועושה ציורים אלה ל"לא-דתיים". טיליך רואה יצירות אלו כ"מסוכנות", משום, למשל, שהצלב אצל רפאל אינו מגלה כל סימני ייסורים ועלי-דיכך יתכן שהוא מביא את המתבונן לצפות בטעות לכך שההארמוניה הקלה עם האנושיות היא מטרת נוכחותו ותוצאת פועלו של ישו, ציפיה המסלפת את פירוש נוכחותו של ישו בין החיים.

הסוג הרביעי הוא זה, בו מצויים סגנון דתי ותוכן דתי כאחד. כדוגמה מובהקת לכך הוא מציין את תמונת "הצליבה" מאת גרינוואלד (מן המאה ה-16) בכנסיית איזנהיים, בה הסגנון והתוכן מבטאים את הצליבה. הוא מתקשה להצביע על יצירה בת-זמננו ברמה זו.

הגדרותיו של טיליך מעוררות מחשבות רבות בקשר לחקר המחול המודרני. לסוג הראשון, זה של יצירות החסרות מודעות למצבו של האדם ושתוכנן אינו דתי, אפשר לשייך כמעט כל עבודה של אחד מתלמידיו של מרס קאנינגהאם ודומיהם. הסוג השני, בעל הסגנון הדתי אך געדר התוכן הדתי, כולל בין השאר, את השולחן הירוק מאת קורט יוס, ממלכה שסועה מאת פול טיילור, הפאבאן של הכושי מאת חוזה לימון, והקטע של סו מאת טוויילה תארפ, נוסף לרבים אחרים.

לסוג השלישי, יש לסווג רבות מן היצירות המכנות עצמן "דתיות" או "תנ"כיות". רבות מאלה, למרות שתוכנן המוצהר דתי, מציגות סגנון בלתי-דתי, ז"א סגנון חלקלק, חביב,

התיאולוג הגרמני פאול טיליך תרם לדיון בנושא "התיאולוגיה והאמנויות" מחשבה האומרת, שיש יצירות אמנות שסגנון דתי במובהק, אפילו כאשר תוכנן אינו דתי כלל, ומאידך, יש יצירות שסגנון אינו דתי כלל ואף-על-פי-כן הן בעלות תוכן דתי. בדומה לכך דרשות או כתבים שונים מכילים ציטוטים רבים מכתבי-הקודש, אבל אינם מבטאים אמונה תנ"כית (וזאת משום שכתבים אלה משלימים עם מצב אר הצדק בו שרויים אנשים רבים), שעה שכתובים אחרים, בהם מצויות רק מובאות מעטות מן התנ"ך מבטאים אמונה תנ"כית (משום שדרשות אלה מתקוממות נגד העוול ודורשות עשיית צדק לכל בן-אנוש).

עד היום התרכזו הדיון בנושאים תנ"כיים ביצירות שתוכנן תנ"כי, כגון "הבן האובד" או "איוב" (1). הרצאה זו תתמקד בהשתקפות הגלוייה פחות לעין אבל המעמיקה יותר של ערכים תנ"כיים ואמונות באסטיקה, בטכניקה והכוריאוגרפיה של המחול המודרני.

גיתוח היחסים בין אמונה דתית ואמנות בתחום הציור והפיסול מפותח יותר מהדיון ביחסים שבין המחול והאמונה הדתית. על כן אפשר יהיה להפיק תועלת מדיון זה באמנויות הפלסטיות, כבואנו לעסוק בביקורת המחול. טיליך הסב את תשומת-לבנו לכך, שהסגנון עצמו מבטא את האמונה הדתית. עיסוק-יתר באיקונוגראפיה בתחום האמנויות החזותיות ובתכנים במחול, מביא לידי צמצום הדיון בערכים הספרותיים או העלילתיים במחול ובאמנות הפלסטית. דווקא דיון בבעיות הסגנון מרשה לנו לדון בכל סוג אמנותי במושגיו שלו ומבליט את תרומתו הייחודית.

טיליך מבדיל בין דת במובנה הכולל יותר ("היות [האדם] מודע לעצם היותו, לעצמו, לעולמו, למשמעות העולם, מחזורו וסופיותו"), לבין הדת במובנה הצר ("כסידרה של סמלים... ייצורים אלוהיים... פעולות טקסיות וניסוחים של דוקטרינות בנוגע ליחסי כל אלה אלינו") (2) המובן הכולל של הדת מבטא בסגנון; שעה שהמובן הדתי הצר בא לידי ביטוי בתוכן.

משעשע ולא יותר מכך. יצירתו של רוברט ויסאק על נושא כת ה"שייקרים" באמריקה שייכת לסוג זה. לסוג הרביעי, שתוכנו דתי וסגנונו דתי אף הוא, יש לסווג את אמהות ישראל מאת מרגלית עובד, שירי דת כושיים מאת הלן טמיריס, דרישיו שרפים מאת מרתה גראהאם, הגולים של חוזה לימון או תפילה אבודה משל פול סנסרדו. הסוג השני, הוא המרחיב בצורה ניכרת את הבנתנו את התנ"ך במחול, שעה שאנו מתחילים לחקור את הנחתו של טיליך, שעצם צורתו או סגנונה של יצירה עושה אותה לתנ"כית, ואין זה משנה האם תוכנה שאול מכתביהקודש.

השפעת הערכים והאמונה התנ"כיים על התרבות המערבית (ומכאן על אמנותה) מפוררת בתחומים רבים, אבל ניתן לראותה בצורה מוגדרת במקרים לא מעטים. כל אמן הפועל בתחומי תרבות מסוימת מושפע עלידי ערכיה, אותם הוא מקבל או דוחה במדע, ואפילו עלידי אלה שאין הוא מודע להם. יוצרי המחול המודרני המערבי אינם יוצאים מכלל זה.

כל מחול מודרני עשוי לשקף ערכים או השקפות תנ"כיים, ואין זה משנה אם יוצרו התכוון לשקף או להבליט ערכים ואמונות אלה, או אם תוכן יצירתו תנ"כי במוצהר או לא. הסיבה לכך היא, שבטכניקה ובכוריאוגרפיה של המחול המודרני יש יסוד נבואי, המקביל ליסוד הנבואי בתנ"ך.

היסוד הנבואי יש בו מההתקוממות נגד הסדר הקיים. הוא מבקש את תיקון העולם. י. טיילור (מנהל האוסף האמנותי הלאומי מ"סמיסוניאן") רואה הקבלה ליסוד הנבואי בסגנון שיש בו מן "הרצון לשיתוף", "לקומוניקטיביות", משום שאמנות כזאת מעוררת מודעות לזולת כפרט וליחסים בין בנייהאדם לבינינו. כניגוד, היסוד "הכהני" מתבטא בסגנון שיש בו משום "רצון לשנות" והוא "מאחד", כפי שהדבר ניכר ביצירות קלאסיות או ניאורקלאסיות. ההכללה מעבירה את הצופה אל מעבר למודעות לפרט בתור שכזה, ומוליכה אל הכלל המושלם.

שני הסגנונות דתיים במהותם, אולם זה ה"כהני-מאחד" מתייחס אל דתות המזרח, שעניינן בהתאחדות עם אידיאלים ניצחיים והתמזגות הנפש עם האלמוות, המאחד הכל, ומאידך הסגנון ה"נבואי-הקומוניקטיבי", המבטא את הדתות המערביות, השמדת דגש על הפרט בתוך החברה ותחייתו, וראיית כל פרט כחלק מוגדר של העולם.

השאלה הראשונה העולה על הדעת חשובה: המחול המודרני הוא תופעה כה רבגנית באשר לסגנון, לטכניקה ולכוונה הכוריאוגרפית, עד שקשה לתאר שאפשר לדבר על אודות אסטטיקה בסיסית של המחול המודרני בכלל. סלמה ג'ין כוהן, בהקדמה לספרה המחול המודרני, "השבעה, הצהרות כוונה", אומרת: המחול המודרני עוסק תמיד בסמל הבלתי מתקבל על הדעת, אותו סמל המעורר אותנו למדעות. ההכוונה יכולה להיות עדינה או ברורה, אבל היא מצויה תמיד.

אפשר, אם כן, לראות במחול המודרני גישה נבואית כלפי האמנות בכלל, ובתחום המחול בפרט. האסטטיקה הבסיסית של המחול המודרני יוצאת מנקודת-ראות נבואית.

אברהם יהושע השל מגדיר את היסוד הנבואי כך: "הנביא מטיח כלפי המקודש, מעמיד בסימן-שאלה את הקדוש-כביכול, הנערץ, המעורר יראת הכבוד." (6) שפתו, שירתו ופעולתו של הנביא טעונה ריגוש, ייסורים ורוח אִיקבלת הדברים כפי שהם. (7) הנביא הוא "מטיף שמטרתו אינה ביטוי עצמי או פורקן של רגשות, אלא הידברות." (8)

ג'ון מרטין, מבקר המחול של הניריוק טיימס כתב בשנת 1933, שהמחול המודרני אינו מחול של ביטוי עצמי ראוותני, אלא מחול המנסה למסור נסיון עצמי אותנטי, הקשור באמיתות בסיסיות של הישגות האנושיות והעולם הריאלי. (9) המחול המודרני החל כצורה נבואית, משום שהוא היה ביטוי להכרה אישית אמיתית בעזרת סמלים חדשים, צורות חדשות ואופן חדש של תנועה. הוא העמיד בסימן שאלה וספק את המחול שקדם לו, ואת המקום והזמן בו מצא עצמו.

היסוד הנבואי בולט יותר במחול המודרני של שנות ה-20, ה-30 וה-40, מאשר בזה של שנות ה-50, ה-60 או ראשית ה-70. בעיני הכוריאוגרפים המוקדמים (גראהאם, האמפרי, ויגמאן) היו המוטיבאציה הריגשית והתקשורת האנושית המרכיב החשוב ביותר של אמנותם. הם האמינו בחשיבותה הפונטציאלית של אמנותם ובמשמעותה החברתית, כאמנות המעוגנת במקום ובזמן. החוויה האנושית הרגילה שימשה להם חומר ליצירתם. הם התעניינו בכל המשמעויות ובכל המובנים; וממש כבסיפורי המקרא דמיותיו לא נזקקו ל"הפיאנד". (משה מעולם לא הגיע לארץ המובטחת; האה הבכור במשל "הבן האובד" אינו מגיע לסעודה החגיגית לכבוד אחיו הצעיר, שחזר).

הם האמינו שהמחול יכול לשאת, לכשעצמו, מסר ללא הזדקקות לעלילה או שימוש בסמלים מייצגים, והיו מודעים למבנה הצורני כנושא התוכן, יותר מאשר לתבנית לשמה. כפי שמזכיר לנו השל בספרו, עיקר תשומת-לבו של הנביא הוא "הסבל האנושי... אלהים עצמו מתואר כמתבונן בסבל האנושי יותר משהוא מופיע כמהרהר באידיאות נצחיות." (10) המחולות המוקדמים של גראהאם, ויגמאן והאמפרי, לא עסקו ברעיונות נצחיים. הם חקרו את האדם הנתון במצבים אנושיים ועיצבו את האמת שגילו בצורות חריפות, ללא קישוטים, מבלי לייפותה. נזכר לשאול את הגדרותיו של יהושע טיילור ולכנות סגנון זה "קומוניקטיבי" ולא "מאחד".

כוריאוגרפים אלה יצרו מחולות המבליטים את הדירערכיות, ההומור, העצב והאבסורד - ודרך אלה את האמת - המצויה בהתנסות האנושית הרגילה. הבלטה זו של הדברים כפי שהם היא חלק מן הקול הנבואי ואבן-הבוחן התנ"כית במחול המודרני. בעימות בין מחול שכזה לבין הצופה ניתנת לו

האפשרות להתבונן בעצמו כפי שהוא באמת, להאזין לחלק מן האמת מה פירוש הדבר להיות בן-אנוש. המחולות העולים בזכרון, הממלאים תפקיד כזה מצויים בשולחן הירוק של יום, קינה של גראהאם ובמחולותיה הלוקחים מן המיתוס היווני, וכן הידעונית של ויגמאן או חדרים מאת אנגה סוקולוב.

השל מציין, שאף שהנביא מתחיל את דבריו בתוכחה, הוא נוהג לסיים את נבואתו בתקווה. (11) עם התפתחות המחול המודרני ויוצריו, אף הם פיתחו את היסוד החיוני הניגודי שבנבואה. המסר הנבואי שלהם כלל מה שהשל מכנה כ"פאתוס של אלהים". (12) יש לחזור בתשובה, כדי שהעקוב יהיה למישור, על-מנת ששממה תצמיח פרי, שיעקב יתעצם, אף אם הוא חלש. מחולות העולים מיד במחשבה הם יום עלי אדמות מאת דוריס האמפרי, אביב בהרי האפלאצ'ים של גראהאם, או לצד אימי משל צ'רלז ויידמן.

מרגשים אלה של אמונה בלטו יותר במחול המודרני בימיו הראשונים והדבר ניכר פחות כיום. יתכן שהמאפיין החשוב ביותר של המחול המודרני מאז 1950 הוא חשיבותה הפוחתת והולכת של המוטיבאציה הריגשית והשאיפה למסור נסיון אנושי אוניברסאלי. הצורה זוכה להעדפה על פני התוכן. היוצרים הראשונים מצאו תבניות חדשות לשם העברת מסר חדש. גראהאם גילתה את מקור התנועה בנשימה. גם ספר בראשית מתחיל בהפחת הרוח בגוף-האדם. דוריס האמפרי יצרה תנועה חדשה מתוך גילוי יחסו של גוף-האדם אל העולם הסובב אותו, אל החלל וכוח הכובד.

הדור האמצעי של יוצרי המחול המודרני היטו את כיוון ההתפתחות אל תחומים פחות נבואיים. ניכרת השפעתן של דתות לא-מערביות וגישתן האסטטית, כפי שהדבר משתקף בעבודותיו של אריק הוקינס. הוקינס אומר, שתפקידו של האמן אינו תיאור העולם כפי שהוא, אלא, בהתאם למסורות המזרחיות, להראות אידיאלים מרוממים, ואת החיים כפי שראוי שיהיו. (13) כל זה מנוגד קוטבית להבנה הנבואית-התנ"כית, הרואה את התחיה ואת ההתעלות כמצויה בעצם זרם החיים, על כל אפוריותם ורבי-משמעותיותן. התגלותו של האל עשויה להתרחש בעיצומה של פלישת צבאות אשור, ממש כבשעת העבודה במקדש.

כוריאוגרפים אחרים - כגון אלווין ניקולאס או מרס קאנינגהאם - היפנו כמעט את כל תשומת-לכם אל התבנית והצורניות. זהו כיוון העשוי להיות נבואי, לפי הגדרתו של טיליך, בסוג האמנות בעלת הסגנון הדתי, אך הנעדרת תוכן דתי. אולם תנאי להיות היצירה או הטקסט התנ"כי נבואי הוא, שיהיה בהם משום הטלת ספק בגישותינו המקובלות. שעה שהכוריאוגרפים פשוט מקבלים כמוסכמה את כורח ההפשטה, את המקריות, המכאניזציה וחוסר המשמעות שבחיינו, הן חדלו מלהיות נבואיים. היסוד הנבואי הוא אמירת אמת חדשה והוא קורא לנו להתבונן מעבר לקיים. הוא מעבר לזמני, ושותף לעתיד שלא הגיע עדיין להגשמתו. שעה שהמחול המודרני (או כל צורה אמנותית אחרת) פשוט

משקף או חוזר ומביע את ההשקפות הרווחות בתרבות הסובבת אותו, הוא חדל להיות נבואי. האמנות הנבואית צומחת מתוך המקום והזמן, אבל בה בשעה היא מעמידה את ערכי הזמן והמקום בסימן שאלה ומציעה חזון ברור ומעמיק יותר - שאם לא כן נאבד.

בעבודותיהם של הכוריאוגרפים החדשים של שנות ה-70, כגון טווילה תארפ, מרדית מונק, פילובולוס או קיי טאקיי, ניכרת חזרה אל המוטיבאציה הריגשית ואל החשבת הנסיון האנושי, אם כי יצירותיהם של אלה שונות תכלית שינוי מעבודותיהם של גראהאם, לימון, האמפרי, וויידמן וגם אחרים. ניכרת מזיגה חדשה בין המוטיבאציה וההפשטה הצורנית במחולות הנרשאים אופי דתי בסגנונם, על-ידי רמזים למציאות והתעניינות כמה שמתרחש מתחת לפני חיי אנוש. במחולות אלה ניתן להבחין בהתחדשות הצורה האמנותית הנבואית בזמננו.

בסוקרנו יצירות אלה שיש להבחין בהן ביסוד הנבואי, ניכרים יסודות טכניים מסויימים, המדגישים את המציאות בה חיים יצוריאנוש: השימוש בתנועה נקישתית, בנפילה וקימה מחדש, ביחס לרצפה, באסימטריה, בהומור. יסודות אלה שימשו ליצירת מחולות מפתיעים, חדשים, ריקודים המכריחים אותנו להתבונן מחדש ובעיון בנו עצמנו והמרחיבים את תודעתנו, בדומה לנבואה התנ"כית, הקוראת לשירה חדשה, לייזן חדש. חזרה על שהיה בעבר בגדר "נבואי" אינה נבואית. ג'ון קייג' מנחה אותנו בדבריו להבין תופעה זו. הוא מציין, למשל, שהדגל של ארה"ב הוא אסימטרי במובהק, אבל ההרגל להתבונן בו עושה אותו סימטרי לתדמית שלו בתודעתנו, עד שאיננו "רואים" אותו עוד. (14)

מחולות נבואיים חדשים יש בהם שימוש במרכיבי תנועה בהקשרים מפתיעים, כמו למשל, ביצירתה של תארפ הקטע של סו. כל הרקדנים שואפים אל התנועה השוטפת, אבל תארפ בקטע של סו מצליחה להזרים את התנועה במידה יוצאת מן הכלל. היא משתמשת בזרימת התנועה בגופות המבצעים, יחד עם יסוד ההומור, כדי להחיות את אירת המחול החברתי והמחיקה הפופולארית של שנות ה-30 וה-40. התנועה אינה נעצרת לרגע; היא זורמת דרך גופו של כל פרט, מגוף לגוף, ללא הרפיה או עצירה ניכרת לעין. הרקדנים נפגשים, אוחזים זה בזה, ניתקים או מתגלגלים זה מזה, נותנים ומקבלים אנרגיה מהזרימה הכללית של התנועה. הפגישה בין הגופות אינה ליצורך הברקות טכניות והתפתחות מרשימות, אלא כדי להראות לנו גופות אנושיים ממשיים: גלגלים, נעים, משחקים, עייפים. חוש ההומור שלה מאפשר לצופה לחוש בחבורה, בצוותא של הרקדנים. אנו רואים זוגות עתידים מביטים זה בזה, מנסים איש את רעהו, ואנו צופים בהם כשהם ממשיכים לנוע הלאה. אנו מתבוננים בהם כשהם מצליחים להתלכד או כשנסיונותיהם נכשלים במחול המשותף. מפגשיהם, ממש כמפגשנו שלנו, גם רציניים וגם אבסורדיים. וכמונו הם ממשיכים לרקוד, לדרוך זה על בהונות זה, ממצים עד תום את ניצוץ החיים של עצמם ושל תקופתם.

מחול מודרני נבואי, יהיה בעל תוכן דתי או לא, מספר לנו אמת; לא בהכרח אמת מוגדרת (כגון האם אלהים קיים או לא, האם האהבה היא סבל או תענוג), אלא חלק מסויים מן האמת של עצמנו. מחול נבואי מודרני אומר לנו משהו מן האמת על עצמנו. הוא מתאר מה זה להיות אדם. אמת מסוימת ומוגדרת, מסר מוגדר – כל אלה אפשר להביע בקיצור. אבל האמת על עצמנו לעולם אינה יכולה להאמר בשלימותה ולעולם אינה מיותרת. אמנות תנ"כית נבואית נוצרת בידי אמן מנתץ־אלילים, אמנים השוכרים דימויים מקודשים כדי לגרום עלידי ההלם למודעות חדשה על אודות עצמנו. נוכח אמנות כזו שוב אנחנו שומעות ועינינו רואות, וזה בבחינת פלא־מעט.

הקטע של סו הוא מחול נבואי בעל תוכן חילוני. הוא נבואי משום שהוא מראה יצורים אנושיים לא רק כפי שהיו, אלא גם כפי שהם. מבקרים מסויימים כינו את יצירותיה של תארפ אופנתיים, קלי־דעת, חלקלקים. אבל ביצירה מסויימת זו היא מראה לנו את "האדם בקשיי חייו", כפי שאמר השל. הצופה ב"קטע של סו" והמאזין למוזיקה המלווה את המחול נוכח, שהאנשים הללו נעים במין שגוען, משליכים זה את זה לאוויר, אווזים איש ברעהו כאילו היה זה סיומו של איזה מאראתון־של־מחול, או אנשים בזמן מלחמה. מחולותיהם נוצרו בלב הנתון "בקשיי אדם". שעה שאנו צופים בהם, כפי שעיצבה אותם טוויילא תארפ, אנו מצויים בזמננו שלנו, במלחמותינו אנו, ואנו זוכרים את קשיי חיינו.

ביבליוגרפיה

- Adams, Doug, "Insights From Three Perspectives on The Religious and Aesthetic Imagination", *Seedbed*, (Society for the Arts, Religion, and Contemporary Culture), III, No. 3, June 1975, pp. 1–3.
- Buechner, Frederick, *Telling The Truth: The Gospel As Tragedy, Comedy, and Fairy Tale*, Harper and Row, New York, 1977.
- Cohen, Selma Jean, ed., *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965. (6), (10), (14).
- Heschel, Abraham Joshua, *The Prophets*, I, Harper and Row, New York, 1969. (2), (8), (11), (12), (13).

- Manor, Giora, "The Bible As Dance", *Dance Magazine*, December 1978, pp. 56–86. (1)
- Rock, Judith, *Theology In The Shape of Dance: Using Dance In Worship and Tehological Process*, The Sharing Company, Austin, 1977.
- Tillich, Paul, "Existentialist Aspects of Modern Art", *Christianity and the Existentialists*, Carl Michelson, ed., Scribner's Sons, New York, 1956. (2), (3).
- John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas", reprinted in Alan Solomon, *Jasper Johns, Paintings, Drawings, and Sculpture, 1954–1964*, Whitechapel Gallery, London, 1964, pp. 27–28. (15).



משתתפי הסמינר הבינלאומי על "התנ"ך במחול", רוברט כוהן (אנגליה), ימי סטרום (ישראל, הספרייה למחול) ויהודית ארנון (ישראל, מנהלת אמנותית של להקת המחול הקיבוצית).

הבדלי המשמעות בין אחד-עשר ביטויי-מחול בתנ"ך

מאת
מאיר י. גרובר

חגג – "ריקוד במעגל"

ב־13 מתוך 16 הפעמים בהם מופיע הפועל חגג במקרא, פירושו פשוט לקיים חגיגה. בתהילים (27:107) מופיע חגג בסמיכות ל"נע", ושני הפעלים אמורים לתאר את התנהגותו של שיכור. בהתבסס על ההנחה ש"חג" המופיע בתהילים (27:107) קרוב אטימולוגית אל "חג" באיוב (10:26) במשמעות לצור מעגל, הניחו, שפירושו בתהילים לנוע במעגל כשיכור. על כן התקבל על הדעת שבשמואל א', (16:30) ותהילים (5:42) – המקומות היחידים בהם חגג אין פירושו לערוך חגיגה – מצביע על "ריקוד במעגל". אם כך, יש להבין את הפסוק בשמואל (16:30), מקום שם סמוך הביטוי "חגג" ל"אכל", "שתה" ו"נטש", שהיו חוגגים את השלל עלידי מחול במעגל.

ובתהילים (5:42) פירוש המלים "בקול רינה ותודה המון חוגג" תיאור המון הרוקד במעגל לקול שיר הודיה. אין אפשרות להוכיח שבשמואל (16:30) או בתהילים (5:42) הפועל חגג אין פירושו פשוט ערך חגיגה, כפי הדבר בכל המובאות פרט לתהילים (27:107), מקום שם הפועל חגג מצוי בהקשר עם תנועה. אף-על-פי-כן ההסבר המתקבל ביותר על הדעת הוא, שהביטוי חגג, שמשמעותו הבסיסית לנוע במעגל שימש לציון מחול מעגלי לכבוד נצחון, כפי שמופיע בספר שמואל, ולריקוד במעגל כהבעת הודיה, כפי שהדבר מופיע בתהילים.

ההתפתחות הסימנטית מחגג במובן "לנוע במעגל", אל חגג "לריקוד במעגל בעת חגיגה" מקבילה להתפתחות הסימנטית של בכה, במובן הורדת דמעות לבכה במובן התאבל. על כן מתקבל על הדעת ש"חג" במובן מועד וחגיגה בא מהביטוי חגג במובן לרקוד במעגל. אין זאת אומרת שפסח, שברעות וסוכות, הקראים במקרא חגים, כללו מחולות קודש או מחולות חול, אם כי דבר זה יתכן.

אבל במקום אחד, תהילים (27:118) מופיע "חג" במובן ברור של מחול מעגלי או תהלוכה סביב המזבח: "ויאר לנו אסררח בעבתים עד קרנות המזבח". (5) פירוש זה לפסוק, המתייחס לתהלוכת סוכות עם לולב ואתרוג נתמך על הביטוי האכדי המקביל ל"אסרו" העברי, שפירושו לאסוף, לעקוד יחד, ה"ESERU", שפירושו כנראה סגור, הקף, על-כן "אסרו חג" העברי משמעו עשיית תהלוכה, יצירת מעגל.

במאמרה באנציקלופדיה יודאיקה בנושא המחול כותבת דבורה לפסון: "התנ"ך כולל 11 שורשים עבריים המשמשים לתיאור פעילות ריקודית ולהדגשת הבדלים בין תנועות מחול שונות." והיא מוסיפה ואומרת: "דבר זה מצביע עליך, שהכוריאוגרפיה של היהודים /בתקופת התנ"ך/ היתה בשלב מפותח." (1)

במאמרה הקלאסי "מחוות סימליים בחזנים אכדיים" מציינת אן דראפקורן קילמר, כי נודעת חשיבות לעיקוב אחרי "ביטויים מילוליים... [בהתפתחותם] מאקט סימלי בהקשרם המקורי, עד היותם לביטוי מילולי, ולכדוק האם האקט אכן ברצע או לא בסיטואציה המאוחרת." (2)

במחקרי הכולל בתחום היציבות, המחוות והבעות הפנים המופיעות במקורות אכדיים, אוגריתיים, ובעברית וארמית המקראית, "היבטים של התבטאות בלתי-מילולית במזרח הקרוב הקדום" (3) הראיתי, שאכן ניתן לבסס קריטריונים שעל-פיהם אפשר לקבוע, מתי פעלים או ביטויים המתארים יציבות, מחוות או הבעות פנים שימשו כאידיומים, ומתי היו תיאורים של פעילות ממש לשם הבעת רגשות או התייחסות כגון שבה, תחינה, כעס, צער, אושר וכו'. הוכחתי, שהקריטריון החשוב ביותר בקביעת השימוש הממשי בביטוי כלשונו הוא סמיכותו לביטויים אחרים המביעים פעילות גופנית, ואילו שימושו הסמלי, האידיומאטי מוכח מקירבתו לביטויים מופשטים אחרים.

בהרצאתי זו אבחן את 11 הביטויים הכלולים במאמרה של דבורה לפסון באנציקלופדיה יודאיקה. מחקרים קודמים, שהחשוב בהם הוא "המחול המקודש" של ו. או. אוסטרלי (4), סמכו כמעט בלעדית על חקר האטימולוגיה של הביטויים כדי לקבוע את משמעותם. בהרצאתי הנוכחית יש בדעתי להציג את תוצאות מחקרי המבוסס על חקר 11 הפעלים בהתאם לקריטריון שהוסבר קודם; על השוואה סמנטית בין הביטויים העבריים לאלה בשפות קרובות; מסורות שנשמרו בספרות הרבנית ובהשוואה לטרמינולוגיה בתרבויות אחרות, שבהן נחקרו תופעות המחול בשיטתיות. 11 הפעלים בהם נעסוק הם: סבב, חגג, רקד, קפץ, דלג, כרכר, פוז, פסח, צלע, חיל/חלל, שחק.

סבב - "הקף, לסוב"

נוכחנו, שהמקרא מציין הקפה על-ידי הפועל "חגג", שם העצם "חג" או הפועל "סבב". על כן יתכן ש"סבב", במשמעות השתתף במחול מעגלי או בתהלוכה מתייחס להקפת המת בקהלת (25:12): "כי הלך האדם אל בית עולמו וסבבו בשוק הספדים".

רקד

קורט זאכס בספרו ב"תולדות המחול בעולם", מבדיל בין "מחולות-דילוגים, בהם מקפצים על רגל אחת ומחולות-קפיצה ממש, בהם עוזבות שתי רגלי הרקדן את הקרקע באותה עת. דומני שרק השפה העברית מבדילה בין שני אלה." (10)

זאכס מתייחס למה שנאמר בתלמוד הירושלמי (ביצה 1:5) על דבר "קיפוף", שפירושו ששתי הרגליים נמצאות יחד באויר, לעומת "ריקוד", בו אחת באויר, שעה שהשניה נוגעת בקרקע. זאכס מגיע למסקנה שהמחול אותו רקד המלך דוד לפני ארון הברית (דברי הימים א', 29:15), "המלך דוד מרקד", היה מחול-דילוגים ובו קפיצות מרגל לרגל. יש תימוכין לסברתו של זאכס במה שהמקרא מאפיין כריקוד, בתאור פעילות של אילים (תהילים 6:114), עגלים (תהילים 6:29) ותישים (ישעיהו 21:13). הביטויים "ירקדם כמו עגל" (תהילים 6:29), "ההרים רקדו כאילים, גבעות כבני-צאן" (תהילים 6:4, 114), מצביעים על-כך, שבישראל הקדומה נהגו לכנות בשם ריקוד חיקויים לדילוגים של צאן ובקר. (11) באכדית, נוסף למקבילה "רקד" העברי, RAQADU, קיים גם הפועל "DAKAKU", המשמש גם לתיאור דילוגי עגלים, כבשים, חמורים ושועלים וכן למחולותיהן של עלמות צעירות. תיירה מזו, ממש כמו ביוראל (5:2) ונחמיה (5:3) משמש רקד, DAKAKU האכדי גם לתיאור כינוס הצאן והתקבצות גייסות חיילים.

נוכחנו שהמלה "סבב" עשויה להצביע על מחול מעגלי, או תהלוכת-מחול המכונה במקומות אחרים "חג". דבר זה מאפשר לנו להעריך נכונה את המקרה היחיד, בו מדבר המקרא על מחול בהקשר של לווייה ואבלות. בספרו "מחול הקודש" כותב ו. או. אוסטרלי: "יש לציין שבשום מקום בברית הישנה לא מוזכר המחול כחלק מטקס הלווייה או האבל. אף-על-פי-כן יש סיבות משכנעות להאמין שהיה קיים מנהג כזה בין הישראלים. (8) והוא מוסיף ואומר: "הסיבה החשובה ביותר להאמין שאכן היה מנהג כזה בישראל העתיקה הוא נפוצותו בימינו אלה." (9) כוונתו לשבע ההקפות סביב מיטת המת הנהוגות בעדות הספרדים. מתקבל על הדעת שהמלה "לווייה", שמקורה בשורש השמי הנפוץ "לוי", להקיף, מתייחסת להקפת מיטת המת.

יש לשים לב במיוחד לארבעת המקומות בהם "סבב" מתייחס למחול (ירמיה 22:31, תהילים 5:3, 114 וקהלת 5:12), דווקא משום שהתעלמו עד-כנה ממוחזרות אלה במחקרים על-אודות המחול במקרא, בפירושים ובתרגומים שונים.

הפסוק הברור ביותר בו "סבב" מצביע על מחול הוא תהילים (6:26): "ארחץ בנקיון כפי ואסובבה את מזבחך יהוה". כאן מתאר סבב את הטקס המתואר בשמואל א', (16:30) בעזרת המלה "חגג".

אגב, כפות הידיים הרחוצות מזכירות את הרעיון המובע בישעיה (5:1), שהוא לא ישעה לתפילת אלה שידיהם מזוהמות בחטאים ואשמה, המזכיר לנו שבישראל נהגו המבקשים מחילה לשאת ידיהם פשוטות לפני, מחוזה שדנתי בו בהרחבה בחיבורי "היבטים של התבטאות בלתי-מילולית במזרח הקרוב הקדום".

תיאור התהלוכה סביב יריחו ביהושע פרק 6, בו מופיע "סבב" שש פעמים, ידוע היטב. שעה שהתהלוכה הנזכרת בתהילים (6:26) היא מעשה פולחני, ביהושע פרק ו' תפקידה של התהלוכה הוא סימלי, והיא מציגה את זכות הבעלות על יריחו. (6) יתכן שהביטוי "סבב" גם סבבני" בתהילים 11:118 א' מתייחס להקפה כמעשה סימלי של כיבוש או נצחון.

בתהילים 4:3, 114 מצויים ביטויים נוספים של "סבב" במובן פולחני. כאן נאמר שבצאת ישראל ממצרים "הים ראה וינס הירדן יסב לאחור. ההרים רקדו כאילים גבעות כבני-צאן". פסוקים אלה מאגדים שלושה דימויים. המאבק הקמאי בין האל והנהר/הים המתקומם (ישעיה 10:51, תהילים 6:66, 13:74, 11:10, 89:10, 104:8, איוב 12:26 וכו'); חציית ים-סוף (שמות 14:21 וכו') והירדן (יהושע 3:13-17), והשימוש במחול כהדחה ועבודת האל. ממש כשם שההרים רקדו כמו בן-ראמים (תהילים 6:29) כך נאמר על הים ועל הירדן שסבו במחול המעגלי. בדומה לכך בתהילים 7:114 נאמר: "מלפני אדון חולי ארץ", מצווה הארץ (ארץ-ישראל?) לצאת במחול הודייה לאל.

בירמיהו (22:31) "סבב" אינו מתייחס לא להודייה ופולחן או לטקס כיבוש ונצחון, אלא לתהלוכה סביב החתן והכלה. אליבא דחוקרי הפולקלור, מקורו של מנהג זה הוא "למנוע מרוחות רעות והשפעות מזיקות מלחדור" אל המעגל בו נתונים החתן והכלה. (7) פרשני המקרא תהו זה מכבר, מדוע מציין הנביא ירמיהו כחידוש שהכלה סובבת סביב חתנה (21:31): "כי ברא יהוה חדשה בארץ נקבה תסובב גבר". בארץ שידעה הרס וכיבוש עצם קיומה של חתונה היה בגדר חידוש (ירמיהו 11:33). הנביא מתאר את טקס החתונה בעזרת הביטוי "נקבה תסובב גבר".

הנביא לאלה להחליט לכבוד איזה אלהות הם רוקדים, (22) פרשנים אחרים סבורים, שהפסיחה בפסוקים 21 ו-26 היא סמיכות מקרית, ורק בפסוק השני מתייחס הנביא למחול-הצלעה. לדעתם, מחול-הצלעה שייך לפולחן הבעל וזר לעבודת ה'. (23) מבלי להיכנס לעצם המחלוקת ברור, שהמחבר השתמש במודע בשתי צורות המלה בפסוקים הסמוכים. וכן ברור שאין מקום אחר במקרא בו מוזכר מחול-הצלעה.

צלע

משום שדבורה לפסון נטלה את רשימת 11 הפעלים הישר מו. או. אוסטרלי, היא כללה גם "צלע". אוסטרלי סבור, שצלע כפועל המורה על מחול משום שלדעתו מה שנאמר בבראשית (32:32), "וירח לו השמש כאשר עבר (את) בן פנואל והוא צלע על ירכו" מתייחס למחול-קודש הדומה ל"פסוח". (25)

יתכן שהיה קיים מחול שכונה צלעה, אולם למעשה לא נזכר הדבר בשום מקום. אוסטרלי גם סבור, ששם המקום "צלע" (יהושע 28:18 ושמאל ב' 14:21), אינו מתפרש כצלעה או מורד, כמקובל, אלא ייתכן שהיה מקום פולחן עתיק בו בוצע סוג זה של מחול-צלעה. (26)

יש לשים לב עד כמה שביי עדיין מחקר המחול בתנ"ך בימינו בעבודתו החלוצית של אוסטרלי, שכיום מכבר אינה מספקת מבחינה מדעית.

מחול – ריקוד סיבובי

המונח הנפוץ ביותר במקרא לריקוד הלוא הוא מחול. וממש כשם שהמלה מיספד הורתה תחילה על הכאת החזה לאות אבל ומשמעותה התרחבה עד שהפכה למלה נרדפת לאבל, כך מחול, שמשמעותו הראשונית היתה סוג ריקוד הקשור בשמחה, קיבלה הוראה רחבה יותר של עליצות וששון. למשל באיכה (15:5) מקוננים על נצחון נבוכדנצר: "שבת משוש לבנו, נהפך לאבל מחלנו".

התפתחות סימנטית זו מריקוד לשמחה משתקפת בדברי מחבר תהילים פרק ל': "הפכת מספדי למחול".

אין זה מפתיע שמכל מונחי הריקוד במקרא דווקא מחול לכש משמעות רחבה יותר של שמחה, כי מחול היה סוג הריקוד ששימש את חגיגות הנצחון אחרי קרבות. למשל, כאשר חזר יפתח ממלחמתו בבניעמון נאמר (שופטים 34:11): "ויבא יפתח המצפה אל ביתו והנה בתו יוצאת לקראתו בתופים ובמחולות". וכן לאחר נצחון דוד על גלית "ותצאנה הנשים מכל ערי ישראל לשיר והמחולות לקראת שאול המלך בתופים בשמחה ובשלשים. ותענינה הנשים המשחקות ותאמרן הכה שאול באלפיו ודוד ברכבותיו". (שמאל א' 7:18) משחקות, משמע רוקדות. הקשר בין מחולות לבין הפועל ענה (בשיר) ברור עוד יותר בשמואל א' (12:21). "יענו במחולות לאמור הכה שאול באלפיו ודוד ברכבותיו" ושנית בשמואל א' (5:29), "הלא זה דוד אשר יענו לו במחולות".

הקשר בין זמירה ומחול תומך בתיאוריה שפיתח ג'ק ששון, שטוען, כי למחול שורשים אטימולוגיים והוא מקבילה סימנטית ל"MEULTU" האכדית, שמצדו מקביל ל"HYPORCHEMA", מחזה מולטימדיה הכולל נגינה בכלים, מחול, שירה מקהלתית ופנטומימה. (27)

כפי הנראה המושג מחול-המחניים קשור באסוסיאציות הצבאיות של מחול, כפי שהדבר מופיע בשופטים (11:34), בשמות (15:20) וכן בשמואל א' (18:7, 29:5). מחול-המחניים מופיע בשיר השירים (1:7): "שובי שובי השולמית ונחזה בך. מה תחזו בשולמית כמחולת המחניים".

וכשם שמחול משמש לציון שמחה באיכה פרק 5, וכתהילים פרק 30, כך הוא מורה על סוג תוף בתהילים פרקים 149 ו-150, מקום שם מופיע "מחול" ברשימת כלי-נגינה. משמעות זו של מחול הודגשה עלידי חכמי ימיהביניים כאבן-עזרא ובאמנו עלידי תור-סיני. י. ס. ליכט טוען, שהתוף שסיפק את המקצבים למחול, כונה אף הוא עצמו מחול. (28) תימוכין לכך נמצא בספרות הרבנית בה התיבה אירוס (מלשון אירוסין) מורה על מצלתיים או גונג המושמע בשעת חתונה.

אם עשוי מחול לבוא גם בהוראת אירוע של מולטימדיה, או שמחה או תוף, אין אנו צריכים להיות מופתעים שבשיר השירים (1:7) הוראתו צעד ריקוד מסויים ולאוו דווקא אירוע כולל. אומר עליכך זאכס המתייחס למובאה שיר השירים: "בקוראנו את שיר השירים אנו משוכנעים שכוונת הכתוב פניה לארבע רוחות השמיים." (29) ואכן, הקריאה "שובי, שובי ונחזה בך" מצביעה על מחול סיבובי, בו פונה המחוללת לכל הכיוונים כדי להפגין את יופיה. מחזק פירוש זה הפועל חול, שפירושו לסוב. וכבר העיר מורגנשטרן והסכימו עימו חוקרים אחרים (30) שהשורש חלל קרוב לחול, כשם שכרר מתייחס לכור. (31) מחול-סיבובים בו מראה הנערה את חמודותיה מופיע בשיר השירים (7:10) מקום שם משבח אחד העלמים את יופיה, החל ברגליה ועלה וטפס ועלה עד לראשה. המלה מחול מתארת ריקוד כזה גם בשופטים (21:21) ובמשנה (תענית 8:4). וכזה הוא גם פירוש הביטוי מחול הכרם כמוגדר במשנה (כלאים 2:4). אין בנמצא תימוכין להצעתו המתוחכמת של מורגנשטרן, הטוען שביטוי זה משמעו שטח פנוי שנהוג היה להותיר סביב כל כרם לצורך המחול, כפי שנרמז בתענית (8:4) (32).

שחק

עניין מיוחד יש בצורת הפיעל של הפועל שחק. בשמואל ב' (21:6) מבטיח דוד המלך למיכל בת שאול שאין בדעתו להוסיף לעשות מה שמתואר בשמואל ב' (14:6). דוד אומר "וישחקתי", שעה שבפרק 6 פסוק 14 נאמר "מכרכר בכל עוז". בדברי הימים א' (29:15) מתורגם מה שנאמר בשמואל ב' (16:6), "דוד מפזז ומכרכר", ל"דוד מרקד ומשחק". גם מה שנאמר בדברי הימים א' (8:13), "ודוד וכל ישראל משחקים לפני האלהים בכל עוז" נראה כמקביל למה שנאמר בשמואל

על כן מה שנאמר בירמיהו (4:31), "מחול משחקים" אין פירושו אלא "ריקוד הרוקדים".

★ ★ ★

ברגע בו נוכל להפליג אל מעבר לקביעת המקבילות הסמנטיות בין ביטויי הריקוד העבריים לבין אלה שבשפות הקרובות, אפשר יהיה להיעזר בעדויות החזותיות המצויות באמנות הפלסטית של התקופה, לשם שיחזור המחול התנ"כי. או אז ניתן יהיה לעשות מה שעשה מורים עמנואל ב"מחול היווני העתיק" (33). □

ב' (14:6), שעה שפסוק 5, פרק 6 בשמואל ב' אולי אינו אלא שיבוש של טקסט שהובא בצורתו הנכונה בדברי הימים א' (8:13).

במקומות אחרים אין הפועל שחק קשור במחול כלל. אולם בשמואל א' (7:18) אנו מוצאים גוון אחר של שחק. נאמר שם "ותענינה הנשים המשחקות", ואילו בשמואל ב' (12:21) "ותענינה הנשים המשחקות" מצוי "יענו במחולות".

שוויון המשמעות של שחק ומחול אינו צריך להפתיענו, כי גם אכדית "MELULU" משמעותו ריקוד ומשחק כאחד.

BIBLIOGRAPHY

- (1) *Encyclopedia Judaica* 5:1262.
- (2) *Journal of the American Oriental Society* 94 (1974): 182, n. 24.
- (3) Ph.D. dissertation, Columbia University, 1977. The work is now being prepared for publication by the Pontifical Biblical Institute Press in the series *Studia Pohl: Series Maior*.
- (4) (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1923).
- (5) Cf. Revised Standard Version: "Bind the festal procession with branches up to the horns of the altar!"
- (6) See Theodor H. Gaster, *Myth, Legend, and Custom in the Old Testament* (New York & Evanston: Harper & Row, 1969) p. 411.
- (7) See *ibid.*, p. 412.
- (8) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 194.
- (9) *Ibid.*, p. 197.
- (10) Trans. Bessie Schönberg (New York: W.W. Norton, 1937), p. 30.
- (11) For numerous examples from all over the world of dances imitative of animals see Curt Sachs, *World History of the Dance*, pp. 79–85; Beryl de Zoete and Walter Spies, *Dance and Drama in Bali* (New York & London: Harper & Brothers, 1939), pp. 25–26; Samuel Marti and Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anáhuac* (Chicago: Aldine Publishing Co., 1964), pp. 94–102.
- (12) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 45.
- (13) Julian Morgenstern, "The Etymological History of the Three Hebrew Synonyms for 'to Dance', HGG, HLL and KRR, and their Cultural Significance", *Journal of the American Oriental Society* 36 (1917): 321.
- (14) Francis Brown, S.R. Driver, and Charles A. Briggs, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament* (Oxford: Clarendon Press, 1952), p. 503.
- (15) *The Jewish Encyclopedia* 4:425a.
- (16) Y. Avishur, "Krk in Biblical Hebrew and in Ugaritic", *Vetus Testamentum* 26 (1976): 257–61.
- (17) See dictionaries; of G.W. Ahlstrom, Krkr and tpd", *Vetus Testamentum* 28 (1978): 100–02.
- (18) Sachs, *World History of the Dance*, pp. 37–41.
- (19) Faubion Bowers, *The Dance in India* (New York: Columbia University Press, 1953), p. 34.
- (20) C.H. Gordon, *Ugaritic Textbook* (Rome: Pontifical Biblical Institute, 1965) No. 51, col. 4, ll. 27–30.
- (21) J. Robinson, *The First Book of Kings* (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1972), p. 209.
- (22) Arnold B. Ehrlich, *Mikrā ki-Peschutō*, 3 vols. (Berlin: H. Itzkowski, 1899–1901), 2:314.
- (23) See James A. Montgomery, *The Books of Kings*, ed. Henry Snyder Gehman, *International Critical Commentary* (Edinburgh: T. & T. Clark, 1951), pp. 301–10.
- (24) See Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 44.
- (25) *Ibid.*, p. 51. So also André Caquot, "Les danses sacrées en Israël et à l'entour", in *Les danses sacrées*, ed. André Caquot, *Sources Orientales*, vol. 6 (Paris: Editions du Seuil, 1963), p. 140, n. 18.
- (26) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 51.
- (27) Jack M. Sasson, "The Worship of the Golden Calf", in *Orient and Occident: Essays Presented to Cyrus H. Gordon on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, ed. Harry A. Hoffner, Jr., *Alter Orient und Altes Testament*, vol. 22 (Kevelaer: Butzon & Becker, 1973; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1973), pp. 157–59.
- (28) J.S. Licht, "Mahōl", *Encyclopedia Miqra'it*, 4:790.
- (29) Sachs, *World History of the Dance*, p. 43.
- (30) Sasson, "The Worship of the Golden Calf", p. 158.
- (31) Morgenstern, "The Etymological History", pp. 321–24.
- (32) *Ibid.*, p. 324.
- (33) Trans. Harriet Jean Beasley (New York: John Lance Co., 1916; London: The Bodley Head, 1916).

טעמי המקרא כמרכיב בתנועה

תנועות ידיים של לימוד טעמי המקרא כאחד
המרכיבים בשפת התנועה אצל הגברים יוצאי
תימן בישראל.

מאת
נעמי בהט רצון ואבנר בהט

הילד, והפיוט חלק מעולמו הרוחני של כל גבר ומהווה יסוד
כתוב, שלצידו מועברים הלחנים והמחולות במסורת שבעלי
פה. וכך טבעית היא התוצאה המתקבלת של שלמות אורגנית:
פיוט – לחן – מחול. קשר אמיץ זה של התנועה אל האות
הכתובה מתבטא בדרכים שונות אליהן עוד נתיחס.

הנחה שניה הנוגעת לעניננו, היא: שילוב של דגמי יסוד
ואילתור – עיקרון זה, שהוא חלק ממאפייני הסגנון האמנותי
של המזרח בא לידי ביטוי במחולות הגברים בכמה דרכים
שהבולטת בהן היא דגמי היסוד לצעדי הרגליים ותנועות
מאולתרות של הידיים, הגב, הכתפיים והראש, כשהן מבוצעות
בנפרד או ברומנית (באופן סימולטני).

בדקנו עובדה זו בכמה דרכים: א. מעקב אחר דרכי הלימוד
וההנחה בשעת לימוד הריקוד. ב. כיצד רוקדים בצוותא
אנשים שנפגשו ורוקדים יחד לראשונה. ג. דרכי ההנחה של
מנחה הריקוד לשותפיו בשעת הריקוד.

א. בשעת לימוד (מתועד בסרטים מהשנים 1977 – 1979).
המנחה, בדרך כלל המבוגר, מדגים תוך כדי המחול
לצעירים ממנו והלימוד נעשה ע"י הסתכלות. המנחה
מסתפק בהוראות מצומצמות ביותר הנראות לו הכרחיות,
שיש בהן יותר "המרצה" מאשר הסבר או הנחיה מפורטת.
בכל זאת חוזרת ההערה: "הביטו ברגליים שלי", וגם
בטרם ניתנה הוראה זו עשו הצעירים כך, והמנחה, מצידו,
התרכז בתנועות רגליו ולא הניע איברים אחרים בגופו
(פעמים רבות אחז המנחה המורה בזרועות עמיתיו)

הדברים המובאים כאן הם סעיף במחקר אתנומוזיקולוגי
ואתנוקוראולוגי, העוסק במורשת המוזיקלית-ריקודית כחלק
בלתי נפרד מן המורשת התרבותית של יוצאי תימן בישראל.
צריך לחזור ולהדגיש, שלמרות העובדה שהמחקר נמשך
ברציפות מזה כמה שנים, יש להתיחס אל הסיכומים כסיכום
חלקי, מתוך מכלול הדורש איסוף, עיון ומחקר נוספים ואין
לראות בהם דברים סופיים.

ברצוננו להבהיר כמה נתוני יסוד הנוגעים למחול הגברים
של יוצאי תימן בארץ. נתרכז בשתי הנחות יסוד, שבלעדיהן
לא ניתן להבין נכונה את הנושא בו אנחנו דנים, והראשונה
בהן: שלמות אמנותית של פיוט – לחן – מחול. מחול הגברים
של יהודי תימן מבוסס כולו על לחני השירה של פיוטי
הדיראן התימני, פיוטים שנתחברו החל מימי הביניים בספרד
ועד לדורות האחרונים בתימן. הטקסטים הועברו תוך העתקה
אישית של כתבי-יד על ידי סופרי סת"ם או אפילו ע"י
כל ילד תימני. בספרו "הליכות תימן" (ע' 54), כותב הרב
יוסף קאפח:

למד הנער ראשית כתיבה, קונים לו חבילת גיר משוכב והריהו מעתיק
לעצמו ספר, תחילה הגדה של פסח, אח"כ סידור תפילה, ואח"כ
"דיראן" – ספר שירים, ואח"כ כל ספר שההורים או המארי מיעצים.
בדרך זו משיגים שלושה דברים בבת-אחת: הילד לומד לכתוב באופן
מסודר; מרויחים ספר; הילד לומד היטב את הספר שהוא כותב, כיון
שעם הכתיבה נקלטים הדברים בזכרוננו יפה יפה. בדרך זו נכתבו
בתימן אלפי ספרים כתבי-יד.

מבאן, שהאות הכתובה היא חלק מעיסוקו היומיומי של

תלמידיו הצעירים, בכדי שישארו סמוכים אליו). שחרור הידיים והשימוש בהן נעשה בשלב הרבה יותר מאוחר. ילדים משתמשים פחות בידיים מאשר מבוגרים. ככל שהרקדן יותר מנוסה ובוטח בעצמו, הוא מרכה להשתמש בתנועות ידיו, כתפיו וראשו. רקדנים מצטיינים מאופיינים בשליטתם בתנועות הגב והידיים.

ב. היכולת של האחד להתאים עצמו לריקודו של מי שלא הורגל לרקוד עימו וכיצד נעשה תהליך זה:

זמנו למחול מקשישי העדה, שלא הכירו זה את זה ולא רקדו בצוותא קודם לכן. (מתועד בסרט משנת 1975). כולם מוצאים מאיזור מרכז תימן, אך ממקומות ישוב שונים בתימן ובארץ. הגישושים הראשונים ליצירת קשר של תנועה נעשו ע"י צעידה במקום ובחירת דגמים יסודיים של צעדים, שחזרו על עצמם פעמים רבות. תוך כדי כך נבחנה מידת ההיענות של השותפים למחול לדגמים שכל אחד הציע. באיזה מהירות נקלט דגם אחד ומועדף על פני האחרים, באיזה מהירות נקלטים דגמים מסוימים, האם מסוגלים הרקדנים לקבל את הדגם המוצע תוך כדי ריקוד ובאיזו מהירות הם עושים זאת.

עמדו כאן למבחן שתי עובדות יסוד: אילו דגמים (של צעדים) ידועים למשתתפים ובאיזה דרך הפך מי מהמשתתפים ל"מנחה" או "מונחה" - דבר שהיה חיוני להבטחת עצם הריקוד המשותף והיה מורכב מנתוני גיל, מנהיגות, תגובה מהירה ובעיקר: שליטה בדגמי היסוד של צעדי המחול.

ג. ההנחיה בשעת המחול באופנים שונים: המחה נוקט בדרכים שונות בכדי לכוון את המחול לפי רצונו. (על פי רוב רוקדים שניים, שלושה או ארבעה - מדובר בשני זוגות). ראשית, על המנחה לבסס את הקשר עם הזמר המלווה את המחול - תאום זה הוא חיוני להצלחת האירוע. בידי הזמר בדרך כלל כליהקשה ללווי השירה והמחול, הפה, התוף או צלחת הנחושת, ה"צחן", שהוא בלעדי ללווי המחול. התיאום נעשה ע"י קשרעין וקריאות עידוד מצד הזמר ומנחה המחול כאחד.

לצורך הנחית המחול משתמש המנחה בשלושה גורמים: מבט העיניים - המנחה שולח מבט אל עיני שותפו, מסמן בעיניו את דרך ההתקדמות במרחב. תנועות ידיים - לחיצת האצבעות על כף יד שותפו או על אצבעותיו תוך כדי אחיזה בשעת המחול. תנועות ידיים המבטאות המרצה, כיוון במרחב ועוד. בחירת דגמי היסוד של צעדי הרגליים נעשית ע"י המנחה. הוא הפותח בצעד זה או אחר כששותפו מחקה את צעדיו, ככל שהם מכירים זה את זה טוב יותר תתקבל ההנחיה ברצון והמחול יהיה מתואם יותר ובעיקר: יתאפשר יותר אילתור אישי בשאר אברי הגוף (ידיים, כתפיים, גב וראש), דבר המאפיין את

המחוללים המצטיינים. ואלה המאפיינים של רקדן מצטיין, שאוהבים לרקוד בחברתו ולחזות בריקודו: יכולתו להנחות את שותפו במחול; יכולתו להתאים עצמו למנחה בוגר או מנוסה ממנו; יכולתו לבצע את דגמי היסוד של הצעדים, הן כמנחה והן כמונחה; יכולתו לאלתר בשאר אברי הגוף תוך ביצוע מדויק של דגמי היסוד ברגליים.

לאחר שהבהרנו מספר נתונייסוד שיש בהם כדי לתת תמונה ראשונית של המחול בו אנו עוסקים, נחזור ונתרכז בנושא האילתור שכולו המצאת ותנועת הרגע. אנו רואים בו סגנון שהוא צרף אופייני ומיוחד לגברים היהודיים יוצאי תימן.

בבואנו לנסות ולהפריד את אותם מאפיינים של שפת האילתור הגענו עד מהרה לתנועות הידיים המלוות לימוד טעמי המקרא.

כל ילד יהודי לומד מגיל רך את הקריאה בתורה תוך שירת טעמי המקרא כחלק מחיי היומיום שלו. הלימוד נעשה ב"חדר" אצל הרב (מארי) או בבית, בהדרכת האב, הסב או קרוב משפחה אחר. הלימוד מלווה בתנועות אופייניות של אצבעות וכף יד ימין, הממחישות את מהלך הטעמים מבחינה מלודית וריתמית. (מתועד בסרטים משנת 1978 - 1979). האבחנה העיקרית - מבלי להכנס לפרטים - היא בין שני סוגי הטעמים: המוליכים (מחברים, משרתים) והמעמידים (מפסיקים, מלכים). תנועות היד הן בהתאם לכך: זורמות ומעוגלות במוליכים, קצובות ונמרצות במעמידים. (תהליך רישום מדויק של תנועות הטעמים הוא בראשיתו ועם השלמת רישום זה תהיה בכך תרומה מדעית נוספת, חשובה ומרכזית למחקרנו).

הילד רואה את התנועות אצל מלמדו וחוזר עליהן עד שהן הופכות לחלק בלתי נפרד משפת הגוף שלו וחודרות אל עולם התנועה שלו גם מחוץ לשימושן המקורי, וכך הן נעשות חלק מאוצר התנועות האישי והקהילתי. יש וריאנטים לתנועות, בהתאם למסורת המקומית בתימן וכן יש וריאנטים אישיים לפי המלמד, אך המשותף לכולם רב מן השונה.

מן הקריאה בתורה עוברת ומשתלבת תנועה זו באופן חפשי ואילתורי גם בשירת התפילה וגם בשירת הפיוטים מן הדיואן. מתנועות האצבעות וכף-ידימין יש התרחבות של אוצר תנועות אלה גם אל האמה והיד כולה, ומשם אל הגוף העליון כולו. הגברים השרים מפיוטי הדיואן מלווים את שירתם בתנועות ידיים ספונטניות, בהתאם לתוכן המילולי, המשקל הפיוטי והמוזיקלי. זאת כלווי חפשי לשירה אשר בו משתלבות תנועות, מחיאות כף ונקישת אצבעות כצרוף חפשי אך מסוגנן מאוד. (מתועד בסרטים 1975 - 1979). היו רבנים אשר אסרו על מחיאת הכף כלווי לפיוטים, אך מיותר לאמר שאיסור זה כרבים אחרים, יותר משהתקיים במציאות, הופר תוך כדי התלהבות השרים והרוקדים.

ננסה לסכם במספר נקודות מרכזיות את דרכי ההמחשה של גלגוליהן השונים של תנועות הידיים מן המקור הפונקציונלי-קהילתי אל התוצר האמנותי-אישי:

1. שלב המוצא הראשוני: תנועות הקריאה בטעמים תוך לימוד ושינון של מורה ותלמיד (מן הספר).

2. התנועות, כאשר קוראים בתורה הכתובה כבר ללא טעמים (מן המגילה בבית הכנסת) והן מקבלות תפקיד ממוטכני (מסייע לזכרון).

3. אותן תנועות בגלגולן החפשי, הבלתי מחייב כבר ללא תפקוד, בשירת הדיואן, כאשר הן עיטור חזותי לשירה וכוללות גם מאוצר התנועות המוסכמות, הפונקציונליות, בתוך כלל התנועות שהזמר מלווה בהן את עצמו בשעת השירה.

4. אותן תנועות כחלק משפת הגוף במובן הרחב ביותר, כחלק מביטוי האישי של היהודי התימני, והן באות לידי ביטוי ברור ומפורש בעת שיחה יומיומית או נשיאת דרשה.

5. שילובן של תנועות אלה – באופן מדויק, בשלמותן או חלקים מהן, במחול הגברים והשפעתן של תנועות אלה מעבר לאצבעות ולכף היד.

הבהרות אלה מחזירות אותנו אל ראשית הדברים ונשאלת השאלה: מה קדם למה – אותן תנועות פונקציונליות אשר להן שימוש יומיומי והן מהוות באופן ברור גורם מאפיין בשפת התנועה של היהודי התימני, או האם מדובר במבחר מצומצם שנמצא מתאים לכך, מתוך אותו מכלול רחב של ביטוי תנועתי המאפיין קהילה זו. תשובה חד-משמעית ורדאי שלא נמצא. אותנו מעניין להתחקות אחר גורם מסוים, ברור ומדויק, שניתן לבודד אותו, לרשום אותו ולהתחקות אחריו, כיצד הוא מופיע כחלק מהאילתור החפשי מצד אחד, ובעל ייחוד סגנוני מצד שני.

החוקרת א. גרוזנקיין בספר מחקרים אתנומוזיקולוגיים על עדות ישראל, במאמר "על המורשת המוזיקלית של העם היהודי" (ע' 26) כותבת על יוצאי תימן:

גילו המופלג של שבט זה, בידודו המוחלט מספירת ההשפעה האירופית, נטיתו הטבעית למוזיקה ולאמנויות בכלל העמידוהו כאבטיפוס של מסורת פולקלורית יהודית. בהקשר זה ראוי לציון מיוחד נוסח הקריאה התימני בכתביהקודש, שהוא כמנהג המזרח בכלל, נוסח דיקלומי, זרוע פה ושם טעמימקרא, המשמשים כסימני פיסוק סינטקטיים. הניגון שימש אמצעי לשינון כתביהקודש: כל תיבה היתה מעוטפת בלחן...הזמרים התימנים, המזכירים לנו את מראה הנוודים ההרריים של דרום-ערב, בעלי הגיזרה העדינה והחיננית והגוף הגמיש והמתוח, שמלווים תמיד את שירתם בתנועות ריקודיות, מכאן שרק הצרף של הקולות הווקאליים ותנועות הגוף נותן את התמונה המוזיקלית המושלמת.

אין כיום צורך לחזור ולהדגיש את חשיבותו של הסמל בהתנהגות האנושית (וכחלק מן המושג תרבות). משמעותם של הסמלים התנועתיים כחלק ממוסכמות חברתיות הוא נושא רחב בפני עצמו, אך במקרה שלנו, לא נוכל שלא להזכיר את חשיבותו של הסמל התנועתי בחיי הקהילה ואת כח השפעתו של סמל תנועתי או מחול – שגם הוא צורה של סמל – על בני האדם כבודדים וקהילה. כסיכום נביא את הציטוט הבא מתוך הספר אנתרופולוגיה: "אדם, חברה, תרבות", מאת גולדברג, זיו ובסקר. בפרק "חברה ותרבות", ע' 51, נאמר:

משמעותם של הסמלים מתקבלת, על פי רוב, הודות לקיומה של מוסכמה חברתית. כאשר התכונות הפיזיות של הסמל אינן מספקות רמז למשמעות של הסמל, נוצרת משמעות זו באמצעות "הסכם", שהושג בין חבורת האנשים המשתמשים בסמל. לעתים, ההסכם מתרחש במודע, כמו במקרה של המדען המגלה משהו חדש ומעניק לו שם, המתקבל ע"י הקהילה המדעית. אך בדרך כלל הסכם מעין זה מועבר מדור לדור, בדומה לאלמנטים תרבותיים אחרים בתהליך החיברות. או שהוא הופך למקובל על חברי הקבוצה מתוך עצם חייהם המשותפים. זו הדרך שבה לומד ילד את שפת אמו.

נסיגות "מעבדתיים" של שימוש בסמל תנועתי כגרעין לנסיגות תנועתי מחודש עשינו במסגרת סדנאית של לימוד תנועה ומחול למורים במכון לחינוך התנועה שליד סמינר הקבוצים בתל-אביב. צרפנו אלמנטים מתוך אוצרתנועות הידיים של הגברים יוצאי תימן בסדר שונה ובצורות חדשים ושונים; ניסינו להפוך צרף אישי לתהליך המבוצע ע"י קבוצה בארץ אחיד ומדויק. כמו כן חיפשנו דרכים שונות לאלתר סביב הגרעין התנועתי.

נסיגות אלה המחישו לנו באופן ברור מאוד את האופי המיוחד של החומר התנועתי ואיפשרו לבודד חלק מן המרכיבים העושים אותו לסגנון. נציין עוד (גם אם הדבר ברור למעלה מכל ספק), כי ברגע שנבודד גורם תנועתי מסוים ונוציאו מהקשרו השלם, אין הוא מיצג עוד את הסגנון בשלמותו. אין בבידוד זה – בדרך של ניסוי – אלא הוכחה נוספת ואמצעי נוסף ללמוד את המרכיבים השונים היוצרים את הצרף המיוחד כל כך של פיוט-לחן-מחול כפי שהוא בא לידי ביטוי במחול הגברים היהודיים יוצאי תימן. □

ביבליוגרפיה

1. קאפח יוסף. הליכות תימן, הוצ' מכון בן-צבי, ירושלים תשכ"ח.
2. גרוזנקיין א. מחקרים אתנומוזיקולוגיים על עדות ישראל, הוצ' בית המדרש הממלכתי למורים למוסיקה, תל-אביב תשל"ג 1972.
3. גולדברג, ה. זיו, א. בסקר, אנתרופולוגיה: אדם, חברה, תרבות, "גומא" ספרי מדע ומחקר, הוצ' צ'ריקובר 1978.



יוסף גיספאן ומנחם צדוק בשעת שינון הקריאה בטעמיהמקרא.
חברי להקת קרית אונו בשעת הדגמה של לימוד טעמיהמקרא.





רקדני להקת קרית אונו מדגימים מחול תימני בזמן הרצאה בסמינר על "התנ"ך במחול".
תנועות ידיים מסורתיות תימניות במחול אמנותי, בבצוע תרצה שפאנוב ותמי בך-עמי.



דמותה של שלומית במחול המודרני

מאת
ריצ'רד ביזו

בעת המופע אמש. לאחרמכן, בשנת 1922, בסרטה האילם של אלה נאזימובה, היו התפאורות והתלבושות מעוצבות בצורה ברורה בסגנונו של בירדסלי.

כדומה לכך קבעה תפיסתו של וויילד את דפוס האינטרפרטציות הרבות של שלומית במאה ה-20. וויילד לא היה הראשון שתיאר את שלומית כמתאוה ליוחנן המטביל - רעיון שאין לו סימוכין בהיסטוריה - אבל הוא זה שהחזיר תפיסה זו לתודעת הציבור. וויילד הכניס חידושים משלך במחזה, למשל, צירופן של שתי דמויות נוספות, הקצין הסורי הצעיר נאבארט ומשרתה של המלכה הרודיאס, לדמויות המסורתיות, שלומית, יוחנן, הורדוס והרודיאס.

וויילד שזר את כל הדמויות למעין מחרוזת של תאוה שלא באה על סיפוקה. הנער המשרת מתאוה לנאבארט, אבל הקצין הסורי מתאוה לשלומית, אולם שלומית נפשה יוצאת ליוחנן, וכל מחשבותיו של יוחנן נתונות לאלהים לבדו. לצד כל אלה קיימת תאוותה המעורערת מעט של הרודיאס להורדוס וגם עניינו של המלך בשלומית אינו רק בבחינת אהבת אב לבתו החורגת. אף אחת מכל האהבות הללו אינה מגיעה למיציאה, פרט, אולי, אהבתו של יוחנן לאלוהיו. המחזה מתאר, כדברי אחד המבקרים, "צורות שונות של אהבה". אכן יש בו אהבה טהורה ומקודשת, אהבה מטררסקסואלית והומוסקסואלית, גילוי-עיריות ונקרופיליה. המחזה של וויילד הוא ממש סופרמרקט של סטיות מיניות, ואמנים רבים שבאו אחריו היו ללקוחותיו של שוק מציאות זה.

הראשון שעשה שימוש בחומר זה של וויילד היה שטראוס, שנטל את המחזה כמות שהוא (בתרגומו הגרמני) וחיבר לו מוזיקה עזת-צבעים. האופרה שלומית היתה ללהיט מיד עם הצגת הבכורה שלה בשנת 1905, ובשנתיים שלאחריה היא הוצגה בכל רחבי אירופה ואמריקה וחרטה את הגירסה של וויילד בזכרונם של רבים מן הקהל. היא גם הביאה את מחול שבעת הצעיפים לכל בתי-האופרה שבעולם. מחול זה היה רק סצינה אחת מן היצירה, אבל זכתה לתשומת-לב מירבית. זאת אולי משום שאין אפשרות לצלם אריה, אבל אפשר כהחלט לצלם מחול. והעיתונות, שלא מכבר רכשה את היכולת להדפיס תצלומים, ליבתה את דמיון קוראיה בתצלומי מחול שבעת הצעיפים. עד-כדי-כך נעשתה ההתעניינות בשלומית לתופעה המונית עד שכונתה "שלומיתמניה". פופולאריותה של שלומית חרגה הרחק מעבר לבימות בתי האופרה. רקדניות שביצעו את מחול-שלומית צצו בכל מקום. אחת מאלה היתה לואי פוללר.

לחופו המזרחי של ים המלח מצויה מצודתו של הורדוס אנטטיפס. שם השמיע יוחנן המטביל את דברי הכיבושין שלו נגד הורדוס, ושם נכלא והוצא להורג. במקום זה חוללה לעיני טטרארך שלומית, ובעצת אימה, הרודיאה, תבעה את ראשו של יוחנן, כתמורה. זה תמצית סיפור-המעשה ששימש פעמים אינספור נושא לאמנים בכל הדורות.

בתקופה החדשה החלו אמנים לעסוק מחדש בסיפור שלומית, החל באמצע המאה ה-19. מאות, ואולי אלפי יצירות של סופרים, משוררים ומחזאים, ציירים ופסלים, נוצרו בנושא זה מאז. סיבות חברתיות ואסתטיות שונות הביאו לעיסוק מוגבר בעלילה התנ"כית הצדדית, ולא נכנס לניתוח הפעם. מה שקובע לדידנו הוא, ששלומית והמחול של סיפורה היו באופנה בסוף המאה הקודמת, שעה שנולד המחול המודרני.

בראשית המחול המודרני ניכרת היתה השפעתם של אמניות אחרות על המחול. למשל, בציורו של גוסטאב מורו (1876) "חזיון הבלהות", ראשו של יוחנן מרחף כמאיים על שלומית, הנופלת לאחור, אחוזת הלם ואימה. מצי תצלום של סטאסיה נפירובסקה משנת 1911, שרקדה כנראה בלהקת הבאלט המלכותי הרוסי, והופיעה על בימות הבידור של הודווייל האמריקני. שעה שנשווה את הציור של מורו עם תצלום הרקדנית, נבחין מיד בדמיון שבפניה. ניכרת השפעת הציור על המחול והעבר מוכיח, שהמחול המודרני חב חוב נכבד לאמניות האחרות מהן שאל צורות, תלבושות ובימור, ומעל לכל את המוטיבאציה ואת ניתוח דמותה של שלומית.

עיקר השפעה זו ניתן לגלות בעבודותיהם של שלושה יוצרים: מחזאי יליד אירלנד, שכתב מחזה על אודות שלומית בשפה הצרפתית, גראפיקאי אנגלי בן 22 ומלחין גרמני. כוונתי, כמובן, לאוסקאר וויילד ומחזהו "שלומית" (1891), אותו אייר אוברי בירדסלי (1894), מחזה ששימש כליברטי לאופרה של ריכארד שטראוס (1905). השפעת שלוש היצירות האלה, וכל אחת מהן לחוד, על עיצוב מחולות-שלומית שבאו בעיקרובתיהם, עצומה.

השפעתו של בירדסלי, בהיותה חזותית, בולטת ביותר. אולי המפורסם בכל איוריו הוא הרישום "שמלת-הטווס", אותה לובשת שלומית. השמלה עצמה אינה ממלאת כל תפקיד בסיפור העלילה עצמה, אבל המצאה נהדרת זו מרשימה ביותר, כך שהרקדנית תמרה קארסאבינה, שרקדה את תפקיד שלומית בלהקתו של דיאגילוב בשנת 1913 נכנסה לבימה עטויה בשמלה שעוצבה על-פי הציור של בירדסלי. מבקר לונדוני כתב אז: "רוחו של בירדסלי ריחפה בחלל התיאטרון

למעשה החלה לואי פוללר בהופעותיה בתפקיד שלומית עוד בשנת 1895. מחול שלומית שלה לא זכה להצלחה רבה, על כל פנים ביחס להצלחה המסחרת של מחול הנחשים ומחול האש המפורסמים שלה. יתכן שהעיתוי לא היה מתאים. בשנת 1895 היתה עלילת שלומית נושא נפוץ בספרות ובציור, אבל טרם חדרה אל עולם הבמה. רק עשר שנים אחר כך, בזכות האופרה של שטראוס חדרה שלומית אל התיאטרון. ואכן, כאשר הציגה לואי פוללר גרסה אחרת שלה בשנת 1907, מחול שנקרא הטרגדיה של שלומית, מצאה קהל אוהד מאד.

הפופולאריות מבין הרקדניות שביצעו את שלומית היתה מוד אללן, שהציגה את חזיון שלומית שלה לראשונה במינכן, ואחר כך בארצות אחרות באירופה וזכתה להצלחה רבה בלונדון. מוד אללן הפכה לכוכבת בימתי הבידור האנגלית, ובשנת 1908 הופיעה בלונדון יותר ממאתיים פעם. מחול שלומית שלה עורר מחלוקת ועניין, בזכות תלבושותיה המינימאליות וגם בשל משחקה המזוויע עם ראשו הכרות של יוחנן, ברוח מחזהו של ויילד.

הצלחתה של מוד אללן היתה כזו, שמאמר באחד מעיתוני אנגליה משנת 1909 מציין שבעיקבותיה צצו "כל מיני חגי השלומיות". כל תיאטרון בידור, כל מוזיקהול וכל עיירה פרוינציאלית התגאו בשלומית משלהם. באוקטובר 1908 אפשר היה לחזות בלא פחות מ-24 שלומיות שונות על בימות ניריורק לבדה.

שעה שרקדניות באלט קלאסי עיצבו את דמות שלומית, הן נטו להסיר את נעליהן בהונות שלהן וללבוש תלבושות בסגנון המוזיקהול ועולם הבידור. הוורד שצוייר לפני כל הופעה של קארסאבינה בתפקיד שלומית על אחת מירכיה, היה תכסיס ששום בדרנית לא היתה בושה בו... אבל אפילו הוורד המצוייר על ירך לא זיכה את קארסאבינה, הבאלרינה המפורסמת, בהצלחה במחול-שלומית. כמעט כל הנסיונות להביא את שלומית אל בימת הקונצרטים הרצינית כמחול סולו נכשלו, פרט, אולי, לגרסתה של מיה סלאבנסקה, בה הופיעה מדי פעם מאז 1936 ועד לראשית שנות ה-50. מול הצלחה זו של סלאבנסקה, שהיתה יוצאת-דופן, יש לציין את הביקורת החריפה לה זכתה רוזלה הייטאואר כאשר רקדה את שלומית שלה בשנת 1950 כטיפוסית הרבה יותר. ההיטאואר היתה אחת הרקדניות המעטות שביצעה את תפקיד שלומית על בהונות.

בין חלוצות המחול המודרני - לואי פוללר, איזדורה דונקאן, מוד אללן ורות סנדינס - רק האחרונה מעולם לא רקדה את מחול-שלומית. אמנם יש שמצינים שבשנת 1906 רקדה סנדינס מחול כזה, אבל הדבר נבע כנראה מבלבול בין מחול שבעת הצעיפים לבין אחת מיצירותיה הראשונות של סנדינס שנקראה ראדהא, או מחול חמשת החושים. היא עצמה לא טרחה לתקן את הטעות ועוד הוסיפה איבהירות בכך שמעולם לא הכחישה זאת. למעשה רק בשנת 1931

עיצבה סנדינס את מחול שבעת הצעיפים שלה, ובריקוד זה היא רקדה שבעה קטעים, כשהיא עטופה בכל אחד מאלה בצעיף בעל גוון אחר. אין זה ברור אם גרסתה זו של סנדינס השפיעה על שלומיות מאוחרות יותר. היא יצרה את מחולה כשהיתה כבר כבת חמישים ויותר, ובתקופה בה המחול המודרני היה כבר בשלבי התפתחות מאוחרים. אולם בלי ספק, מחול הצעיפים הלם את סגנונה המיוחד של סנדינס.

המעבר מסנדינס למרתה גראהאם מאפיין מעבר חשוב ביותר בהתפתחות המחול המודרני. כדאי להשוות את שתי הגרסאות. אצל סנדינס מחול שלומית אין בו כל עלילה, כל דראמה, ובכל זאת, הצליחה להפיח בו רוח של אקזוטיקה ויופי. זהו בראש וראשונה מחול קישוטי. הרודיאד של גראהאם (שנקרא תחילה הראי שלפני) הוא היפוכו הגמור. בשנותיה הראשונות, כאשר רקדה בלהקתה של סנדינס, הופיעה גראהאם לעיתים קרובות במחולות אקזוטיים ובתלבושות מדהימות, אבל היא פנתה עורף לכל האמצעים הללו כאשר החלה ביצירתה העצמאית. אין זה מפתיע, איפוא, שהרודיאד שלה (1944) היה מחול שונה עד מאוד ממחולות שלומית של רקדניות שקדמו לה. השוני רב כל כך שהיו שפיקפקו אם בכלל נושא המחול הוא שלומית. אין בו צעיפים כלשהם ולא ברור אם הדמות הראשית, המכונה "האישה", מייצגת את שלומית, את הרודיאס או את שתיהן כאחת.

איסאמו נגוצ'י, שיצר את התפאורה להרודיאד קורא לה שלומית, שעה שרוב המבקרים סברו שזו הרודיאס. אבל יתכן שאין זה משנה כלל; זאת משום ש"כרגיל אצל גראהאם, המיתוס משמש לה רק נקודת-המראה לעיסוק בהעמקה פסיכולוגית" - כפי שאומר רונלד גולד. במובן זה נאמן המחול של גראהאם למקורו הספרותי, שאינו מחזהו של ויילד, אלא שיר של סטפאן מאלארמה. גם שיר זה מתבסס על הסיפור התנ"כי, אולם מרחיק ממנו והלאה, מבלי לספר את העלילה עצמה, בדרכים מעורפלות ורב-משמעיות.

כל אלה שכתבו על אודות הרודיאד, מדגישים את כוחו ועוצמתו. התארים - מדהים, מפחיד, מעורר חרדה, מצויים בתיאורים בצד הציון מלא יופי. גראהאם מצליחה לפעול בשני מישורים שונים. מצד אחד המחול איטרופסקטיבי, מופנם, חדירה אל גבכי הנשמה, ומאידך "הוא דראמטי כאילו יש בו עלילות-מישנה ואיומי אקדח - חווייה תיאטר ראלית בלתי נשכחת." - אומר ג'ון מרטיין.

נראה לי שהגירסאות המצליחות של עלילת שלומית היו אלה שעיצבו את סיפור המעשה כולו, ולא הסתפקו במחול סולו של הגיבורה הראשית. גראהאם עשתה זו בעזרת שתי דמויות בלבד, אבל על-פירוב השתתפו ביצירות הללו נמצאו הפרעלות. עד שנות ה-30 כמעט כל היצירות הללו נמצאו בצילם של ויילד ושטראוס. הכוריאוגרפים הסתפקו בעיצוב מחולה של שלומית, והותירו את תיאור סיפור העלילה למחזאי, למלחין ובמידה גוברת, לתסריטאי. מאז שנות ה-30 ניכרת נטיה, ואני סבור שהיא נמשכת גם כיום, לחפש אחר אפשרויות ניצול בדרך תנועתית את כל ההיבטים הדראמטיים והסיפוריים הגלומים בנושא.

ברדד של שפיות בים השגעונות. תפקיד זה בוצע על-ידי אנטון דולין - אחד השמות הנכבדים ביותר בתולדות הבאלט.

לא היה באפשרותי להזכיר את רוב גירסאות שלומית, פשוט מחוסר מקום. הנוסח החדש ביותר של שלומית הלוא היא יצירתו של פלמינג פלינדט, שהצגת הבכורה שלה נערכה בנובמבר 1978 בקופנהאגן, בה רקד פלינדט עצמו את תפקיד הורדוס.

אסיים בברכה המסורתית העברית "שלום", וזאת בנימה אירונית, שהרי שורש השם שלומית הוא שלום.

היש לכך משמעות? לא אדע.



לואי פוללר בתפקיד שלומית, פריז, 1895.

יתכן שראשית התפתחות זו היא גירסתה של סניה גלוק-שנדור (ניריווק, 1932), בה רקדה בתפקיד הראשי פליסיה סורל. אולם תאריך חשוב יותר היא שנת 1934, כאשר ביים לסטר הורטון את הראשונה בשש גירסאותיו לשלומית.

כל נוסח חדש הכנים שינויים בעיצוב העלילה. גלוק-שנדור נשארה נאמנה לגרסה של וויילד, אולם ויתרה על מחול שבעת הצעפים והכניסה לסיום נימה של עצבות ורחמים, כדי לרכך את הזוועה בה מסיים וויילד את מחזהו. לסטר הורטון פיתח את הנושא בכל אחת משש הגירסאות שנוצרו על פני יותר מעשרים שנה, עד שהפך למשהו אישי ביותר משל עצמו. ג'וי מונטיה היתה השלומית הראשונה של הורטון. לארי וורן בכיוראפיה שלו על אודות הורטון מציין את הגרסה של שנת 1934 כ"מאופקת ושלווה יחסית". זו היתה ה"כוריאודרמה" הראשונה שיצר הורטון, ובה שמר עדיין על סמיכות רבה למחזה של וויילד, אותו ביים שנה קודם-לכן.

בלה לויצקי היתה שלומית בשלוש הגירסאות הבאות של הורטון, שתיים שונות זו מזו בשנת 1937, והשלישית משנת 1948. אחדים מן השינויים נעשו כדי להתאים את המחול למבצעים המתחלפים. לויצקי היתה שלומית חושנית. להבט' אש לעומת הקרחון של מונטיה. שינויים אחרים נבעו מהתעמקותו של הורטון בנושא המתפתח. מאז 1948 הוא החל, למשל, להשתמש בליווי משלו, לכלי-הקשה וקול אנוש. כרמן דה-לאוואלאד היתה שלומית בשתי הגירסאות האחרונות שלו. הורטון שינה את הכוריאוגרפיה כדי לנצל את תכונותיה הליריות. מכבר הפכה יצירה זו למשהו השייך להורטון לבדו: התפיסה הכוללת, הכוריאוגרפיה, המוזיקה, התלבושות והבימוי - כולן פרי-רוחו. יותר ויותר הקדיש תשומת-לב למבנה המופשט שביסוד העלילה. בתכניה לגרסה של שנת 1948 הוא כינה את יצירתו "מחקר הפאתולוגיה של הדק' דנטיות". בשנת 1953 שינה את שם יצירתו לפני האלימות, והדגיש עוד יותר את ההפשטה.

ב-25 השנים האחרונות נוצר שפע של מחולות בנושא שלומית. רות פייג' הופיעה תחילה בדואט ושמו "שלומית והורדוס" והרחיבה מאוחר יותר מחול זה עד שהפך לדראמה במחול, אותה כינתה שלומית, מאוחר יותר בת-הרודיאס, ולבסוף הנקמה.

הרודיאס של פיטר דארל (1970) כללה שתי דמויות של המלכה, האחת בהיותה צעירה והאחרת קשישה. יוחנן המטביל נקלע בין שתי הדמויות. דארל מסר את תפקיד שלומית לגבר, כדי להדגיש את היותה עדיין נערה בטרם התבגרות. שלומית זו (זה?) רקדה כשהיא עומדת על כפות הידיים, בתנועה אקרובאטית, כפי שהיא מתוארת בכתב-יד שונים מימי הביניים.

לינדזי קמפ יצר בשנת 1975 שלומית שכל משתתפיה גברים. בנוסח זה קמפ עצמו, בדמות שלומית אדירת-כוח, עוגב על יוחנן. נוסח זה שראיתי בלונדון בשנת 1977 היה כולו אורגיה של תיאטראליות, ורק דמותו של הורדוס היתה כאי

יומן עבודה

אננה סוקולוב מכינה את ההצגה "כנפיים"

מאת
רון בן ישראל

באכזבתי הראשונה. השחקנים פשוט "מסמנים" ולא מראים כל סימן ליכולתם הדראמטית. הם מבצעים בדיקה של הטקסט הבלתי מוכר, ובין שגיאות הדפוס הרבות, אני סוקר את המשתתפים. שורה האדום של תחיה, שתגלם את דמותה של חנה סנש, גורם להתאהבותי המיידית בה, הנמשכת עד עצם היום הזה. לתחיה יש יכולת תנועה מפליאה, הבאה עמוק ממרכז הגוף. הכבדות המסוימת מזכירה לי את נשיותה של איזדורה. בשעה שכולנו מתנשפים לאחר ריקוד סוער, נשמע קולה חזק וצלול. תחיה יודעת מתי להעניק צביטת עידוד על הבמה, וכיצד לתת את ההרגשה שהחיוך מיועד לך בלבד. פעמים רבות, כשהמתח הצטבר, קיבלה תחיה על עצמה את תפקיד ליצן-החצר, לטובת המשך העבודה באוירה נוחה יותר.

בזמן החזרות אילתרנו תחליפים לאבזורים הממשיים. כל יום השתמש עזרא, שגילם את תפקיד החוקר הנאצי, בתיק אחר, שאותו היה גורר על הרצפה. (היה זה יום שחור בו השתמש בתיק של אננה עצמה). אין ספק שהתיק המעניין ביותר הוא זה של רינה שחם (העזר-כנגד של אננה), מתוכו שולפת תחיה שקיות-פלסטיק ריקות לאינספור, המשמשות ככובע, חצאית וכפפות. אנחנו לומדים לצחוק מחדש, וממשיכים הלאה. רחל מרכוס יושבת לידי. על הסוכריות שתחלק בזמן החזרות עוד לא ידעתי, אבל כבר אז שמחתי לעבוד במחיצתה. רחל היא אמנם בתו של רב שכרחה לווינה כדי ללמוד משחק, אך סיפוריה מתחרים בהצלחה במעשיות אלף לילה ולילה. בעזרתן קם התיאטרון העברי לתחיה לבגד עינינו בהפקות הצהרים.

עזרא כפרי, נראה לי, כהתחלה, חביב מדי לתפקיד החוקר. במשך החזרות יצר עזרא דמות איומה, וכולנו הרגשנו את נחת זרועו. שבועיים לפני הבכורה הוא שבר את רגלו במשחק כדורעף, ונאלצו להחליפו בעמי טראוב. מבין הרקדנים בולט שי בדמיונו לגומיה. נראה שמצבו הטבעי הוא לשבת ב"שפאגט" מושלם ולחייך. ליאורה יפה.

אננה מתחילה לעבוד על תפקיד החוקר. עזרא מבצע בנאמנות את צעדת הפתיחה שלו, במשך שלושים פעם, לפחות. אני מאושר ומלא תקווה.

היום השני לחזרות. עזרא חוזר על צעדת הפתיחה שלו, שלושים פעם, לפחות. אני עדיין מלא תקווה.

ועתה, אמר גיורא, לאחר שסיימתם את החזרות על "כנפיים", תוכל להתפנות ולספר על העבודה. סיימנו? הלא בעצם, רק התחלנו במסע זה הנקרא – הופעה. רק התחלנו את מערכת היחסים שלנו עם ההצגה. אין הופעה אחת דומה למשניה. גם כשאנו נעזרים במוזיקה ובתנועה מוסכמת מראש, יש תסיסה מתמדת בין כל הגורמים הנוטלים חלק בהפקה. רק אתמול, בהצגה בחיפה, נפל אחד הרקדנים וגרר אחריו רקדנית אחרת. הפקעת שנוצרה על הבמה שינתה את כל הסצינה, ועל המשתתפים היה להגיב בהתאם. שלושם עף מגף מרגלי רדשדשתי החוצה בנסיון לשמור על כבדי העצמי. פעם שכח אחד מפועל-הבמה מסמרים בדיק במקום בו קופצים הבחורים יחפים, ונאלצנו לקפץ ביניהם... בהחלט לא סיימנו, עדיין מחפשים.

משום כך, אין אני יכול לקבל על עצמי את תפקידו של מספר-הזכרונות. כן, אני אספן מושבע של אוטוביוגרפיות שנכתבו בידי רקדנים מזדקנים. תמיד רציתי לשבת בין שיחורידים אפוף נוסטאלגיה ואדי-תה, ולהיזכר באנקדוטות המשעשעות ובהצלחות הכבירות. לצערי, אני יכול לספר רק על זיעה דביקה, מתח מצטבר ותיסכול. ואו, כן, על ריקנות. נכון, ההופעה מביאה לעיתים רגש התעלות. אך זו התרגשות קצרה, החולפת עם השיגרה. נשאר זכרון של עבודה קשה, ועליך אספר:

היום הראשון לחזרות הוא יום מלא תקווה. הרקדנים לבושים בטייטס מחמיאים ביותר. הרקדניות יפות והבחורים (עדיין) מביאים כסאות לכולם. שלא כשחקנים, אין לנו טקסט נתון, ואננה תיצור "עלינו" את הכוריאוגרפיה. כרגע, אין גם מוזיקה, וגורלנו הוא נעלם גדול בידיה של אננה.

עבודת יומנו מתחילה בעצם, בשיעור הבאלט היומי. השחקנים מגיעים שעתים אחרי הרקדנים. מלבד תחיה, כמוכן, המתחרה בנו, בהצלחה, בשיעורי הבאלט.

ביום הראשון השחקנים נרתעים במקצת מהראי הגדול, המכסה קיר שלם בסטודיו. קשה להם להתעלם מהשתקפותם המתמדת בו, ועזרא מפטיר לעומתנו "מטורפים!" אננה מפנה אותנו מהראי, אולם תמיד תמצא את אחד הרקדנים פזול לעברו בערגה. הרקדנים משתרעים על רצפת הסטודיו בנוחות, בעוד השחקנים כלבוש מלא, יושבים בנוקשות. אנו מוכנים לקריאה הראשונה של הטקסט, ואני נתקל

היום השלישי לחזרות. עזרא חוזר על... הרקדנים נרדמים. עתה כבר ברור לנו מה יהיה ההמשך. אננה, האשה הקטנה הזו, עומדת על רגליה במשך כל שעות החזרה. היא אינה שותה, אינה אוכלת ולא מעשנת. היא מדגימה את כל התפקידים בעצמה, דורשת מאתנו ריכוז מלא ומתמיד, והאנרגיה שלה מספיקה כדי לחבוט בנו כשאינה מרוצה. אני מאמין שהיא באמת כפי שאמרה לי פעם, אחוזת כישוף. יום אחד אמרה לנו בחגיגות: "ועכשיו, רק כדי להראות לכם כמה אני טובה - רק סמנו את הקטע הבא..." אני אוהב אותך, אננה. גם כשאת קורעת את החולצה מעל חזי כדי לבדוק אם יש לי לב, כדברייך. גם כשאת מאיצה בי כדי לעוררני. יום שלם עבדנו על הספירות המסובכות של המארש. פעם אחרי פעם טעיתי בקצב. "היטלר היה הורג אותך עלייך", אמרת וצחקת בקול חלול - מאז אני מבצע את המארש בקפדנות, ללא טעות.

אננה מקדישה מחשבה רבה לנושא לפני החזרה, כדי להכין מטען לעבודה. היא לומדת את המוזיקה, את הרקע הספרותי, ומכינה מוטיבים בסיסיים לתנועה. הנושא מלווה אותה תמיד. אך היצירה הממשית מתרחשת בסטודיו, על גופתינו. תרתי משמע. כלומר, "היה נכון" הוא המוטו של הרקדן הסוקולוביאני. ואנו נרדמים על משמרתנו, כמוכן. כי הגוף מתעייף. וגם החשק אוזל. ואתה רעב, והכסף לא מספיק. ובערב אתה נוסע ללמד, או לנקות חדרי-מדרגות, לשם פרנסה. בינתיים, אננה כועסת. היא רוצה תמיד ביצוע מושלם, ועכשיו.

"כנפיים" בנוי על ארבעה שחקנים, המגלמים דמויות קבועות: האח, האם, החוקר, חנה ושמונה רקדנים. הרקדנים משנים את זהותם ואת האוירה הכללית ללא הפסק. זהו אחד הגורמים המושכים אותי להצגה. בממוצע, כל אחד מאתנו מחליף תלבושת כאחד-עשר פעמים. עם כל כניסה לכמה עליך להיות אחר. זהו אתגר מושך מבחינה טכנית ואמנותית כאחד. הבגדים מוכנים עבורנו בצידיהבמה ולעתים אני נושא עלי שלוש שכבות של מעילים, עקב מהירות ההחלפות.

התפיסה היא תיאטרלית, ולתנועה חשיבות דראמטית, והדראמה מתממשת בתחומים כוריאוגרפיים של זמן וחלל. אלה הם מושגים החורגים במקצת מעבודת השחקן הרגילה. למשל, באותה כניסה מפורסמת של החוקר, עליו לצעוד 12 צעדים בקצב מסוים. לעמוד. לתופף ברגלו. להזיז את היד. להפנות את הראש. לשנות את הפוקוס. לזוז קדימה, אחורה, למעלה. לספור, לדבר, ואסור לטעות. כפי שאננה טוענת, מספר הצעדים המסויים, בקצב הנכון, יעביר את ההרגשה האמיתית. זה קשה. (אפילו רחל, בתפקיד אמה של חנה, מסגלת לעצמה צורת הליכה כעל חבל דק - כדי שיראו את הרקדנית שבה, היא אומרת. הקרסוליים אומרות הכל אצל רחל).

הבעיה לגבי הרקדנים הפוכה. ככל שתתן להם תנועה קשה מבחינה טכנית, יאהבו אותך יותר. זיעה ו"גראנד באטמן" לנצח. אך כיצד להעביר לקהל מצב-רוח מסוים, וכיצד לבנות טיפוס, אין לומדים בשיעור באלט. על רקע שני קטבים אלה יש לבדוק, לדעתי, את איכות ההצגה המוגמרת, האם הגענו להרמוניה של אירוע תיאטרלי.

היום, בישרה לנו אננה, אלמד אתכם כיצד לעשות אהבה. ואכן היא לימדה אותנו בדרך הקשה. "האם אתה אוהב אותי?" הפך להיות המוטו של הצוות. ואני פניתי במריאוזי לסטניסלאבסקי. "המוטיבציה" היתה לידידתי היחידה במשך השבועות הבאים, ולא אשכח את עזרתה. כשהרגשתי אבוד הייתי קורא לה, למוטיבציה, ופתאום רציתי לרקוד, כי הייתי בבודפשט; נאלצתי לברוח על נפשי מפני שנאה מתקרבת; התעללתי בחנה, כי היא יהודיה. לפתע תפשתי את עצמי כועט בחנה בהתלהבותי. בסצינה בה שלושה נערים מתאנים לה, אני לוחץ על מפסיק פנימי והצחק מתגלגל וזורם מתוכי, צחוק אמיתי, רגש שאין לי שליטה עליו. תחיה לא כעסה. להפך, היא הבינה שאני מחפש דרכים לתת משמעות לתנועה. רק ביקשה לרסן את התלהבותי לאמצעים בימתיים יותר. יש גורם מזועזע מבחינת השתתפותי האישית בהצגה. בסצינה הראשונה אני אחד מחבריה של חנה. אחר-כך אני הופך לחייל נאצי. מאוחר יותר, חלוץ בקיבוץ, ארקוד עם חנה, ושוב אחזור לדמות מאיימת בסיוטי הלילה שלה בבית-הסוהר. בהצגה מצאתי גם את האפשרות ליהנות מתפקידי השונים. כמו סכר שנפתח, שפע הרגשות המעורבים מאיים להטביע אותי. סטניסלאבסקי, אייך!!

אני לומדים עדיין "לפלרטט בסגנון הונגרי". משימה לא פשוטה בעידן הדיסקו והניכור. על הגברים שבחבורה ללמוד כיצד להושיט יד לבחורה, כיצד לכרוע כרך לפניה או להניפה באויר באלגנטיות. על הגברות, לעומת זאת, לעפעף, להגיד כן תוך כדי סירוב, וללבוש שמלה עם תחתונים. גם שאלת התשוקה טעונה בירור בעידן "הטנגו האחרון". לדעת אננה, אני מנשק באופן ריאליסטי מדי, והיא מזכירה לי את תאריך התרחשות הסצינה, בתחילת המאה. לעומת זאת, בהתייעצות חפונה בחדרה-הלבשה, טוען שי, כי עלי "לנשק מהאגן" ומדגים קונטראקשן עמוק-משמעות. וכך יצאנו בחיפוש אחר הסגנון, או נכון יותר, הסגנונות הרבים שעלינו להחליף בקצב מסחרר יחד עם התלבושות.

ביום החמישי לחזרות, עזרא עדיין נכנס בקצב 12, משנה את הפוקוס, אחורה קדימה, וכיוצא-בזה. אמה של חנה עומדת בסבלנות, מחכה לספוג את זעמו. זרועה מכוסה בסימנים כחולים. אין ספק, היא אומרת, שעזרא לוקח את האמנות מאוד ברצינות. גם אנחנו. הרצינות רובצת עלינו מגבוה. אננה מקרבת אגרוף קפוץ לפיה, שערה משוך בחומרה לאחור. היא יודעת לעבוד.

לעבור מדמות של חלוץ ארץ־ישראל לביטחונות כחייל באצ"ל
אני מגייס את שיטת שינון המילים הגסות, ואזור־אומץ.
דפנה ואני רוקדים טנגו סקסי, ומתחת למסווה הקשוח
שנינו רועדים מפחד.

את החזרות התחלנו בחודש אוגוסט השחון. הריח האופייני
לסטודיו הוא של זיעה דביקה. המוזיקה נשמעת באוזני כרעש
וכבדות־האוויר אינה מאפשרת לקפוץ. מדי יום אנו שומעים
בערגה את צלילי מכונית־הגלידה ל "Pour Elise". אם כי
אננה קרצפת מחדש על חילול הקודש, אני מת... לגביע צונן...

ובצהרי אחד הימים הללו של סוף הקיץ נשמעת מוזיקה
חדשה, מטהרת. אפילו אננה אינה עומדת בפני הורה,
והחזרה נפסקת לצורך הפולחן הפרימיטיבי של ריקוד הגשם.
לקחנו נשימה עמוקה של אוויר נקי והתחלנו שוב בהרגשת
פיוס ותקוה. אני אופטימי כתמיד.

לאחר שבועיים בהם הרגשתי שאנו עומדים במקום, או
נכון יותר, דורכים בקצב המארש, התברר שאננה סיימה כבר
שליש מהעבודה. אנו עוברים, יחד עם חנה, מבדפשט לארץ־
ישראל, וחוזר חלילה, מהקיבוץ - לביטחונות. הבעיות
החדשות הן על רקע מוזיקלי. הצ'ארדאש מדגיש את אופי
התנועה, החזה והיד מתרוממים יחד עם נקישת העקבים
בשיא המוזיקלי. תנועות הזרוע הרחבות נאמנות ל"לגאטו".
השילוב בין התנועה למוזיקה הוא ישיר ביותר, כבירקוד
עממי. בסצינה בה אנו רוקדים וריאציה כוריאוגרפית להורה,
אננה משתמשת בקונטרפונקט בין התנועה למוזיקה. אני
שומע את הסימן המוזיקלי לכניסתי, אוטם את אוזני ומתרכז
בספירה הפנימית. הדאגה היחידה היא לגמור בסימן המוזיקלי
הבא. לעומת זאת, כשאנו חוזרים למבנה המשפטים של
המוזיקה עצמה, אני נאלץ לגייס את כל הידע המתימטי שלי,
במטרה להבין את המלחין קופיטמן. יש קטעים בהם המשפט
הפותח הוא כן 12 תיבות של 4/4, לאחריו שני משפטים בני
שבע תיבות בקצב 3/4, שלאחריו משפט בו קצב המלודיה
שונה מקצב כלי־ההקשה... ולכל רקדן, תנועה שונה בקצב
אחר. בדרך־כלל אין אנו מבצעים תנועה אחת כנגד כל פעימה,
והתנועה זורמת בין הספירות, לעתים עם הדגש ולעתים
דרכו.

אנו רוקדים צורות של פוגה וקאנון, מציגים נושא תנועתי
ופיתוחו. ואני תוהה, מה נוח יותר - להיות אחד מכולם בתנועה
ענקית או לבדך, אבל אחראי על הספירות האינפנטיות האלו.
הרקדנים מוצאים פתרונות משלהם. במארש של ארבעת
הבחורים והחוקר (כאן מתנגשת המוזיקה העליונה והקרב
באלית עם המצעד המאיים) אנו סופרים ללא הפסק, בקול
רם, על הבמה. המכשול היחיד בשיטה זו שהיא הופכת
להרגל. באחת ההופעות פניתי בתפנית חדה לעבר הקהל
והתקפתי אותו בצעקה "שתיים־עשרה".

הכוריאוגרפיה בנויה על תכנון קפדני. אך לעתים קרובות

ההבדל בין תנועתי־יד בצ'ארדאש או בהורה אינו של קו
בלבד, ולעתים יש דמיון מפתיע ביניהם. הרגש הוא השונה
והמכתיב פירוש אחר, ועל הרקדן מוטלת החובה הקדושה
למצוא רגש זה. החובה וקדושתה מחייבים ריכוז גבוה ומתח
עבודה מתמיד. אי־אפשר לקפוץ לתוך מצבי־הרוח המסויים,
ויש להתכונן לכך בקפידה. ולאחר שמצאת משהו - יש
לנסות לשמור עליו ולטפחו. החזרה שוב ושוב על קטע באה
לזכנו מהתפל ולעזור למבצע למצוא את הדרך הנכונה.
כה אמרה אננה. החזרה האינסופית תורמת, מלבד זאת,
לקהות־חשים מדאיגה, ולעייגולים שחורים מתחת לעיניים
ולרעב מתמיד. לאחר שבועיים של חזרות אני מבחין בדאגה,
שאפשר להכניס עוד רקדן ממוצע לטייטס שלי.

די, נמאס לי. דיבורים, דיבורים על מוטיבציה וריכוז, אבל
שרירי מכווצים. הספירות מטרטרות לי בראש. אני רב עם
כולם ומרגיש איום. אננה בודאי מאוכזבת ממני. כולם
חושבים שאני כשלון. לעולם לא אהיה רקדן. איך אפשר
להמשיך לקפוץ, אבל אין ברירה, עוד פעם ועוד פעם. עד
כה היה הריקוד לגבי שעשוע ומשאת־נפש. מעתה, המקצועיות
מחייבת. כל בוקר שיעור, וחזרות ארוכות, והדרישה להוכיח
את עצמי באופן מתמיד. ולא רק בפני חבריי לעבודה. בכל
חזרה צופים בנו אורחים. חלקם רקדנים, המציצים בדלת
הסטודיו. מוזיקאים, מורים וכוריאוגרפים הבאים לבקר.
הפחד שלי הוא ליפול או להיכשל, וקשה לי להיפתח ולהסתכן
בפני ביקורת מתמדת זו. "אני רוצה להיחלץ מתוך גופי. תן
אש בלבי, תן לי כח להצליח, ללטה, להרים..." אומרת חנה
סגש ואני שבוּי בפחד ובשאיפה להגיע ל"פויציה החמישית"
של הרגליים.

לפני, בתפקיד האח, יש בעיות בקואורדינציה. הוא רוקד
נכון, או מדבר ברור, אך לא ביחד. ובאמת איך אפשר למתוח
את הצוואר לאחור ולדבר בעת ובעונה אחת? אננה מנסה
להראות לו שאת הרגש שהביע עדיך בקולו, או באמצעות
מחוות, אפשר להביע בתנועה מסוגנת. לחלל מפריעה
התנועה המתמדת של הרקדנים סביבה. הללו נוהגים להתמתח
בכל הזדמנות, בזמן שהיא מעמיקה בנבכי הלב. רחל לוקחת
את דפנה הרקדנית תחת חסותה, ועובדת איתה על השורה
הבודדת שעליה לומר, שורה המסתיימת בקול ענות חלושה.
אפה של דפנה מקבל זווית מדאיגה כלפי מטה. על הבמה היא
פורצת בצחוק בסצינת הכביסה בקיבוץ וסוחפת את כולם
אחריה. יום אחד מצאתי אותה במטבח בין המקרר למיחם,
נושפת בחטמה, מבוהלת. קורבן להתקפה של אננה. ברכתי
אותה על תשומת־הלב שקיבלה.

אנו עובדים על סצינת בית־הזונות בבדפשט־של־מלחמה.
אננה אינה מרוצה. את דפנה היא שולחת ללמוד את המקצוע
ברחוב הירקון ומפקקת בכישוריה הנשיים. דפנה בוכה.
וכאשר כל הצוות המקצועי של התיאטרון מתאסף לחזרה
כללית - אננה מרימה את חצאיתה של דפנה כמוטיבציה
לתפקיד. דפנה בוכה. היום היא "הזונה הטובה ביותר"
בהצגה. השיטה עבדה. לבחורים לא היה קל יותר. כיצד עלי

נעזרת אננה במקרים המתרחשים בסטודיו ואפילו בתקלות על הבמה. שלא כמוזיקאי, הכותב למרווחי צליל נתונים מראש, עומדים לרשות הביצוע הכוריאוגרפי רקדנים בעלי מיגבלות ויתרונות אישיים. דווקא טעות מקרית יכולה להוביל לפתרון האמיתי. למשל, באחת הסצינות, עורכות חנה ואמה תיאטרון ביתי, שאלו נכנסים הרקדנים עם כסאות. בסוף המונולוג הפאתטי, על הרקדנים לצאת מהבמה ולהשאיר את הכסאות הריקים אחריהם. את הזמן שבו אננה עבדה עם השחקנים, ניצלנו למנוחה דיפלומטית על הכסאות הנוחים. למדנו להירדם בעיניים פקוחות תוך כדי הבעת עניין במתרחש. באחת החזרות, אחרי את הסימן ליציאתי ונשאיתי בדד בין הכסאות הריקים. והנה, אננה התלהבה מהטעות והחליטה להשאירה. לצערי, נמחקה הסצינה כולה בגירסה הסופית ונאלצתי לוותר על ה"סולו הגדול" שלי.

בהצגה אין תפאורה, והמסך האחורי והקוליסות שחורים. רצפת הבמה מכוסה לינולאום כהה שאינו מחזיר אור. החלל שנוצר הוא אינסופי. במעמקי הבמה מונחת תיבה שחורה, המשמשת כמפלס נוסף. כשהגיעה התיבה הסופית, התברר שהיא גבוהה בהרבה מזו שהשתמשנו בה בחזרות. תחיה, בסצינת המעוף בפתיחה, מעדה ונפלה ממנה. מעידה זו נשארה עד היום וממחישה את הרגשת הגובה הרב שבו היא דואה, וממנו אנו צונחים.

עוד על נפילות. בסצינת הרחוב בבודפשט, אנו אורחים מבוהלים עקב איום המלחמה הקרבה. במשך החזרות למדנו לעמוד נתמכים אחד בשני, בזמן שאננה תיקנה פרטים. מדי פעם, מתוך תשישות מוחלטת, היה צונח אחד מאתנו לרצפה, כשהוא משמיע קול מורר. הפעם צדקה אננה כשאמרה שיש אמת רבה במקריות, ואנו מבצעים את הנפילות בצורה משכנעת עד עצם היום הזה.

את אננה הכרתי לפני שלוש שנים, בקורסי קיץ באקדמיה בירושלים. כתלמיד יקור מתחיל, חשתי שגיליתי את העולם – והעולם אותי... כמוכן. אננה נשענה במלכותיות אל פסנתר הכנף, והעלתה באוב את רוחם של סקריאבין ואיזדורה. היא לא היססה להראות לרקדן הצעיר מה היא חושבת עליו, וכבר בשיעור הראשון הפילה אותי לרצפה, ובאופן מיסטריוזי הוציאה את פרקי ידי ממקומם. "חוסר אנרגיה, היעדר דמיון ומעוף," הטיחה כנגדי. נעלבתי. כעסתי. התלמידים האחרים נאלמו דום. נותרנו אננה ואני זה מול זה (עדים ששרדו מאותו יום מספרים על ניצוצות של אש שעפו בינינו). נשלחתי לספריה, למוזיאון ולכל הרוחות. לאחר שבוע, חזרתי עם פרחים, מכושף. באותו קיץ קיבלתי מאננה במתנה תקליט של זמרת ישראלית, כשהשיר "אלי" מאת חנה סנש מסומן בעיגול.

אלי, אלי,
שלא יגמר לעולם
החול והים.

רשרוש של המים,
ברק השמים,
תפילת האדם.

"כנפיים" היה אז רעיון במוחה של אננה בלבד. מי היה מאמין אז, שאותו ילד מפונק (אני) יגיע לעבוד עם אננה סקולוב בהפקה מקצועית. לאננה פתרונים.

היום עברנו לעבוד על בימת תיאטרון "נחמני". תם השלב בו היינו מוגנים בסביבה המוכרת של הסטודיו. נותר להתאים את היצירה השלמה למסגרת בה תוצג. החלל השחור הפעור מולנו מזכיר לי שבעוד שבוע, שבוע אחד בלבד, נעמוד בפני מבחן – הקהל. שמוליק, הסדרן המפורסם של "נחמני", מברך את הוותיקים שבינינו. משום מה, אין הוא נראה נלהב ונרגש כמונו. הוא מדליק עבורנו את אורה עבודה, גורה חשופה במרכז הבמה. ללא מסכים נראית הבמה עירומה ומשועממת, וממנה נראה חלל התיאטרון כמפהק ללא סוף. זהו שבוע של עבודה מאומצת, הכולל שבתות ולילות.

אני בא מדי בוקר לתיאטרון הדומם, ומנסה לבנות את שיעור הבאלט שלי על הבמה. אני הולך לאיבוד במרחב החדש. הרושם שלי הוא, שאנו לומדים ללכת מחדש, לאחר שעזבנו את הרחם החמים, הסטודיו, נזרקנו לעולם הגדול ואיבדנו את הכיוונים והמיקום. למעשה, החזרות הראשונות מוקדשות כולן לכניסות ויציאות. אני נאלץ להכין כרטיס בר רשומות התלבושות השונות ובאיזה צד של הבמה הן מחכות לי.

במשך זמן רב, בעבודה בסטודיו, היתה אננה חלק מהכוריאור גרפיה. היא הדגימה עבורנו והפעילה את גופתינו במגע. לאט לאט התרחקה והשאירה אותנו לחיפוש עצמי. בימים הראשונים לא ישבה כלל. אחרי כך ישבה, שבה וקפצה, ישבה וקפצה. בשלב הבא, ספרה את הקצבים השונים וצעקה צעקות עידוד מחרידות. רק אז החלה לנתק את חבלי הטבור, ולבחון את עבודת עצמה מרחוק. כשעברנו לכמה, עבדה איתנו בשני מישורים. היתה צופה בנו מרחוק משפת הבמה או מהאולם, ורואה את התבנית הכללית, או שהיתה נעה בתוכנו, ומרגישה את החלל על גופה.

מדי יום, בקצב מסחרר, נוסף מימד חדש להפקה. בסטודיו שמענו את המוזיקה מוגנת בפסנתר. קופיטמן הביא לנו את התיזמור, ואנו במצב שלאחר יאוש. הקטעים האיטיים נשמעים מהירים מדי, ולהפך. הסימנים המוזיקליים קיבלו צבע חדש ומבלבל, לעתים. אך לאחר מספר חזרות אנו נישאים בהתלהבותנו על גבי המוזיקה.

חיליק התאורן והחשמלאים כובשים את הבמה, ומציפים אותנו בחושך אמנותי. יש משתתפים הדואגים שלא יראו אותם היטב מהאולם, ויש נהירה מסתורית לעבר האור. אך דווקא מיעוט מוקדי התאורה נותן אפשרות מעניינת לרקדנים לנוע בתוך האור ודרכו, ותורם רבות להרגשת האווירה הנכונה.

כיצד להעביר את המבט מנקודה קבועה וקרובה אל האין־סוף, אל חלל עמוק ואני מתאמן בסוגסטיה על הכסאות הריקים.

ופתאום – בכורה. הגענו למבחן האמיתי. אנחנו בדרך ורצים קדימה. ומדברים על הצלחה או כשלון, על תגובת הקהל והביקורת. אך אני כבר מתגעגע ליום ראשון חדש של חזרות בסטודיו, ולזה שלאחריו וזה שיבוא אחר כך.

מצעד לפני אננה. צוות התופרות יושב בחדרי ההלבשה, ובקדחתנות תופר על כל אחד מאתנו שכבה על גבי שכבה. כשאנו עוזבים את התיאטרון בלילה, סמיון החייט נשאר על הבמה עם מכונית התפירה, ב"ספוט" בודד של אור. המאפרת מקבלת אותנו לידיה ומלמדת אותי פרק ראשון בהתקנת עצמות־לחיים שקועות. עזרא שובר רגל. כולם היסטריים. אנו מלמדים את עמי טראוב את תפקידו. תחיה מסבירה לי



אננה סוקולוב בשעת חזרה על "כנפיים".

האם רוקדים בעלי-החיים?

הארות למקור המחול – פרק מתוך מחקר על מקורות האמנות.

מאת
שולמית בת-דורי

אם נחפש את המונח "ריקוד" בספרי הזואולוגים, נמצא אותו קשור בעיקר לסוג אחד של בעלי-חיים, לדבורת הדבש. לפי דברי ניקו טינברגן (בספרו "התנהגות בעלי-החיים") "ריקודיה... הם תופעה יחידה במינה בין החיות" (1). ריקוד הדבורים הפך לשם-דבר בחקר התנהגות החי. צורותיו המורכבות, הדיוק בביצועו, והעובדה שהוא מופיע דרך קבע בכל ריכוז של דבורים בכורת – עשוהו לנושא מסקרן. לריקוד הדבורים הוקדשו מחקרים רבים וכיום ידועים כמעט כל הפרטים הקשורים בתופעה. אך דווקא המידע הרב המצוי מקשה לראות בריקוד-הדבורים – למרות כינויו המפורש – משהו מעין "גרעין המחול העתיד לבוא" (1).

אמנם צורתו תואמת, בדרך-כלל, את הקריטריון שקבענו לעצמנו. הדבורה הרוקדת חגה במעגל, לפעמים במהירות מסחררת; או שהיא מבצעת את סיבוביה במסלול דמוי הסיפורה "שמונה" כלומר היא רוקדת "בשמיניות", כשצורתן של הלולו פחוטה והמפגש בין שני חלקיהן יוצר קו ישר וארוך יחסית. כשהדבורה הרוקדת רצה לאורך קו זה, היא מנענעת את חלק גופה התחתון ימינה ושמאלה, לעתים גם זאת במהירות מפליאה. כיוון "השמיניות" עשוי להשתנות מריקוד לריקוד, אך כל ריקוד כשלעצמו שומר בדיקנות וללא כל שינוי על צורת המסלול, כיוונו ומהירות התנועה. לכך יש להוסיף, שכל דבורה רוקדת מושכת אליה קהל רב מבין חברותיה, המתגודדות סביבה וצופות בתנועותיה בדריכות בולטת.

אך קיים גם הבדל מהותי בין צורת התנהגות זו לבין מחול כתופעה, כפי שהגדרנוה. מטרתן של התנועות המתוארות קונקרטית מובהקת, משיכת את הריקוד הזה כולו ישירות לשרשרת הפעולות, שבעזרתן מביטחות לעצמן הדבורים את מזונן. מסתבר שריקודן אינו אלא מכשיר של תקשורת, המעביר למחנה הפועלות שבכורת אינפורמציה מדויקת, איפה מצוי מקור המזון, בו נתקל בדרכן הדבורים "הסיירות".

במלים אחרות, הריקוד משמש לדבורים מעין שפת דיבור בתנועות, כשלכל תנועה תוכן קבוע וחד-משמעי, ולכולן יחד יכולת מפליאה לתאר את מיקומו של המזון בסביבה. נוסף לכך, חשוב להדגיש שכל מערכת התנועות המורכבות הללו מתבצעת, כמסתבר, על יסוד של פעולת רפלקסים כמעט אוטומאטיים. זאת בתגובה ישירה לשורת גירויים חיצוניים. כמו ריח המזון, מרחק המעוף אליו, מיקום השמש

"הריקוד, כתופעה בפני עצמה, אינו קשור תמיד למקצב מאורגן. נכון, שלרוב קיים קשר כזה, אך אין הוא בבחינת הכרח. אפילו בתקופתנו מזדמן לחזות במופעי מחול, בהם הרקדנים מתנועעים כל אחד לפי תחושתו הפנימית, כשהקשר ביניהם מבחינת המקצב ואף הצורה מקרי בלבד. לא נתיחס אל כל קבוצת-תנועות, המתבצעות במקצב מאורגן, כאל מחול. הקריטריון שיש בו כדי לסייע בהגדרת התופעה, מקופל, בעצם, בהגדרת האמנות בכלל: "אמנות היא אירגון יסודות של מדיום מסוים, לשם יצירת חוויה של סיפוק רוחני". האמת היא, שהגדרה זו תואמת יצירה אמנותית אנושית, כשהמרחב "מדיום" כולל בתוכו לא רק אלמנטים של המציאות הריאלית, כי אם גם של תחומים כמו דמיונות, זכרונות, חלומות וכו'. גם מטרת הפעולה האמורה, שקראנו לה "ספוק רוחני", תואמת את המנטאליות האנושית, שבה מהווים חיי הרוח (או ביתר דיוק: התנהגות הכרתית), גורם כמעט דומינאנטי. אך כיוון שאנו עוסקים עתה לא בבני האדם כי אם בחיות, עלינו להדגיש שידוע אך מעט על "התרחשויות רוחניות" בקרבן.

לשם הבהרה נוספת של קריטריון זה לגבי ניצני המחול אצל החיות, נחזור ונביא תחילה דוגמה מריקודי בני-האדם בצורתם הפרימיטיבית יותר. לרוב הם מעין קומבינאציה של פרטי-תנועות המוכרות היטיב בחיי יום-יום, הכרחיות לקיומו הפיזי של כל אנוש. האדם הולך כדי לנוע בשטח. רץ כשהוא ממהר. מדלג על מכשולים בדרכו. מתרומם על קצה האצבעות או מנתר כדי להגיע למשהו גבוה ממנו. מתכופף או כורע ברך כדי להתקרב למשהו נמוך. מסתובב כאשר-שומע מאחוריו צליל בלתי צפוי, או צפוי, ועוד. וכמובן, איך-ספור של תנועות המתבצעות תוך עבודה או בשעת לחימה וציד, וזה מוליך לעתים לחיקוי תנועות הציד המבוקש, כאמצעי ריאלי או מדומה לפיתוי. אם נבחן ריקוד כלשהו בצורתו הפרימיטיבית (ואף את מרבית מחולות-העם הנרקדים עד היום) נמצא, שלרוב זו שרשרת של קטעי-תנועות מן הסוג הנזכר בהרכבים שאין לפגשם במציאות הריאלית. לדוגמא: דילוגים תוך ריצה במעגל, סיבובים על קצה האצבעות, ניתורים תוך כפיפת ברך באויר ועוד איך-ספור הרכבים החוזרים על עצמם לעיתים ללא כל סיבה מחויבת המציאות. ונשאלת השאלה: האם ניתן לפגוש בהרכבי תנועות כאלה גם בין בעלי-החיים, כשאין הן משמשות עוד את מטרותיהן המקוריות שלמען נוצרו – אלא תפקידן שונה לחלוטין?

כל בני מינו. מסלול של "זיגזגים" בשחיה בוודאי שאין הוא דרך הקצרה והפונקציונאלית ביותר להשגת מטרה קונקרטית, כמו זו של הולכת הנקבה אל הקן. מסלול כזה מאריך את הדרך ובקטעים מסויימים מרחיק את הדג מיעדו. אין דג זה "רוקד" בנסיבות אחרות, אלא בפוגשו בעונה האמורה את בתי-הזוג הנדרשת. תנועה זו משמשת סימן-היכר לכוונותיו ומהווה גירוי הכרחי לנקבה, שבתגובה לו תפליג בעקבות מחזרה. באותה מידה גם צורתה "הנפוחה" משמשת לגבי הזכר גירוי הכרחי, כדי שיגיב על המראה בריקודיו. עד סיום מעשה-הרבייה מתווספות עוד חוליות אחדות לשרשרת זו של גירויים הדדיים ותגובות עליהם.

אך גם אם ענייננו נתון בעיקר לקטע "הריקוד" שבאותה שרשרת, אין להפרידו מהתהליך כולו. לדעת החוקרים, התופעה כולה מקורה באינסטינקט תורשתי, כשהתגובות לגירויים ההדדיים מתבצעות דרך רפלקסים כמעט אוטומאטיים. משמע שאין מקום לחשד, שמא הזכר מבצע את ריקודו מתוך רצון למצוא חן בעיני הנקבה. אך גם בלעדי זאת יש באותה התנהגות "בלתי פונקציונאלית" לכאורה מטרה קונקרטית חשובה מעין כמותה לשמש לזכר, לצד צבעי הלוהטים, מעין הודעה חד-משמעית, שהנה גם הוא מוכן למעשה הרבייה לא פחות מהנקבה עמוסת הביצים. ומכאן שגם אצל דגים אלה מהווה התנועה הריקודית מעין שפת-דיבור וויזואלית, כשמטרתה הישירה היא במקרה זה התרבותו של המין.

עם זאת, קשה שלא לזכור עד כמה נפוץ בחברה האנושית השימוש בריקוד כחוליה חשובה בתהליכי החיזור שבינו לביתה. בפרט ריקוד בזוגות, הגדוש אותות וויזואליים, ואלה שבמגע, המעבירים ללא מילים את כשורת ההתעוררות המינית בין שני הרוקדים. אגב, דרשיח כזה בתנועה הרווי רמזים ומגעים קלים, עוזר לא מעט לנפשות הפועלות להשתחרר ממעצורים מעיקים, תולדת ציונים חברתיים, שבתקופות רבות בהיסטוריה היו לרועץ לכל מי שהעז לבקש את מלא סיפוקו המיני. גם במחול האמנותי, כפי שהוא מופיע על הבמה, חוזר מוטיב החיזור באינספור וואריאציות. למשל בבאלט הקלאסי מהווה כל דואט עיצוב מתוחכם פחות או יותר של החיזור בין המינים, כשהוויית ההתעוררות האירונית, "בזכות ובגלוי", עוברת מן הבמה אל קהל הצופים ברוח הזדהותם עם המתרחש לעיניהם.

קטעים זעירים של תנועה ריקודית, לפי הגדרתנו, ניתן למצוא ב"טקסי החיזור" אצל חיות רבות, בפרט אצל הציפורים. האפשרות להשתמש בכנפיים משווה לתנועתם לא פעם צורניות רבת-רושם ותנופה. בין השאר מזכיר טינברגן, את יפי "ריקוד האהבה" של בנות-יענה במרחבי הסאוואנה האפריקנית. ציפורי-ענק אלה מתנהלות בדרך-כלל תוך הליכה מסורכלת וחסרת חן לחלוטין. אך משיוצאת הנקבה לפתות את הזכר (במין זה היא בעלת היוזמה), הוא מתלהט, רודף אחריה כשנוצות שניהם מתבדרות ברוח - הם מפליאים

בשמים אותה שעה ואף סידור החלות בתוך הכוורת. לא רק צורות הריקוד הן פרי של רפלקסים אינסטינקטיביים, כי אם גם תגובת הדבורים ש"בקהל", הקולטות את התנועות המבוצעות לפנין רפלקסיביות. הן יוצאות מיד לדרך בהמוניהן, מוצאות את המזון ומעבירות אותו לכוורת. כהוכחה חותכת לכך שאין בכל אלה משום התנהגות נלמדת, כי אם פעולה מודרכת על ידי אינסטינקט תורשתי, הטבוע בתכוננו הגנטי של המין, משמשת העובדה, שדבורים צעירות, אשר נמנע מהן באופן מלאכותי מלחזות בריקוד אחיותיהן המבוגרות "יודעות" בשעת הצורך, לרקוד אותו בדיוקנות וביעילות מפתיעה (2).

שתי התכונות - קונקרטיות המטרה (השגת המזון), ומקור התופעה כולה באינסטינקט תורשתי - מקשים עלינו לראות בריקוד הדבורים משהו מעין "עובר" של המחול האנושי. תוך התפתחות מיוחדת במינה הביאו כוחות האוילוציה את הדבורים לידי שימוש בתנועות מאורגנות כבשפת דיבור, המעבירה מסר ברור בעזרת סמלים. והרי גם המחול האנושי החל את קיומו בתור שפת הידברות עם כוחות הטבע, כלומר עם כתובת שהלשון האנושית לא נראתה כמסוגלת לשמש מכשיר-קשר עמה. כיוון שקשר זה היה לאכותינו הקדמונים בבחינת הכרח כדי להתגבר על אימתם בפני הבלתי-נפשו ביקום - הפך המכשיר יוצר-הקשר, משמע הריקוד לאמצעי הדברת האימה. גם המחול האנושי בצורתו הבשלה, כפי שהוא מופיע היום, איננו אלא שפת-ביטוי, המאפשרת להעביר אל הזולת תכנים חזיתיים, שלשון הדיבור כמעט ואינה מסוגלת להעבירם בתימצות, מהירות ובלתי-אמצעית, כשם שעושה זאת התנועה.

למשל, כדי לבטא שימחה גועשת, המעוררת תשוקה להצית שכמותה גם בלבבות אחרים, דרוש, בדרך-כלל, מבחר מלים עשיר וכושר עוצמה סוגסטיבית. ואילו הריקוד, התפרצות פתח תוך כמה סיבובים מסחררים ומספר ריקיעות וקפיצות נלהבות עשויה בין רגע להעביר את חווית השימחה אל המוטיאדם, הצופים במחזה. אם כך, הריקוד הינו מכשיר יעיל מאין כמותו לשבירת מחיצות של היעדרת-קשורות בין היחיד וסביבתו האנושית. והלא העדר תקשורת בין בני-האדם היא אחת המצוקות חמיקות ביותר, בפרט בתקופתנו, "עידן התפוררות קשרי-אנוש".

גבטי הריקוד בתור אמצעי-תקשורת מופיעים פה ושם גם בין בעלי-חי אחרים, מלבד בדבורים. ניקו טינברגן מצביע בספרו על תופעת הריקוד אצל דגים מסויימים, כחלק בלתי נפרד מ"טקסי החיזור" של הזכר אחרי הנקבה (או להפך), בעונת הרבייה. כמשל מאלף לתנועה ריקודית, החוזרת דרך קבע בנסיבות אלה, עשויה לשמש התנהגותו של הדג גסטרוסטאוס (GASTEROSTEUS). לפי תיאוריו של טינברגן, לובש הזכר לקראת העונה צבעים בולטים לעין (אדום וכחול), כנראה כדי להזהיר כל זכר אחר, לכל יפלוש לטריטוריה שלו. הוא בונה את קנו על הקרקעית ויוצא לכבוש לו בת-זוג. משמודמנת בדרכו נקבה, שבליטה אופיינית בגופה מעידה על כוונותה להטיל ביצים, הוא מושך אותה אחריו בשחיה מתפתלת במעין "זיגזגים" ריקודיים, בעלי צורה קבועה אצל

בקלות ויפי התנועה, כמעט כמו שני רקדנים מאומנים. אולם אם נתעכב קמעה על ריקודי הציפורים, יהיה זה בעיקר על אחד, שבניהאדם אימצו אותו לעצמם, ואף הפכוהו לבנס תרבותי עממי, המהווה עד היום חלק בלתי נפרד מפולקלור ארצם. "ממציאי" ריקוד זה הם תרנגולי-בר מהסוג הקרוי: התרנגול השחור (LIRUSUS TETRIX).

הם מצויים בעיקר במרכז אירופה, במיוחד במדרונות האלפים בטירול ובאואריה. תרנגול זה יפה-תואר, שחור-נוצ, ולו שני כתמי אודם לווהט על ראשו ומעגל נוצות לבנות בזנבו, ובאופן מוחלט אינו נוטה לחיי-משפחה. כלומר, אין הוא מתקשר לנקבה מסוימת כדי לבנות איתה קן, לשמור עליה בעת הדגירה ואחר-כך לעזור לה לפרנס את האפרוחים. תפקידו במעשה-ההתרבות מרוכז כולו בהפריית נקבות רבות ככל האפשר, אותן הוא מושך במראהו המרשים ובעיקר בריקודו הראוותני. לפיכך, בבוא העונה, מעמידים עצמם כל תרנגולי-הבר המאכלסים איזור מסויים לבחירתן של כל הנקבות, בנות אותו מין שבסביבה, וזאת בצורה מאורגנת להפליא. בעוד מועד מחפשים להם התרנגולים חלקת שדה בור שטוחה ורחבת-ידיים, המבטיחה חופש תנועה מירבי. כל אחד קובע לעצמו כבית-אדמה בתור טריטוריה משלו, וגם זה נעשה לפי סדר קבוע מראש. במרכז השטח תופס את מקומו התרנגול בעל "הדרג" הרם ביותר בחבורה. סביבו מתפרשים, במבנה כמעט מעגלי, כל שאר הזכרים. "המכובדים" מצויים קרוב יותר למרכז ו"הפחות חשובים" והטירונים הצעירים מתמקמים בשולי השדה. כך מתחיל אותו "באלט המוני", בו משתתפים לפעמים עד חמישים "רקדנים", המפוזרים בשטח. אך כולם מבצעים סימולטאנית את הריקוד. לאורך כל עונת הרבייה, הנמשכת כחודשיים, רוקדים התרנגולים מדי יום ביומו בציפיה לבוא התרנגולות. אלה מופיעות בעצלותיים, עוברות בקבוצות קטנות בכל הטריטוריות, בדומה לחבורת רכלניות בנות טיפש-עשרה, המבקשות לסקור היטב את סגולות הגברים המצפים לחסדיהן.

ההחלטה במי לבחור נופלת רק כעבור ימים אחדים, בביקורן השני או השלישי. כמובן שהנבחרים הם קודם כל המתבלטים בצורתם ובריבודם. קשה לא לחשוך שהפלגמאטיות המפתיעה של "הגבירות" הקטנות, צנועות המראה, כוונתה לדרבן את גיבורי-החיל לחולל ביתר מרץ, כוח ורזיות.

ריקוד זה הוא דוגמה מאלפת להיווצרותו של גרעין ריקודי בעולם החיות, אשר הועבר ישירות אל המחול האנושי, ועד הגיעו לא פעם לבמה, כחלק ממופע מוסיקאלי, פולקלורי. יתכן שעל העברה זו השפיעה קירבתה היתרה של האוכלוסיה הכפרית אל הטבע, קירבה הנמשכת ברציפות דורות רבים. הללו למדו מתרנגולי-הבר שכניהם את תנועות ריקודם על דרך החיקוי, אך כדי לרצות לחקות תנועות קשות אלה, חייב היה לקנן בבניהאדם הצורך שדווקא תנועות אלה עשויות היו לספקן יותר מאחרות. לא נהיה רחוקים מהאמת אם נאמר, שהיה זה אותו צורך עצמו, אשר אילץ את התרנגולים ל"המציא" את ריקודם ולעשותו לחוליה רבת-חשיבות בתהליך התרבותם.

ריקוד התרנגולים בנוי משני חלקים, החוזרים על עצמם ברציפות או בהפרשי זמן. החלק הראשון – מספר צעדי הליכה או דריכה נמרצת במקום, והשני – קפיצה פתאומית לגובה רב ללא עזרת הכנפים החובטות ברבזמן בחזקה בשוקי התרנגולים וברגליהם. מה שמשך את בניהאדם לאמץ לעצמם ריקוד זה – לצד צורתו המרשימה – הוא בעיקר אופיו הגברי הראוותני. ואונם קשה למצוא כפר בטירול או בבאואריה, בו לא תצא שורת גברים חסונים בשעת שמחה או חג במחול זה, הנושא את השם SCHUHPLATTNER (3). הגברים רוקעים ברגליהם, קופצים לגובה, כשידיהם חובטות בקצב קולני ממכנסיהעור שלהם ובסוליות הנעליים. כשהתחרות בין הרקדנים מגיעה לשיא האקרובטיקה, סובבות הבנות בהילוך שלוו ואיטי, עד שהגברים מרימים אותן בזרועותיהם ומעיפים אותן לגובה, כדי לתפסן שנית ולהעמידן על רגליהן. החלק האחרון הוא כמובן תוספת אנושית, הבאה לסמל את המטרה המינית שבריקוד התרנגולים המקורי ובפיתוחו בידי בניהאדם. מלבד התחרות, שמקורה ברצון להרשים את הנשים ולזכות בחסידה הנערה המבוקשת, מעניק ריקוד קשה זה גם אפשרות "לתפוס עמדה" נאותה בחיי החברה שבכפר. הרקדן המצטיין הוא לרוב גם ראש חבורת הצעירים.

דיוננו בנכסטי המחול הטרומ-אנושי דורש להזכיר שתי תופעות נוספות, שאיננו יודעים את פישןן וחסרים לנו נתונים המאפשרים לנחש את משמעותן הפונקציונאלית. אך כיוון שאלה הן תופעות בהתנהגות השימפנזים, המין הקרוב ביותר למיננו, מן הראוי שלא נפסח עליהן. את תיאור התופעה הראשונה מצאנו בספרו של ר. קוהלר:

...תיאור התנהגות זו מופיע ברשימותי פעמים רבות מאוד... אחד בעיקבות רעהו, מתחילים השימפנזים לצעוד במעגל, סביב לעמוד שבמרכז חצום... במהרה מישתנה אופי תנועותיהם. הם אינם מהלכים עוד הליכה פשוטה, כי אם דורכים מעין דריכה מיוחדת, תוך דגש על צעדי רגל אחת, כשהשניה נוגעת בקרקע רק בקלות. עלייה כך נוצר מיקצב ברור, שכל החבורה מסתגלת אליו ושומרת עליו... הם מניעים גם בראשיהם לקצב "ריקודם"... וממציאים מדי פעם תוספות ושינויים. לעיתים מתווספים על תנועתם במעגל סביב העמוד סיבובי יחידים סביב עצמם, ודילוגים מסורבלים וכבדים למדי מרגל לרגל או פשיטת זרועות אופקית, רחבה... הדמיון לריקוד אנושי הוא ממש מדויק... מפליא שכן השימפנזים יכול היה להיווצר באופן ספונטאני משהו המזכיר בכל צורתו ריקוד של שבט פרימיטיבי כלשהו... (4)

אולי משום שקבוצת השימפנזים, אותה חקר קוהלר, היתה מורכבת ברובה מחיות צעירות, נטה החוקר לקשור את התופעה המתוארת עם משחק ושעשועים. אך הקופה המבוגרת, שהשתייכה גם היא לקבוצה, לרוב דווקא היא זו שמתחילה בריקוד ומוליכה אחריה את כל השאר. מחקריו של קוהלר התבצעו לפני כחמישים שנה ומאז ועד היום התבססה הדעה, שגם משחקי חיות צעירות הם תופעה בעלת משמעות פונקציונאלית חשובה, בהיותה מעין תירגול לקראת פעילויות לעתיד לבוא. מכל מקום, אין להשיג מתיאורו של קוהלר, מה ביקשו לתרגל השימפנזים שלו בריקודם.

לעומת זאת הזדמן לנו להיווכח באיזו מידה נכונה היתה ראייתו של הדמיון והקשר האפשרי בין תופעה אצל השימפנזות לבין מינהגי שבטים מן הפרימיטיביים ביותר, שנתגלו בבראזיל. מה שהיו בני השבטים הללו מוכנים להראות לתיירים לא הזכיר במאומה, לא את הריקודים העתיקים של האינדיאנים באמריקה הצפונית וגם לא משהו מהתנועות הריקודיות של הגזעים השחורים, וכעצם אף לא כל צורה אחרת של התרחשות פולקלורית, עמה נפגשנו אי פעם. כאן סבבו האנשים אט אט במעגל סביב לדמות מרכזית הניצבת בתווך, כשתנועותיהם ככדות ומסורבלות, ורגליהם כמעט אינן ניתקות מן הקרקע, רק מדי פעם רגלם האחת דורכת ביתר חוזקה ודגש מאשר השניה, והזרועות מתפרשות לרוחב, לפעמים רק עד למרפקים. את תעודתה הפונקציונאלית המשוערת של התנהגות זאת ניתן היה לנחש מרמזי הריקודים עצמם, אשר ביקשו לתת לנו להבין שאת ריקודם זה נהוג לבצע בזמן חתונה, והוא בא לכבד את הבנים המתבגרים, או נועד ללוות את לידת התינוק וכו'. לאמיתו של דבר, כל הריקודים היו דומים זה לזה דמיון כמעט מוחלט, וכולם יחד הזכירו בצורה מדהימה את תיאורו של קוהלר מחיי השימפנזים. ההבדלים התכניים בין ריקוד למשנהו נבעו כנראה מהטקסט השונה, אותו השמיעה הדמות שבמרכז, בלחן מונוטוני, אליו מתלווים מדי פעם כל המשתתפים.

לאור הדמיון המדהים בעצם התנועות, קשה להשתחרר מן המחשבה, שהאדם בדרגת התפתחותו המוקדמת ביותר לא היה נאלץ להמציא לעצמו את הריקוד, כמכשיר העוזר לו לספק צרכים מסויימים, אלא שמכשיר זה ניתן לו מן המוכן, "בירושה".

חוקרת השימפנזים ואן לאוויק-גודאל מספרת בספרה "בצל האדם" על חזיון מינחד ומרשים, אותו ערכה קבוצת השימפנזים בסביבתה הטבעית עם פרוס עונת הגשמים והסערות. הנה תיאור ההתרחשות אותה מכנה החוקרת "ריקוד הגשם":

...עם רדת טיפות הגשם הראשונות... טיפסה כל קבוצת השימפנזים כככדות במעלה תלול אל הרכס שבפיסתו... משהגיעו לשם, עמדו מלכת ואז פרצה הסערה. הגשם ניתך בעז, והרעם הפתאומי כאילו נתן את האות: אחד הזכרים הגדולים הזדקף, החל מתנדנד בקצב מרגל לרגל... והשמיע תרועות-שאגות, והסתער במרוצה למטה, אל עבר קבוצת העצים שלמטה... שם קפץ על ענפי אחד העצים וישב ללא זיע. בו ברגע הסתערו בעיקבותיו שני זכרים גוספים. אחד מהם שבר תוך ריצה ענף מעץ שכדרכו, ונינף בו באויר... השני, בהגיעו לסוף המירוץ, תלש ענף גדול וגרר אותו אחריו. הזכר הרביעי שהסתער, זינק אל העצים וכמעט בלי להאיט את מירוצו, שבר ענף גדול וקפץ עמו ארצה.

כאשר השמיעו שני הזכרים הנותרים את תרועותיהם והסתערו במורד, ירד הזכר הראשון, שפתח בחזיון, מן העץ והחל שוב לטפס במעלה כלפי הפיסגה... מיד עשו כמותו גם האחרים, ומשהגיעו אל הפיסגה, חזרו אל מירוץ ההסתערות במדרון, זה לאחר זה, וכך חזר חלילה... אותה שעה עלו הנקבות והצעירים על עצים שלידי הפיסגה, ישבו והשקיפו על המחזה... ההתרחשות כולה ארכה כעשרים דקות. כשהגשם מתקצב והולך, אלומות הברקים קורעות ומאירות את שמי העופרת ושארן הרעמים מרעיד את ההרים עצמם... התכוננתי בפליאה בהדרם של יצורים נפלאים אלה... האדם הקדמון עצמו עשוי היה לקרוא כך תיגר על איתני הטבע בהפגנת כוח ועוצמה מעין זו...

אין החוקרת מוסיפה לתיאור זה כל הסבר מבוסס, ואינה עוסקת בשאלה, האם היתה בפעולה זו משום התייחסות מודעת אל איתני הטבע, או שמא היה זה רק דחף ספונטאני, בלתי-מודע. מכל מקום החזיון כולו, מבחינה מיבנית, יש בו סימנים בולטים של התרחשות טקסית, מאורגנת, משום שמתחברים בה בשרשרת וחוזרים על עצמם כסדרם קטעי מציאות מנותקים מהקשריהם הריאליים, כמו למשל הטיפוס לפיסגה והריצה-ירידה ממנה. תנועות אלה לא נועדו להתקדמות בשטח. ואמנם נראה לנו, שדווקא תנאי מזג-אוויר קשים של גשם שוטף, ברקים ורעמים, יש בהם כדי לעורר מחשבה שמאחורי פעולה זו מסתתר איזה צורך עז ונוקב, שהחזיון נועד לספקו או לנטרלו וכך לגאול את קבוצת החיות ממהו מעיק עליהן או מפחידן.

ורובו אנו ניצבים בנקודה בה הופכת התנועה למשהו הממלא תפקידים שהם מעבר לפונקציונאלי הישיר, היא הנקודה בה התנועה נעשית למחול.

(1) Tinbergen Nico "Animal Behaviour" (Time-Inter. N.Y. 1970) p.155.

(2) Von Trisch Karl, "Bees – Their Vision, Chemical Senses and Language" (Cornell Univ. Prep. Ithaca, 1950) pp. 65–82

(3) Leach Maria (ed) "Dictionary of Folklore, Mythology and Legend" (Funk et Wagnalls, N.Y. 1950) pp. 977–8

(4) Köhler Wolfgang "The Mentality of Apes" (Pelican Books 1955) pp. 266–7.

(5) Van Lawick-Goodall Jan "In the Shadow of Man"

השיעור

מאת
רות אשל

מחול בישראל-לנוער

"כמה פעמים אני אומרת לכן שאת הרגליים יש להרים מכף-הרגל ומהשוק. את הירכיים צריך לשכוח. בשביל להרים אין ירכיים! יש רק גב, כף-רגל ושוק!"

חזרה לשבת והשיעור נמשך. עזבנו את הבר ועברנו להתאמן במרכז הסטודיו. עשינו אדאג' קשה והילדות עבדו נפלא. פתאום ראיתי שרחל עומדת ליד הבר, ראשה נשען על ידיה, כתפיה עולות ויורדות. הילדה בוכה. חשתי רחמנות גדולה כלפיה. זכרתי את כאבי-הלב השוטפים ומציפים את בית-החזה. את הבכי החרישי והכאב העמוק. בגילה לא התקדמתי כמוה במחול. בגילה הייתי עדיין ילדה. הכאבים החלו אצלי בשלב הרבה יותר מאוחר. כביכול אף אחת לא שמה לב אליה. השיעור נמשך והילדות השתדלו והתאמצו כמיטב ומעבר ליכולתן. אחת הילדות הבחינה שאני עומדת ומתבוננת ברחל הבורכה. "יש לה מתחים חזקים מדי," ידעתי שחשבה, שאם רחל רוצה להיות רקדנית, עליה ללמוד ולשלוט בעצמה, להתאפק, לבלוע את הכאב ולהמשיך הלאה.

יותר מאוחר, בהמשך השיעור, ניגשה ורה אל רחל ותיקנה לה את הטיית הראש. היא הסבירה לה לאט וברוך איך וכיצד יש להחזיק את הראש. בשתי ידיה אחזה בראש הילדה וברגש היטתה את ראשה ימינה ושמאלה. עיני הילדה היו עדיין דומעות. מלה לא נאמרה בקשר לבכי.

השיעור הגיע לקיצו. זה היה שיעור קשה. בראי נראיתי מגושמת ליד אותן גימפות צעירות, שרקדו בשליטה כה גדולה, שאיננה אופיינית לגיל כה צעיר בארץ.

בליבי הודיתי לאלהים, שכבר אינני בת ארבע-עשרה או חמש-עשרה. שאינני צריכה לעבור את כל דרך היסורים מחדש. לא הייתי מסוגלת. הילדות עדיין בשלב התמים, הקל יחסית. מאמינות שאם תעבודנה קשה, קשה מאוד, תשתדלנה – תגענה! תהיינה רקדניות בלהקה. תרקודנה על הבמה ותהיינה, כך מקוות בסתר-ליבן, גם מפורסמות. עדיין אינן יודעות, שבעולם האכזר והקסום של הבמה ושל החיים, ישתרבו גורמים רבים נוספים, שאינם תלויים בחריצותן וכשרונן. המשימה תהיה יותר ויותר קשה. רק החזקות תמשכנה. הרוב תיפולנה ותפנינה את הדרך לאלה שהבערה כבר פשטה אל גופן ונפשן, ואין להן ברירה אלא להמשיך ולרקוד. הבערה תספק להן את הכוח הפיזי והנפשי במירוץ הקשה, המטורף והנפלא הזה. כל נסיון לעצור בעדן יהיה זמני בלבד, והתיסכול והמרירות יאכלו וירעילו כל חלקה טובה. הבערה חזקה מהן. את הבערה אפשר לכבות רק על-ידי הגשמתה.

הן קידמו את פני בחיך. ילדות-נערות בנות ארבע-עשרה, חמש-עשרה, שש-עשרה. לגופן בגד ריקוד לבן-וורוד. לאה היא המבוגרת, בת שבע-עשרה. לאחרונה רותה מעט והיא מראה בגאווה את ישבנה "החדש" לכל חברותיה. הן מתפעלות!

אני רקדנית מקצועית ובאתי לעשות במחיצתן שיעור. הן כבר עמדו ליד הבר. חלקן מפגינות "מתרחות רגליים" ומשחזרות קטעים מהשיעור הקודם. ניכר שמורתן, ורה, בעלת מקצוע מעולה. אני מכירה אותה מזה שנים. היא מסוגלת לפקד על חטיבה של חיילים קשוחים על כל ציודם, כולל מפקדיהם. האמביציה שלה מתמקדת באותן עשר ילדות-נערות, החולמות להיות רקדניות.

ורה נכנסה לסטודיו. זרקה מבט חטוף בילדות ונתנה חיך מאולץ, כמי שמנסה להיות נחמדה. התיישבה וחלצה מרגליה, תוך כדי עישון סיגרית, זוג מגפיעור גבוהים ממין משוכח. זרקה אותם הצידה בחוסר ענין ובתנועה מיכנית, ונעלה נעל-ריקוד קטנות ורודות.

ניכר שהילדות מעריכות, מעריצות ומפחדות מורה. רוצות שתאהב אותן. כל חלומותיהן ותקוותיהן מונחות בכפה של אשה זו, היכולה להיות סבתן. לראות את האשה המזדקנת, חשוכת הילדים, המלווה בשני כלבים ענקיים, השולטת בגופן ונפשן של ילדות אלה, עורר בי תחושה של אי-נוחות. לי עצמי יש בת בגילן.

התרגילים ליד הבר היו קשים. הילדות הזיעו והמאמץ ניכר בצוארן. הגענו ל-GRAND BATTEMENT, הרמות הרגליים הגבוהות. המורה נתנה קומבינציה קשה ומסובכת. מיד אחרי הספירות הראשונות של תחילת התרגיל הפסיקה ורה את הפסנתרנית, פנתה אל רחל, ושאלה אותה מהיכן היא מרימה את הרגל. הילדה הראתה על החלק הפנימי של הירך. ורה קמה כמו לביאה פגועה, כגמישות ובאיטיות נגשה אל הילדה ועמדה. הסתכלה בילדה ונשפה מתוך ריאותיה את עשן הסיגרית.

"עכשיו אני מבינה מדוע הירכיים שלך הולכות ומשמינות, הולכות וגדלות".

הילדה קפאה. ורה הסתובבה בסטודיו לאורכו ולרוחבו ושאלה ילדות אחרות אותה שאלה. כל אחת נתנה תשובה אחרת, כאשר אצל כולן הטון היה מהול בחשש ובהתנצלות. ורה חזרה אל רחל, לקחה את רגלה והרימה אותה מכף הרגל.

ילדה קטנה הולכת ל"בולשוי"

סיפרה אינסה אלכסנדרוביץ'
לרון בן ישראל וג'ורא מנור

"בולשוי" - ברוסית פירושו "גדול". זהו שמו של תיאטרון במוסקווה, המשמש ביתה של אחת מלהקות הבאלט הנודעות ביותר בעולם. כמעט כל רקדני הבולשוי הם בוגרי בית הספר, שאף הוא מכונה "בולשוי", הפועל בכפיפה אחת עם הלהקה המפורסמת.

כשהגיעה אינסה, שעוד לא מלאו לה אפילו 9 שנים, עם אימה לשערי הבניין הגדול, הישן, קידם את פניהן שוער רחב גרם ולבוש מדישרד חמורים.

"בקר טוב!" - אמרה הילדה שחורת השיער - "האם כאן זה בית הספר לבאלט?"

"כן, כאן זה בית הספר לבאלט של הבולשוי" - אמר השוער - "ומה רצונכן?", ופנה אל האם, לברר מה מטרת הביקור.

"אני רוצה להיות רקדנית." - אמרה הילדה.

"בתך מבקשת להתקבל לבית הספר שלנו" - אישר האיש במדים.

האם לא ענתה, והראתה בידיה על בתה.

"אמא שלי לא שומעת." - הסבירה לו הילדה. היא היתה מורגלת בשיחות כגון אלה, כי מגיל צעיר היתה לפה להוריה, שניהם חרשים. כל פעם שנאלץ אחד ההורים לסור למשרד ממשלתי, היתה אינסה הדוברת, המתרגמת את דברי ההורים הנאמרים בשפת הידיים של החרשים לשפת השומעים.

מגיל שש, כאשר ראתה לראשונה את הבאלט "הפרג האדום", המספר על מאבקם של הסינים לשחרור מעול כובשים זרים, חלמה על ריקוד והחליטה שהיא תהיה באלרינה, ממש כמו רקדניות הבולשוי. בבית איש לא היה נדהם או מופתע מהחלטה זו. כי אמה של אינסה היתה בצעירותה רקדנית ושחקנית בתיאטרון של חרשים וגם אביה היה קרוב לענייני אמנות. הוא היה צייר דיוקנאות, וכאשר הביעה בתו את משאלת לבה להיות רקדנית, בנה לה כמו ידיד "באר" לאורך הקיר בביתם, כדי שתוכל להתאמן בהדרכת אימה.

שלג ירד ברחוב. כפתורי המתכת במעילו של השוער נצצו. הילדה ואימה תלו בו עיניים. "נו, נראה מה אפשר לעשות" - הרהר בקול השוער, והורה להן בידו ללכת אחריו. מן השער הגיעו למשרד, לאחת המפקחות של בית הספר. ושוב סיפרה הילדה מה מבקשות היא ואימה בבנין הגדול. המפקחת העבירה אותן לידיה של מזכירה ולבסוף הוזמנו לאחר

המתנה בפרוזדור למשרדו של מנהל בית הספר. המנהל שמע את הסיפור, שאינסה נאלצה לספר אותו בוקר של סתיו רוסי מושלג כמה וכמה פעמים, עד שידעה אותו ממש בעל פה, חייך, הזיז ערימת ניירות שעל מכתבתו הגדולה, והשיב את הילדה על גבי השולחן.

"תראי לי את כף הרגל, אינסה." - אמר.

הילדה חלצה את נעליה ופשטה את גרבי הצמר העבים, המגינים מפני הקור. המנהל לקח את כף רגלה בידיו. כשראה שאינסה מסוגלת לקמר את כף רגלה כאחת הרקדניות המבוססות, חייך והזמין אותה לבדיקות קפדניות. מה לא בחנו הכוחנים! רופא בדק את גווה, את מבנה העצמות; בחינה אחרת נועדה לבדוק אם היא מוזיקאלית, היא נתבקשה לעשות אימפרוביזציה בתנועה לפי מקצבים שונים, של ואלס ושל פולקה.

לבסוף אמרו לה: בסדר, אבל עכשיו שנת הלימודים בעיצומה, תבואו שנית בסוף הקיץ. אינסה התאמנה כל החורף בהדרכת אימה. ודווקא לקראת החופש הגדול, ממש לפני שאמורה היתה להתייצב בבית ה"בולשוי", כתלמידה מן המניין, ממש להכעיס, חלתה בשנית, ובבית החולים גילחו את כל שיער ראשה. וכשהגיע מועד תחילת הלימודים בבית הספר לבאלט, היה ראשה מגולח ורק שיער קצר, קצר כיסה אותו. לכן חבשה תמיד מטפחת, וכך, חוששת ונרגשת הגיעה לבית הספר כמה שבועות אחרי תחילת שנת הלימודים.

המפקחת הוליכה אותה דרך הפרוזדורים, פתחה דלת והכניסה אותה לשיעור. המורה היתה יליזבתה גרט, רקדנית מפורסמת בעולם בנעוריה, אז מורה בכירה בבית הספר.

גרט הביטה בילדה עם המטפחת ואמרה: "מי הוא הדו"ק הזה?"

והעבודה הקשה החלה. בבקרים הלכה אינסה לכיתות הרגילות שבבית ה"בולשוי", מקום שם למדו הילדים חשבון, ספרות, דקדוק רוסי, גאוגרפיה ושאר מקצועות, ממש כמו כל ילד אחר. ועם גמר הלימודים הרגילים החלו אימוני הריקוד.

אחרי גמר הלימודים הרגילים מהרו הילדים להחליף בגדים ולרוץ בפרוזדורים אל אולמות הבאלט, שרצפתם עץ מבריק, מראות גדולות בקירותיהם ובאר מעץ לאורך קירותיהם הבהירים, המקושטים בגילופים, בסגנון שהיה מקובל פעם, וחיכו בקוצר רוח למורה.

היתה שולפת נקניק או כמה גזרים, ומחלקת לתלמידים. כי כדי להתאמן היטב, צריך לאכול, שיהיה כוח ומרץ.

"עניין הגזר נעשה חשוב לנו מאוד." - מספרת אינסה - "ממש האמנו שמי שרוצה לעשות פירואטים יפים, צריך לאכול גזר. וקשה היה להשיג ירקות טריים. עד כדי כך האמנו בהשפעתו של הגזר על המחול שלנו, שהיינו גונבים גזר בשוק..." היא נזכרת. מוריה של אינסה גילו בה נטיה להוראה. עוד לפני שסיימה את שנות לימודיה ב"בולשוי" כבר הטילו עליה משימות הדרכה. ומאז היא מקדישה את כל תשומת לב לפדגוגיה של המחול. כאשר עמדה בבחינות הגמר של בית הספר קיבלה תעודה, ונשלחה לעבוד כמורה באחת הערים הגדולות. אחר כך חזרה למוסקווה להשתלמות בבית הספר בו בילתה את שנות נעוריה. ומאז עלתה ארצה היא ממשיכה ללמד באלט, ונזכרת לעיתים באותה ילדה קטנה שהלכה יד ביד עם אימה בשלג לבית הגדול האפור, בליזבתה גרט, מורתה הקפדנית, רשרוש שמלתה וריח הכושם שלה, בייחוד כאשר מופיעה איזו ילדה קטנה ואומרת לה "אני רוצה להיות רקדנית."



ועוד לפני שיליזבתה גרט היתה נכנסת לכיתה כבר חשו התלמידים בנוכחותה: ענן של הכושם האהוב עליה, "שאנל 5" ורשרוש שמלותיה בישרו על בואה עוד בטרם נראתה לעין.

תשע שנים נמשכים הלימודים בבית הספר של ה"בולשוי". לכל כיתה תלבושת מיוחדת לה. בשנים הראשונות חצאית קצרצרה, בהירה. אחר כך בא תור ה"חיטון" השחור, מין גלימה קצרה הדומה לתלבושת עתיקה, נעליים שחורות וגרביים קצרים לבנות. הבנים לובשים תחילה מכנסי התעמלות שחורים וגופיות לבנות. בכיתות הראשונות נועלים נעלי באלט רכות, ואחר כך עוברות הבנות לנעלי-אצבעות ללא סוליה ורק לבסוף לנעלי-אצבעות ממש. אבל עד שהגיעה אינסה לשלבים המתקדמים, פרצה מלחמת העולם השנייה, ובית הספר כולו נדד אל תוך הארץ הענקית, הרחק ממוסקווה, הרחק מצבאות הגרמנים שפלשו לברית המועצות. המורים נדדו עם חניכיהם, וגם בתנאי גלות ורעב נמשכו הלימודים ככל שניתן. המזונות היו בקיצוב, בשל המלחמה. הילדים והמורים נאלצו לא פעם ללכת לישון על קיבה ריקה. לליזבתה גרט היתה מופיעה לשיעור וסל בידיה. מן הסל

אינסה אלכסנדרוביץ' כמורה בשנת 1958.

אינסה אלכסנדרוביץ' כתלמידה בבית הספר של ה"בולשוי".



להקות ובכורות בשנת 1979

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

הבאלט הישראלי

תל-אביב, רח' ז'בוטינסקי 120,
טל. 03'266610
מנהלים אמנותיים: ברטה ימפולסקי, הלל מרקמן
מנהלת חזרות: רחליתן סובל, איריס גיל-להד
מנכ"ל: הלל מרקמן
רקדנים: הלן אייסלי, נטלי ארלבאום, מאייקה באואר, משה בר, איזבל גודול, בריגיט גיוטי, עמי דסקל, ארז דרור, קליר תול, מארשה זוסמן, נעמה ידלין, דינה לאסקה, גיי מוריס, פייר אנדרה מורד, מונטי מקוס, קטרין מרטיץ, ג'רלד פוק, קארין פישמן, מרק קורבין, גרציאלה קפלן, בריגיט רומן, סוזן שניידר, שרמין פרנץ
מתלמדים: פנינה קפון, זורי קארח

בכורות ב'1979

"גרנד פה מתוך הבלט ריימונד" –
כ': מירוס פטיפה, מ': אלכסנדר גלאזנוב, במוי: קורה בנדור, תל': לובה שרק
"טרנד" (חידוש) –
כ': ג'ורג' באלנצ'ין, מ': צ'יקובסקי, במוי: פטרישה נייר

נשף הסיום –
כ': דוד לישין, מ': יוחן שטראוס, תפ': לידיה פינקוס'גני, צבי לבב, תל': לידיה פינקוס'גני לובה שרק
"גוונים" –
כ': ברטה ימפולסקי, מ': פרדריק שופן
"נגודים" –
כ': נעמי אליסקובסקי, מ': ברציון אורגד, מלים: מתיתיהו שלם, קול: רמה סמסנוב, תל': לידיה פינקוס'גני
"שאקונה" –
כ': ג'נין שארה, מ': יוחן סבסטיאן באך

★

באלט פיקולו חיפה

חיפה, שד' הנשיא 142, טל' 04'85798
מיסדת ומנהלת אמנותית: ליה שוברט
חזרות חזרות: אליזבת פישטול
חזרות הפקה: אורית רו
רקדנים: אדלר גילי, אורני אביגיל, אלמוג רקפת, ארז לוי, ברייטשטיין דניאלה, ביטון מנחם, גבאי תמר, גרין יעל, דימיטריוק דניאלה, ינוב רות, לוי דפנה, לנדאו עירית, למברסקי ורדה, נחמיאס יפעת, פאר אורלי, פנקס יעל, שפיר טלי, רוזאן צ'ארו

בכורות ב'1979

"נשף מסכות" –
כ': ליה שוברט, מ': ארם חאצ'טוריאן, תל': יאן טום ואן דן ברגן, ת': יחיאל אורגל
"פנטסיה גאלגה" –
כ': דיאנה בלכר, מ': הלפרט ועממית, ת': יחיאל אורגל
"פטר והזאב" –
כ': ליה שוברט, מ': פרוקופייב, תפ': ותל': יאן טום ואן דן ברגן, ת': יחיאל אורגל

★

בת דור

תל-אביב רחוב אבן גבירול 30,
טל' 03'263175
מנהלת אמנותית: ג'נט אורדמן
מפיק: בת'שבע דה רוטשילד
מנכ"ל: ברי סברסקי
מנהלי חזרות: קנת מייסון, מרל גרייבס, אורח: לוורן מאיר
חזרים למנהלי חזרות: אורה דרור, אילנה סופרון
בלטמאסטר: קנת מייסון, גניה גרודברג, אינסה אלכסנדרוביץ, אורחים: ריצ'רד גיבסון, לוורן מאיר, ולרי וויליאמס

רקדנים: ג'נט אורדמן, יהודה מאור, אמנדה בלומברג, יגאל ברדיצ'בסקי, מרים פסקלסקי, דוד רפפורט, לאה ליכטנשטיין, אלון אבידן, יונתן אבני, חנה אלכס, ג'רמי אלן, פיליס אקליר, שלמה ארליך, רבקה אשכנזי, פלורנס באטלר, אילן בכוראביב, אסף בדואב, ליזה גולדוביץ, משה גולדברג, אנדרו גיאט, שרלה גן, נתן גרדה, פיונה הי, איון ואסלב, דניאלה וויטסון, אלכסנדר ויל, קרן ודום, מיכל חסון, סם מק'מאנוס, אוהד נהרין, יעקב סליבקין, שרה פולפורד-קירבי, אונדון קוזלוב, גרציאלה קוזק, טימור ראטלס, הלן רדלינגטון, כריסטינה שרץ, אורחים: רדה שאטה, פיטר אבויראן
סיורים בחו"ל: מרס'אפריל 79 – ארה"ב

בכורות ב'1979

"לחישות לילה" –
כ': דומי רייטרסופר, מ': יעקב גלבוט, תל': דומי רייטרסופר, לאה לדמן, תא': צ'נולט ספנס
"חזיונות" –
כ': דומי רייטרסופר, מ': דומי רייטרסופר, פול בךחיים, תפ': ותל': משה מוסמן, תא': יחיאל אורגל
"בעל החלומות" –
כ': מירלה שרון, מ': יוסי מרחיים, תפ': ותל': דוד שריר, תא': ברציון מוניץ
"תל של אביב" –
כ': יהודה מאור, מ': בך, תל': לאה לדמן, תא': יחיאל אורגל
"נמוסי שולחן" –
כ': צ'רלס צ'רני, מ': סטיב רייך, תפ': ותל': צ'רלס צ'רני, תא': קווין מקאליסטר
"מקסם שוא" –
כ': צ'רלס צ'רני, מ': סטיב רייך, פיליפ גלאס, תל': ג'ופ סטוקוויס, תא': קווין מקאליסטר
"פה דה טרואה" –
כ': צ'רלס צ'רני, מ': סטראוינסקי, תל': לאה לדמן, תא': קווין מקאליסטר

★

כ': דון אסקר, מ': טורו טקמיצ'ו, תפ': קן
טבצ'ניק, תל': ליסה פלסקו, תא': קן
טבצ'ניק

"צלע, שוק וכל היתר" –

כ': אושרה אלקים רונן, מ': משה קילון,
תפ': קן טבצ'ניק, תל': דני קרמן, ברטה
קוורץ, תא': קן טבצ'ניק

★

סדנת המחול הירושלמית

ירושלים, רח' הארי 10, רחביה,
טל' 02*661638, 02*362778

מנהל אמנותי: פלורה קושמן

מורי הלהקה: פלורה קושמן, שולה זלצמן,
ג'קי ברייל

רקדנים: דפנה אינבינדר, נעמי ארן, יהודית
בוברוב, דינה ביטון, אתנסיוס גדנידיס,
שולה זלצמן, אליס כהן, אוי ליפשיץ,
ירון מרגולין, סוואלי מלסון, מיכל ישראלי

בכורות ב'1979

"בזה הרגע" –

כ': פלורה קושמן, מ': פלורה קושמן ודוד
האנט, דב מלניק, גיל כהנא, תל': יהודית
בוברוב, תא': יעקוב מרזל

★

ריקוד קאמרי

האגודה לכתב תנועה, רח' ארלוזורוב 75,
חולון, טל' הפקולטה לאמנות, אוניברסיטת
ת"א, 03*415768

קומפוזיציה והדרכה: נועה אשכול

רקדנים: רחלי נול, רות סלע, שמואל זיידל

קבוצת הריקוד הקאמרי מבצעת סוויטות
ריקודים – קומפוזיציות אשר חוברו בכתב
תנועה אשכוליזמן על ידי נועה אשכול.

הקבוצה הופיעה בישראל ובפסטיבל ספולטו,
איטליה, בלונדון ובארה"ב.

★

קול ודממה

תל-אביב, רח' ישראל ב"ק 41,
טל' 03*251608

(שילוב של רקדני "אפרתי" ורקדני "דממה")

כוריאוגרף ומנהל אמנותי: משה אפרתי

ניהול אדמיניסטרטיבי: שלמה בשמי

תל-אביב, רח' יחיאל 6, טל' 652758,
03*653711

מנהלת אמנותית: שרה לוי-תנאי

מנכ"ל: יעקב כ'הרצל

מנהל חזרות: שלמה חזין

מרכז הלהקה: עמוס ויטורי

רקדנים: ציון נוראל, שרה שיקרצי, אילנה
כהן, מלכה חג'בי, רחלי סלע, תמר סלומי,
מרדכי אברהמוב, שושנה לוי, יואב לוי,
איוה שטיינברג, טלי חרמון, נתנאל נועם,
ארו עפ"ן

בכורות ב'1979

"אגדה בחולות" –

כ': רנה שרת, בימוי: יוסף מילוא, מ': יוני
רכטר, תפ': דב ב'דוד, תל': טובה קליינר
סדן, תא': יחיאל אורגל

"מגילת רות" – (גירסה מחודשת)

כ': שרה לוי-תנאי, מ': עובדיה טוביה, תפ':
דני קרון, תל': לידיה פינקוס'גני, תא':
רפי כהן

"שיר לשירים" –

כ': אשרה אלקיים-רונן, מ': שם-טוב לוי,
תפ' ותל': רות דר, תא': יחיאל אורגל

★

להקת המחול הקיבוצית

קבוץ געתון, מעלה הגליל 25130,
טל' 04*923009

מנהלת אמנותית: יהודית ארנון

מנכ"ל: מייק לוי

רקדנים: מרתה רייפלד, תמנה יריאל, נועה
רונן, אפרת לבני, עינת לבנה, זכרי דגן,
מייק לוי, שלמה זגה, חגי סורוצקי, גלעד
חרובי, נועם פלג

סיוורים בחו"ל: אנגליה, סקוטלנד, הולנד,
בלגיה – אוקטובר-נובמבר 79

בכורות ב'1979

"השלושה" –

כ': יהודית ארנון, מ': דיווילר, קבלאץ',
קראמב, תפ': קן טבצ'ניק, תל': ברטה קוורץ,
תא': קן טבצ'ניק

"הרקמה" –

כ': יהודית ארנון, מ': וילהלוביס, פולאנק,
תפ': קן טבצ'ניק, תל': נועה רונן, ברטה
קוורץ, תא': קן טבצ'ניק

"עת לכל חפץ" –

כ': הדא אורן, מ': מרק קופיטמן, תל': ליסה
פלסקו וברטה קוורץ, תא': קן טבצ'ניק

★

תל-אביב, שד' ההשכלה 9, טל' 03*337795/6

מנהלים אמנותיים: פול סנאסרדו, רינה

גלוק

מנהל חזרות: רחמים רון

באלט-מאסטר ומנהל חזרות: ג'ין גדיס

זטרברג

מנכ"ל: ביל סטרס

רקדנים: לאה אברהם, דליה דביר, נירה
טריפון, דני סמוליאן, לורי פרידמן, נירה
פז, תמי צפירי, רות קליינפלד, פמלה שרני,
שלי שיר, נורית שטרן, ג'יי אוגן, פול בלוס,
דוד דביר, צבי גוטהיינר, עודד הררי, דאגלס
נילסן, פראולוף פרנלונד, דוד עוז, אמיר
קולב, רחמים רון

בתשבע 2: חיים אוהיון, אלנה טון, שי לוי,
אורית קינן, איה רימון

סיוורים בחו"ל: צרפת, ספרד, באביב 1979

בכורות ב'1979

"בנות שילן" –

כ': רחמים רון, מ': מוריס רוול – סויתה
מס' 2, תל': משה ב'שאול, תא': משה פריד

"מטפורות" –

כ': רינה שחם, מ': פנדרצקי, בירד, י.ס. באך,
תל': ברטה קוורטץ ורינה שחם, תא': משה
פריד

"ערבה, ביצות ויער" –

כ': זאבה כהן, מ': ג'ורג' קראם (מתוך קולות
עתיקים של ילדים מס' 1, מוסיקה קלאסית
של אירן, קולות מהטבע), תל': זאבה כהן
וברטה קוורטץ

"3 לפנות בוקר" –

כ': דאגלס נילסן, מ': טנג'רין דרים, תפ':
דגלס נילסן, תל': ברטה קוורטץ, תא':
משה פריד

"קרקס המחולות של סטרוינסקי" –

כ': פול סנאסרדו, תפ' ותל': פול סנאסרדו,
מ': איגור סטרוינסקי, תא': משה פריד

"זכרונות עם" –

כ': דבורה ברטונוב, מ': יוסף טל, קריין:
שלמה ברטונוב, תל': פול סנאסרדו, תא':
חיים תכלת

"שעה בצהריים" –

כ': מחיו דיאמנט, עוזר לכ': גאן פרידמן,
מ': דון יורק, תל': פיליפ זיפר, תא': חיים
תכלת

רקדנים: אמנון דמתי, אריה בורשטיין, אוריה קופפרט, אסתר נדלר, גולדה דהאן, גבי בר, דוד רפפורט, יולה רחניק, יוסף מויאל, עוזי כוזגלו, שרונה (סו) זלצמן, שרה דהאן, שלמה מלחי

סיורים בחו"ל: בולגריה, יוני 1979

בכורות ב' 1979

"3+3+1" -

כ': משה אפרתי, מ': שופן, תא': חיים תכלת, תל': משה בך שאול

היצירה הוזמנה במיוחד עבור יום הילד הבינלאומי, ובוצעה במסגרת פסטיבל האביב בתיאטרון ירושלים. ביצירה הופיעו ארבע תלמידות מבית הספר שליד הלהקה, נוסף לרקדני הלהקה.

"לפתח חטאת רובץ" - (חידוש)

כ': משה אפרתי, מ': נועם שריף, תפ': דני קרוון, תל': אביבה פז, תא': חיים תכלת

"פרקים - קולות" -

כ': משה אפרתי, מ': נועם שריף, תל': משה בך שאול, תא': חיים תכלת

★

להקות אורחות

סולני הבאלט המלכותי הדני בתכנית מיצירותיו של בורנבונדיל, לרגל יום הולדתו ה-100 של הכוריאוגראף, בביצוע הרקדנים דינה ביורן, אך מרי דיבדאל, ליזה סטרפ, אווה קלובורג, פרנק אנדרסן, איב אנדרסן, ביורן הכט, פאול אריק הסלקילד, ארנה וילומסן.

להקת מרתה גראהאם במסע שכלל מופעים במצרים, ירדן וישראל. הלהקה הופיעה ביצירות מוכרות וחדשות של גראהאם, ובערים הגדולות הקדימה מרתה גראהאם דברים למופע.

באלט האופרה הגרמנית מברלין, במסגרת הפסטיבל הישראלי, ביצע את "סינדרלה" בכוריאוגרפיה של ואלרי פאנוב. בתפקידים הראשיים הופיעו: ואלרי פאנוב, גאלינה פאנוב, רידא שטה, אווה אבדוקימובה, ולדימיר גלבאן.

תיאטרון המחול בן זמננו מלונדון הופיע

אף הוא במסגרת הפסטיבל הישראלי, ובתכנית מיוחדת של יצירות על נושאים תנ"כיים בסמינר שהתקיים בירושלים, ביצירות מאת רוברט כהן ואחרים.

סולנים משוודיה בתכנית של קטעי באלטים ודואטים שונים.

סולני הבאלט המלכותי הבריטי בתכנית של דואטים וקטעי באלטים בהשתתפות ויואן לוריי, סטיבן ג'פרס, פיטר או'בראין ואחרים. התכנית כללה בכורה עולמית של יצירתו של דוד בינטלי "מחולות סקוטיים" (מוזיקה: מלקולם ארנולד).

הבאלט האוסטראלי ב"דון קיחוטה", בכוריאוגרפיה של רודולף נוריב.

להקת פולקלוריקו פיליפינו במחולות עם פיליפיניים.

★

מופעים אחרים

תיאטרון עירוני חיפה - "כנפיים", מחזה שנושא חנה סנש, מאת ישראל אלירז; כוריאוגרפיה - אנה סוקולוב; מוזיקה: מרק קופיטמן; תלבושות: גילה להט; תאורה: יחיאל אורגל, בהשתתפות רקדני "בת שבע 2": רון בך ישראל, אתנסיוס גדיניס, אירית גולד, ליאורה גרוסמן, מירי יעבץ, מיכל ישראלי, שי לוי, שמשון קריסטל והשחקנים תחיה דנון, רחל מרכוס, פיני היר, עזרא כפרי, עמי טראוב.

התיאטרון הקאמרי של תל אביב - "כותרות נזכרות", כוריאוגרפיה ובימוי רות זיו איל; עיצוב במה ותלבושות אבישי איל; תאורה אברהם צברי בהשתתפות דב ריזר, ששי סעד, שמעון בך ארי, ליביה חכמון, מתי סרי, רוז משיחי, תמי אשל, אלי גלור, דורין כספי.

ריקוד קאמרי - קומפוזיציה והדרכה - נועה אשכול; רקדנים: רות סלע, רחלי נול, שמואל זיידל.

להקת מחול דמויות - כוריאוגרפיה: שרון פינזלי; תאורה: ג'ודי וקפרמן; רקדנים: שרון פינזלי, שושנה לנגסון, שי לוי, קרול בראון, דבי סמוליאן, אילנה דוד, ורדה למברסקי, טלי שפיר, רות ינוב, צפנת הוורדי.

במופע מחול סולו הופיע **דיאנה בלצר**, **סילביב דוראן** (במחול ספרדי); **רינה שינפלד** ב"חוטם של סולו"; **רינה שחם** (עם השחקן **פיני קורן**) בתכניתה "אותיות גדולות"; **רות אשל** בתכנית ובה יצירות של כוריאוגרפים שונים.

במופע מיוחד במסגרת **הסמינר הבינלאומי על התנ"ך במחול** באולם ימק"א בירושלים נטלו חלק: סדנת המחול הירושלמית ותלמידי האקדמיה למוזיקה ע"ש רובין (בשני מחולות מאת אנה סוקולוב); **רינה שינפלד** ב"תפילה"; **רינה שחם** ב"המים המאריים" וכן אורחים מחו"ל, רוס מק'קים (אנגליה); **רוברטה קפלן** (ארה"ב) ולהקת מחול בהנהלת ג'ון ווסט (ארה"ב).

הספריה למחול ערכה הרצאות, הקרנות סרטי מחול וסדנאות לכתבתנועה (בהשתתפות דון הורוביץ מארה"ב) ולריפוי בתנועה.

★



ESHKOL — WACHMAN MOVEMENT NOTATION PUBLICATIONS

Published by Weidenfeld & Nicolson (1958). Available only through The Movement Notation Society*:

MOVEMENT NOTATION — The original exposition of the system.

Published by the Israel Music Institute, P.O.B. 11253, Tel Aviv, Israel:

CLASSICAL BALLET — The whole basic canon of the Classical Ballet, notated in EW Movement Notation.

PHYSICAL TRAINING — Notated exercises, displays, track and field events, swimming.

FOLK DANCES OF ISRAEL — Notated 45 variations of Yemenite-Jewish women's dances and 17 Israeli folk-dances.

Published by The Movement Notation Society*:

SHAPES OF MOVEMENT — EW Movement Notation applied to graphic art forms by John G. Harries.

THE GOLDEN JACKAL — Notated movement sequences of jackals, made in the course of behavioural studies at the Department of Zoology, Tel Aviv University, with Dr. Ilan Golani. (Out of print).

THE HAND BOOK — The notation of detailed movements of the hand and fingers. (Sign Language of the Deaf). Collaboration with the Department of Psychology, Hebrew University, Jerusalem, Prof. Y. Schlesinger.

THE YEMENITE DANCE — A notated collection of 142 variations of the Yemenite-Jewish folk-dance.

Published by The Movement Notation Society* for the Research Center for Movement Notation, Tel Aviv University:

MOVING WRITING READING — 35 simple movement studies. A reader in EW Movement Notation. (Out of print).

DEBKA — 24 notated Arab folk-dances and 10 Israeli dances based on the 'debka'

RIGHT ANGLED CURVES — The score (notated in EW MN) of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of the Chamber Dance Group.

25 LESSONS BY DR. MOSHE FELDENKRAIS — The notated record of lessons in Dr. Feldenkrais method of body-awareness. (Out of print).

DIMINISHING SERIES — The score of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of The Chamber Dance Group.

RUBAIYAT — The score of a dance suite by Noa Eshkol. In the repertoire of The Chamber Dance Group.

MOVEMENT NOTATIONS: A Comparative Study of Labanotation (Kinetography Laban) and EW Movement Notation (Part One).

50 LESSONS BY DR. MOSHE FELDENKRAIS — The notated record of 50 lessons in Dr. Feldenkrais method of body-awareness.

An explanation of the principles of EW Movement Notation is included in the above publications, excepting **THE HAND BOOK** and **SHAPES OF MOVEMENT**, which provide accounts of special usages.

Other publications:

BCL REPORT (Biological Computer Laboratory, University of Illinois, U.S.A.) — A study of simultaneous movement creating "Space-cords".

EW MN SURVEY 1973.

EW MN SURVEY 1976.

דיאנה בלצ'ר
DEANNA BLACHER



מחול ספרדי
 רח' פתאי 15, רמת-אביב
 טל. 419640 (03)

SPANISH DANCE
 15, PATAI ST., RAMAT AVIV
 TEL.: (03) 419640

"... a virtuoso with the castanets
 as well as a remarkable dancer"
 DANCE MAGAZINE, NEW YORK, Nov. 1978.

1980
 לי-נוף
 PHOTO Li-NOF

זוג צעיר! מתחתנים?

בקוראכם מודעה זו חסכתם 60,000 ל"י! כי מחיר זה הייתם אמורים לשלם לצלם בחתונתכם עבור צילום סרט קולנוע במשך כל זמן האירוע החגיגי.

אצלנו - תמורת עשר ית מסכום זה - תוכלו לצפות בסרט קולנוע של חתונתכם מעל מסך הטלוויזיה שלכם, בצבע, כל רגע ללא הגבלת זמן, בליווי קול, בצבעים טבעיים ובעריכה אלקטרונית בשיטת הוידאו טייפ.

יתרונות ופרטים נוספים:

צילום הסרט בזמן החתונה ללא הגבלת זמן.
 מחיר (מבצע) זול.
 אפשרות של העתקת (שכפול) הסרט במספר בלתי מוגבל של קסטות במחיר זעום.



פרטים נוספים והקרנה לדוגמא במקום:
 פוטו לי-נוף
 ת"א, אבן-גבירול 12 טל. 257589

רקדן! כוריאוגרף! בעזרת הוידאו טייפ תוכל לשמור יצירות שלך על גבי קסטות.



בית ספר למחול ballet center

רמת-השרון

- בהנהלת - מירי לשם אויה דרור
- בהדרכת - צוות מורים מוסמכים
- מסלולי הלימוד * מחול יצירתי לגיל הרך *
- * בלט קלאסי ומודרני לילדים ונוער *
- * ג'2 - לנוער ולמבוגרים *

רח' המעפילים 15 פינת התירוש רמת-השרון

רנה ש'נפולד

סטודיו למחול

ת"א, רח' הרב פרידמן 14
טלפון: 03 - 44 67 45



Rina Schenfeld

DANCE STUDIO

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

רינה שחם

רקדנית, כוריאוגרפית, מורה למחול
ערב יחיד של מחול ושירה
מקרא: פנחס קורן
תכנית חדשה: "צבעים שותקים"
עם להקה, ההופעות מתקיימות
ב"קומה השלישית", יפו

RINA SHAHAM

An Evening of Dance and Poetry
Poetry Read by Pincas Koren

Danced & Choreographed by RINA SHAHAM
Tel-Aviv, 14, De Haas St., Tel.: 03-443691

**תאורה
לארועים
ותאטרון**

רח' יפתח 17
רמת השרון
טל: 478635

מחסן: רח' סוקולוב 16
רמת-גן
טל: 707759

ת.ד. 1317 רמת-השרון



בצוע ותכנון תאורה

למחול, מופעי אור - וקול,

תערוכות ותאטרון

בהנהלת משה כריז

ארטיס הסברה ואירועים בע"מ

תל-אביב, רח' בני-יהודה 17, טל: (03)65031

ARTIS Ltd.
IMPRESARIOS
TEL-AVIV, 17, BEN-YEHUDA ST.
TEL. (03) 65031

המכון לאמנות המחול

בהנהלת משה דודזון

INSTITUTE OF ARTISTIC DANCE

Director Moshe Davidson

מחול אקדמאי קלאסי-בלט

Academic Classic Dance-Ballet

מחול מודרני

Modern Dance

ג'אז

Jazz

כתות לילדים-נוער-ומבוגרים
הכשרה לרקדנים מקצועיים
קורס בוקר למורים לבלט
שיעורים לחובבים
מחול לילדים לגילאי 4-8

פרטים והרשמה

במשרד המכון לאמנות המחול

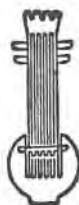
בין השעות 09.00-12.00 ומ-16.00-20.00

מרכז הכרמל, דרך הים 17, חיפה. טל. 81314

Carmel Center, Hayam Road 17, Haifa, tel.: 81314



RUBIN ACADEMY OF MUSIC JERUSALEM



Graduates of the Dance Department
of the Rubbin Academy receive a
degree of B.MUS.

Duration of course: 4 years

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

SUMMER COURSE IN DANCE

The course will be held in July 1980

The course will be conducted by renown guest
teachers from Israel and abroad.

Enquiries:

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

האקדמיה למוסיקה בירושלים ע"ש רובין

המחלקה למחול-של האקדמיה מעניקה
לבוגריה תאר. B.MUS. מתקבלים תלמידים
נושאי תעודת בגרות ישראלית או תעודה
מקבילה בחו"ל, לאחר בחינות כניסה.
משך הקורס ארבע שנים.

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

קורס קיץ ארצי למחול

יערך בתחילת חודש יולי 1980
בהשתתפות מורים אורחים נודעים
מהארץ ומחו"ל.

פרטים והרשמה:

במשרד האקדמיה, ירושלים,

רח' סמולנסקין 7 טלפון: 02-35271

אמא, גם אני רוצה לרקוד...
בסטודיו לבלט קליסי
 מודרני וגיו

בהנהלת
סויה בן-אריז
 בעלת מוזיקה ורקוד



בת-ים
 רח' קוויאל 25.

ועכשיו גם...
בראשון ליצחק
 רח' רוטשילד 5
 (ליד הסופרמרקט)

טל. 868060.

בית-ספר לבאלט קלאסי



אינסה
 אלכסנדרוביץ'

ת"א רח' דיזנגוף 173 טל: (03)249081

דנאור

תאורה לאירועים,
 תיאטרון ותערוכות בע"מ

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



בצוע עבודות תאורה אמנותיות *
 תכנון וייצור עמעמים אלקטרוניים
 (דימרים) * מכשירי בקרה ואפקטים
 קומפיולייט - מחשבים לבקרת תאורה



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

הבוסתן
 לתנועה ואמנות
 ב"ס



בהנהלת

עולש סופר
הבוסתן
 רח' המתמיד 5, נתניה.
 זאביק מרין
 טל. 053-37885

סמינר הקיבוצים

המכון לתנועה וחינוך גופני

תל-אביב, דרך חיפה, רח' בני אפרים 1
טל: 424102, 412111, 03-426102

מסלול למורים לתנועה ומחול

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

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

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

נוסף למסלול התלת-שנתי קיימת במסגרת המכון השתלמות דרשנית, יום אחד בשבוע, למורים למחול אשר סיימו את לימודיהם והמבקשים להרחיב את ידיעותיהם ולשכלל את יכולתם האישית. למסיימים מוענק גמול-השתלמות על ידי משרד החינוך.



להקת ירושלים
למחול בן זמננו
ת"א, רח' בן-סרוק 16
טלפון: 269394 - 03
בהנהלת חסיה לוי



עדיית צליווק
סטודיו למחול ותנועה
חיפה, שד' מוריה 37
טל: 246441

יסודות - טכניקה - ייצוב - ריקוד
הרפיה ומודעות - למבוגרים
כיתה לגיל הרך
יסודות - לפעוטות וילדים
בלט קלאסי ומודרני - אילתור וחיבור לנוער
קבוצת דינמיקה

EDITH ZALIOUK

Dance & Movement Studio
37, Moriah Ave. Haifa, Israel

מרכז לאמנות התנועה

בהנהלת ישראל איבשיץ
הרצליה ב', רח' נורדאו 32 טל. 03-932339

מחול - ילדים
מחול - נוער ומבוגרים
תנועה לנשים וגברים
הדרכה בתנועת-התינוק
טיפול בבזקי יציבה ותנועה
יוגה
ג'אז

ART OF MOVEMENT CENTER

Director: ISRAEL ABESHITZ

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

Childrens' Dance
Modern Dance
Movement Classes for Adults
Movement for Babies
Physiotherapy
Yoga
Jazz

מרכז הבלט - חולון



נוסד 1955

אולפן איזורי למחול

מועצות אזוריות געתון, סולם צור, נעמן

בהנהלת יהודית ארנון

סגנית: חנקה פארן

מזכירת האולפן: שוש חצרוני

געתון

ד"נ מעלה הגליל

טלפון: 4-923009



חבר מורים:

במסגרת האולפן, פועלת סדנת מחול במשך כל ימות השבוע כהכנה לרקוד מקצועי. מתקבלים תלמידים לסדנת המחול לשנת למודים מלאה, לאחר למוד קודם במחול. ההרשמה לשנה הקרובה תסתיים במאי.

REGIONAL DANCE STUDIO

Ga'aton-Sulam Zor-Na'aman

Director: Jehudit Arnon

Secretary: Shosh Hetzroni

Ga'aton, Doar Na Ma'ale Hagalil

Tel.: 04-923009

- מחול קלסי : קאי לוטמן, ליאורה בינג, חנקה פארן, פמלה מדין
- מחול מודרני : יהודית ארנון, אריאלה שפירא, נועה רובן, אילנה כליף, עפרה אכמון, תמנה יריאל, מרתה רייפלד, נאוה זיו, יעל רוטמן, מרתה גודלמן
- קומפוזיציה : יהודית ארנון, ויקטוריה גרין
- צליל ותנועה : צופיה נהרין
- מוסיקה : משה קילון, גלעד שיבא
- תולדות המחול : נועה פלפן
- כתב תנועה : (אשכול וכמן) יעל כנעני
- תנועה, הכרה : יהודית ארנון
- גופנית :

המרכז לבלט קלאסי

תנהלת אמנותית: ברטה ימפולסקי וחלל מרקמן

כבר המדינה – רח' ז'בוטינסקי 120 טלפון 266610

* שיעורים מיוחדים לילדים
(PRE-BALLET)

* שיעורים למתחילים ומתקדמים



- * SPECIAL CLASSES FOR CHILDREN
(PRE-BALLET)
- * CLASSES FOR BEGINNERS &
ADVANCED STUDENTS

CLASSICAL BALLET CENTER

ARTISTIC DIRECTION :

BERTA YAMPOLSKY & HILLEL MARKMAN

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

יעקב לוי

מדריך לרקודי עם ועמים, כוריאוגרף

בימים ד'-ה' בבית כץ בקרית ביאליק
טל. 701035 (04)

בימים א'-ב' בבית נגלר בקרית חיים
טל. 724694 (04)

מענו: קרית ביאליק, רח' קישון 5
טל. 726027 (04)

אורות במה

קופרמן

- * יעוץ ותכנון תאורה
- * ציוד תאורה ופיקוד לבמות ומופעים
- * גורות מכל הסוגים
- * מכשירים וגורות לאפקטים מיוחדים

ארלוזורוב 68 ת"א, טל' 247482 (03)



בלט
בכרור

063-78268

לי קסטן
שוש גלעד



מרכז ביכורי העיתים
רח' הפסמן 6
(מול בית מפעל הפיס)
טל: 219510 - 03)219457

עיריית תל-אביב-יפו
המנהל לחינוך לנוער ולתרבות

המרכז למחול ת"א - ביכורי העיתים



פעמיים בחודש נובמבר 1978 ומסרתו פעילות במספר מישורים: בית-ספר למחול במגמות שונות; השתלמויות, קורסים ואירועים בתחום המחול; הקמת סניפים בשכונות ת"א-יפו; הפעלת סדנאות כשלב לקראת הקמת להקות מחול. תוך שנת הפעילות הראשונה הגיע מספר התלמידים במרכז לכ-500, הלומדים בי-30 קבוצות ברמות שונות ולפי חלוקה גילאית (כיתות ילדים מגיל 7, כיתות נוער ובוגרים). רוב השיעורים מתקיימים פעמיים בשבוע, באלט קלאסי למתקדמים שלוש פעמים בשבוע.

המגמות בהן פועל המרכז:

באלט קלאסי - מורה ראשית: דורית לאור
מחול מודרני - מורה ראשי: רודי מאנס
ג'אז - מורה ראשי: יחיאל דוד
סטפס (טפ-דאנס) - מורה ראשי: רפי דמר
ריקודים בלקניים - מחול ספרדי
בתכנון

המגמות בהן פועל המרכז:

באלט קלאסי - מורה ראשית: דורית לאור
מחול מודרני - מורה ראשי: רודי מאנס
ג'אז - מורה ראשי: יחיאל דוד
סטפס (טפ-דאנס) - מורה ראשי: רפי דמר
ריקודים בלקניים - מחול ספרדי
בתכנון

תלמידים יכולים להשתתף ביותר ממגמה אחת.

אולפן אזורי למחול מנשה

מרכזת פדגוגית : עדה לויט

MODERN DANCE
CLASSICAL BALLET
MUSIC THROUGH MOVEMENT
CHOREOGRAPHY
DANCE HISTORY
J A Z Z
DANCE TEACHERS' COURSE

FACULTY:
TAMAR BEN AMI
ROGER BRIANT
SHOSH GILAD
VICTORIA GREEN
MIRIAM HERTZ
ADA LEVITT
ZOFIA NAHARIN
LEE KESTIN
AYA RIMON



MENASHE COMMUNITY COUNCIL
DANCE ULPAN
(063) 78696

מחול מודרני
באלט קלסי
מוסיקה במחול
כוריאוגרפיה
תולדות המחול
ג'אז
קורס למורי מחול

חבר המורים:
תמר בן-עמי
רוג'ר בריאנט
שוש גלעדי
ויקטוריה גרין
מרים הרץ
עדה לויט
צופיה נהרין
לי קסטין
איה רימון

סטודיו למחול נעמי אלסקובסקי



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

כיתות לכל הגילים

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

רות אשל — רקדנית

עבודות-סולו, תכנית לבתי-הספר, "קול ומחול"
חיפה, שכ' דניה, רח' שארית הפליטה 45
טל. 251038 (04)



RUTH ESHEL — SOLO DANCER
DANCE PERFORMANCES

HAIFA, DANIA, 45, SHE'ERIT HAPLETA ST.
Tel.: (04) 251038

בברכה,



"צוותא" תל-אביב
אבן גבירול 30

סטודיו למחול

גליה גת רות לרמן

שיעורים במחול מודרני וג'אז
לכל הגילים

תל-אביב, רחוב הירקון 260.

ואהקות האחו
ול"אחו בישראל"
על והל'חו!

אריק ברהום

תאורת במה
טל. 282773 (03)



CHAMBER DANCE COMPANY

(N. Eshkol)
R. Sella, R. Null, Sh. Seidel
Photo: A. Hetz

להקת ריקוד קאמרי

(נ. אשכול)
ר. סלע, ר. נול, ש. זיידל
צלם: ע. חץ





"Visions"

(D. Reiter-Soffer)
J. Ordman
R. Sheta

"חזיונות"

(ד. רייטר-סופר)
ז'. אורמן
ר. שיטה

BAT-DOR בת־דור

צלם: מולה הרמתי

Photo: Mula-Haramati



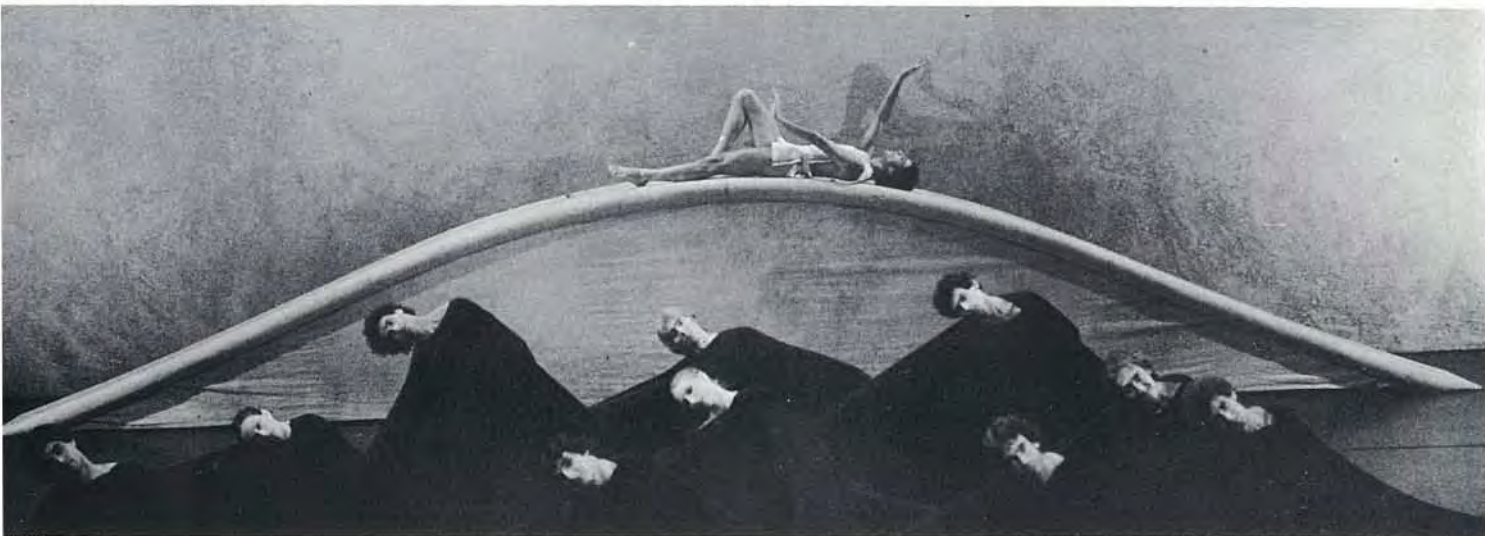


"חזיונות"
(ד. רייטר-סופר)
"Visions"
(D. Reiter-Soffer)

BAT-DOR בת־דור

"יוסף בעל החלומות"
(מ. שרון)
"Joseph the Dreamer"
(M. Sharon)

צלם:
מולה הרמתי
Photo:
Mula-Haramati



"יוסף בעל החלומות"
(מ. שרון)

"Joseph the Dreamer"
(M. Sharon)

BAT-DOR בת דור

צלם: מולה הרמתי
Photo: Mula-Haramati



"Table Manners"
(C. Czarny)
"Dreamscapes"
(C. Czarny)
"Hills of Spring"
(Y. Maor)

"נימוסי שולחן" (צ. צרני)
"מקסם שוא" (צ. צרני)
"תל של אביב" (י. מאור)

BAT-DOR בתִּדּוֹר

צלם: מולה הרמתי
Photo: Mula-Haramati





"גוונים"
(ב. ימפולסקי)
"Shades"
(B. Yampolsky)

ISRAEL BALLET
הבאלט הישראלי

"סרנדה"
(ג'. באלאנצ'ין)
"Serenade"
(G. Balanchine)

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor





"Shades"
(B. Yampolsky)
Erez Dror

"Serenade"
(G. Balanchine)

הבאלט הישראלי

ISRAEL BALLET

Photo: Y. Agor

צלם: י. אגור

"גוונים" (ב. ימפולסקי)
אריז דרור

"סרנדה" (ג'. באלאנצ'ין)





הבאלט הישראלי
ISRAEL BALLET



"Graduation Ball"
(D. Lichine)

"נשף הסיום"
(ד. ליצ'ין)

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"מגילת רות"
(ש. לוי-תנאי)

"Song of Songs"
(O. Elkayam-Ronen)

ענבל INBAL



"שיר השירים"
(א. אלקיים-רונן)

"Story of Ruth"
(S. Levi-Tanai)



"Legend in the Sands"
(R. Sharett)
I. Cohen and N. Ya'akov

"אגדה בחולות" (ר. שרת)
אילנה כהן ונתן יעקב
בקטע "יעקב ורחל"

ענבל INBAL

צלם: יערי
Photo: Ya'ari





"מגילת רות" (ז. לוי-תנאי)

"Story of Ruth"

(S. Levi-TAnai)

צלם: יערי

Photo: Ya'ari

ענבל INBAL

"אגדה בחולות" (ר. שרת)

"Legend in the Sands"

(R. Sharett)





"הולך בתום"
(מ. אפרתי)

"He That Walketh Uprightly"
(M. Efrati)

קול-דממה

KOL – DEMAMA

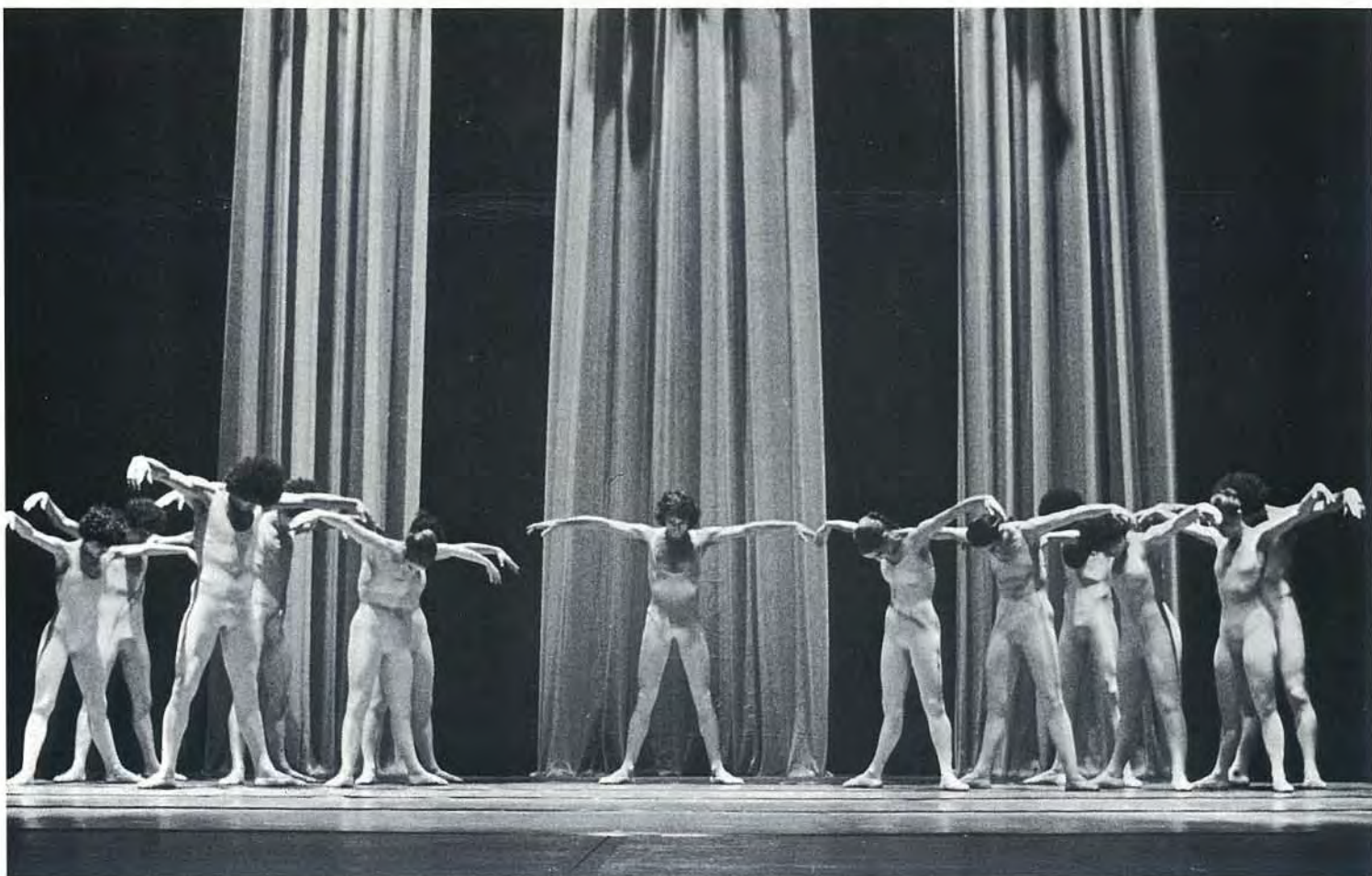
"מרקמים"
(מ. אפרתי)

צלם: י. רובין

"Textures"
(M. Efrati)

Photo:

Y. Rubin





"Sin Lieth at the Door"

(M. Efrati)

D. Rapoport, M. Efrati, G. Barr

E. Nadler

"חטאת לפתח רובץ"

(מ. אפרתי)

ד. רפופרט, מ. אפרתי, ג. בר

א. נדלר

KOL – DEMAMA קולדממה



צלם: י. רובין
Photo: Y. Rubin



הלהקה באופלנה החדש
The company in its new studio

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

"Three Men" (י. ארנון) ז. דגן, מ. לוין, ש. זגה
(J. Arnon) Z. Dagan, M. Levine S. Zaga
Photo: Y. Agor צלם: י. אגור



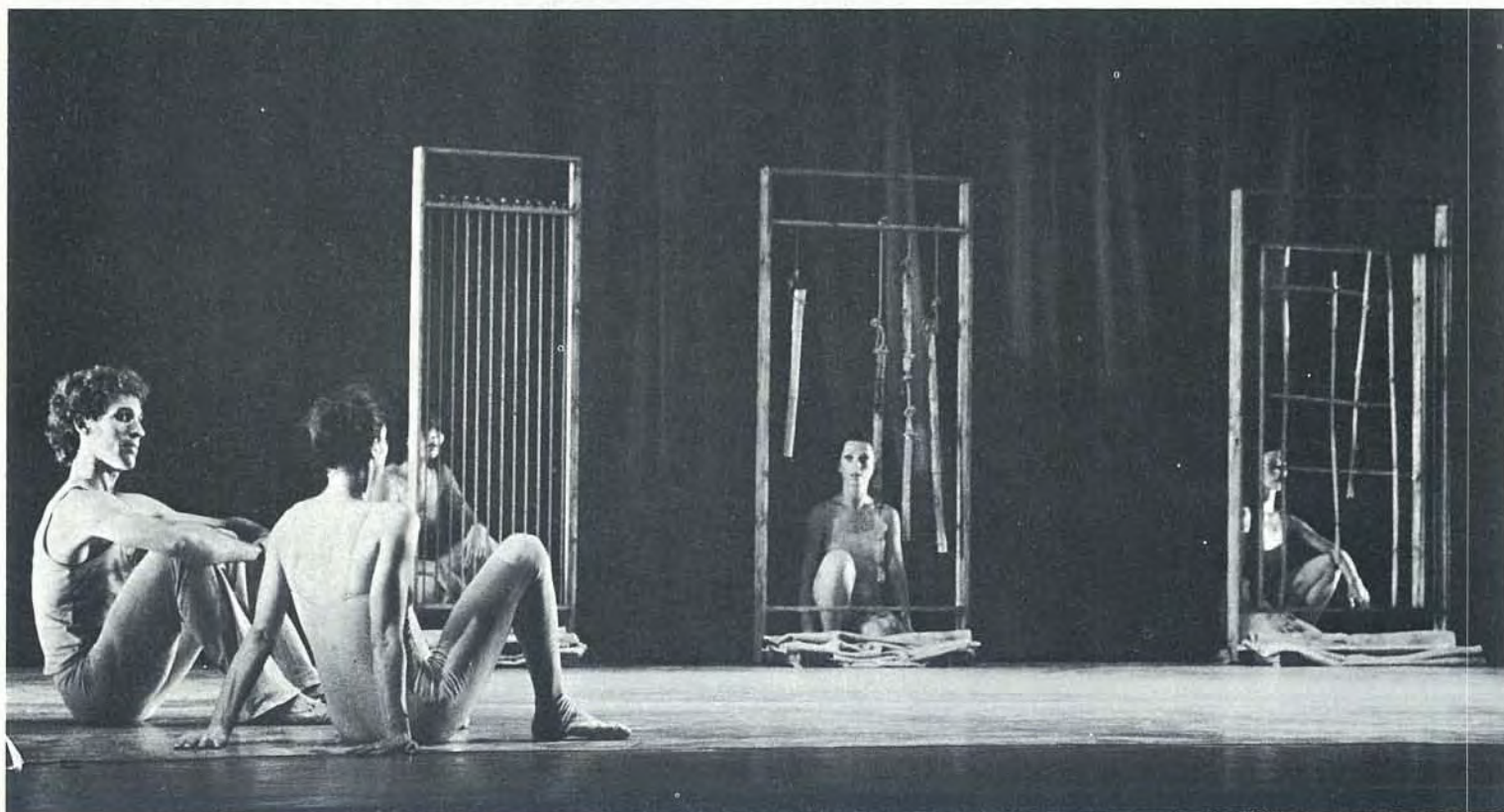


"בשלכת" (ד. אסקר)
ש. זגה, מ. הרץ, ת. יריאל

"The Shedding of Leaves"
(D. Asker)
S. Zaga, M. Hertz, T. Yeriel

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor





"שוק, צלע וכל היתר"
(א. אלקייס־רונן)
א. לביא,
מ. לוויין, ז. דגן

"Triplets Trip"
(O. Elkayam-Ronen)
E. Lavie,
M. Levine, Z. Dagan

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"עת לכל חפץ"
(ה. אורן)
ש. זגה, ח. יריאל

"And a Time to Every Purpose"
(H. Oren)
S. Zaga, T. Yeriell

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor





"בנות שלה"
(ר. רון)
"Daughters of Shiloh"
(R. Ron)

BATSHEVA בת־שבע

"זכרונות־עם"
(ד. ברטנוב)

"Recollections of a People"
(D. Bertanoff)



צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor

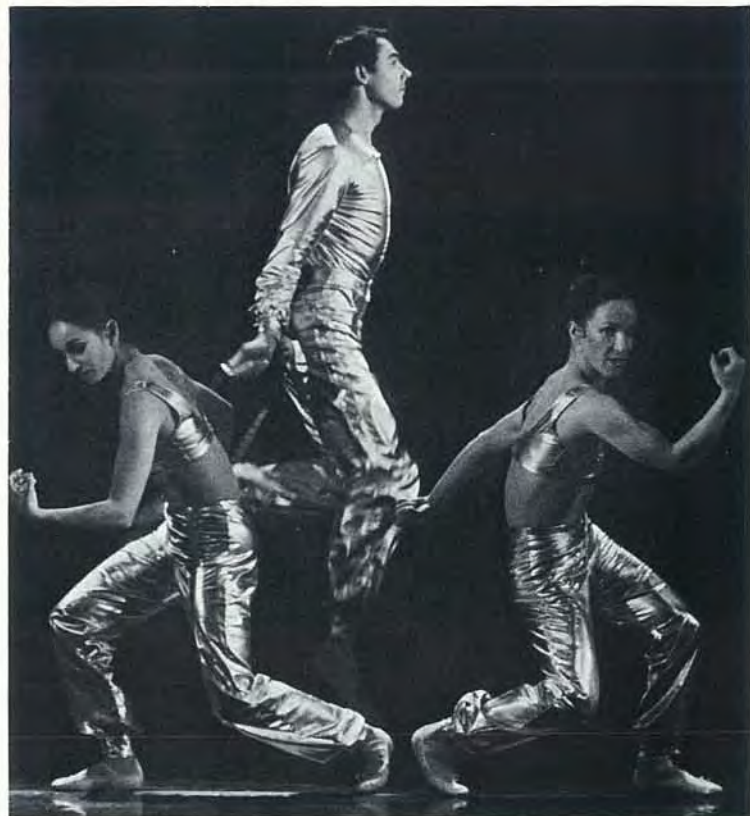


"שעה בצהריים" (מ. דיאמונד)
ש. שיר, ד. נילסן

"Lunch"
(M. Diamond)
S. Sheer, D. Nielsen

BATSHEVA בת־שבע

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"קרקס סטראבינסקי" (פ. סנסרדו)
נ. טריפון, ד. נילסן, ש. שיר

"Stravinsky Dance Circus"
(P. Sanasardo)
N. Triffon, D. Nielsen,
S. Sheer

BATSHEVA בת'שבע

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"Wilderness, Swamps & Forest"
(Z. Cohen)
D. Dvir

"ערבה, ביצות ויער"
(ז. כהן)
ד. דביר

BATSHEVA בת־שבע

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"Remembered Headlines"
(R. Ziv-Eyal)

"כותרות נזכרות" (ר. זיב-עיל)

התיאטרון הקאמרי
CHAMBER THEATRE





"Remembered Headlines"
(R. Ziv-Eyal)

"כותרות נזכרות"
(ר. זיראייל)

CHAMBER THEATRE התיאטרון הקאמרי





"In This Moment"

(F. Cushman)
S. Saltzman
A. Gadanidis
D. Bitton
D. Einbinder
Y. Margolin

"ברגע הזה"
(פ. קושמאן)
ש. זלצמן
א. גדנידיס
ד. ביטון
ד. אינביןדר
י. מרגולין

סדנת המחול הירושלמית
JERUSALEM DANCE WORKSHOP

צלם: ד. איצקוביץ'
Photo: D. Itzkowitch



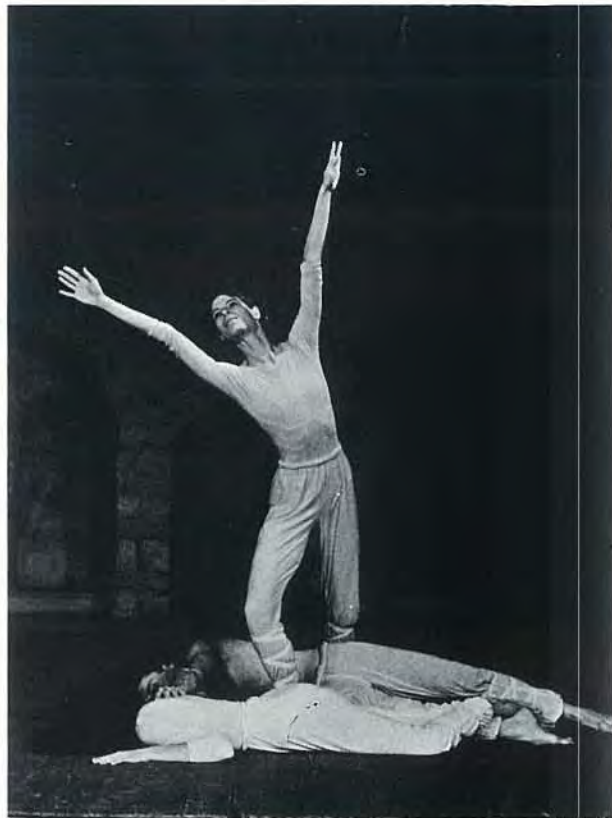
"ברגע הזה"
(פ. קושמאן)

"In This Moment"
(F. Cushman)

סדנת
המחול
הירושלמית

DANCE
WORKSHOP
JERUSALEM

צלם: ד. איצקוביץ'
Photo: D. Itzkowitch





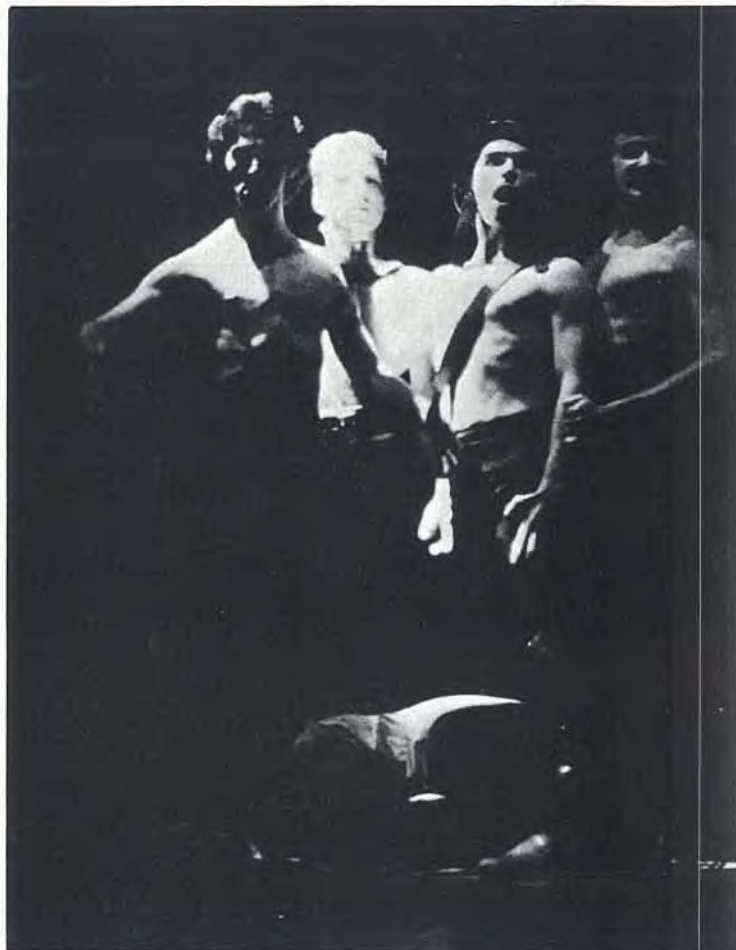
תיאטרון עירוני חיפה
"כנפיים" (א. סוקולוב)

HAIFA MUNICIPAL
THEATRE

"Wings"
(A. Sokolow)

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor





תיאטרון עירוני חיפה
"כנפיים" (א. סוקולוב)

HAIFA MUNICIPAL
THEATRE

"Wings"
(A. Sokolow)

צלם: י. אגור
Photo: Y. Agor



"פטר והזאב" (ל. שוברט)
א. לנדאוי, י. נחמיאס

"Peter and the Wolf"

(L. Schubert)

I. Landau, Y. Nachmias

באלט פיקולו PICCOLO BALLET

"נשף מסכות" (ל. שוברט)
ת. גבאי, א. לוי

"Masquerade Suite"

(L. Schubert)

T. Gabay, E. Levy





ARAB-JEWISH CENTER HAIFA

Photo: V. Cohen

להקת בית־הגפן חיפה

צלם: ו. כהן







פסטיבאל הפנטומימה בקריית שמונה

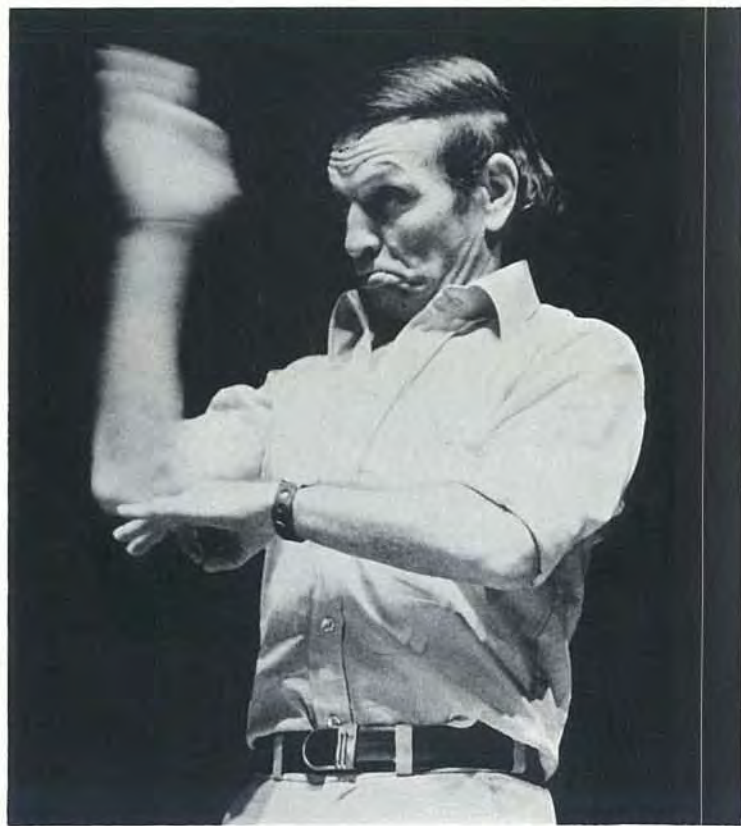
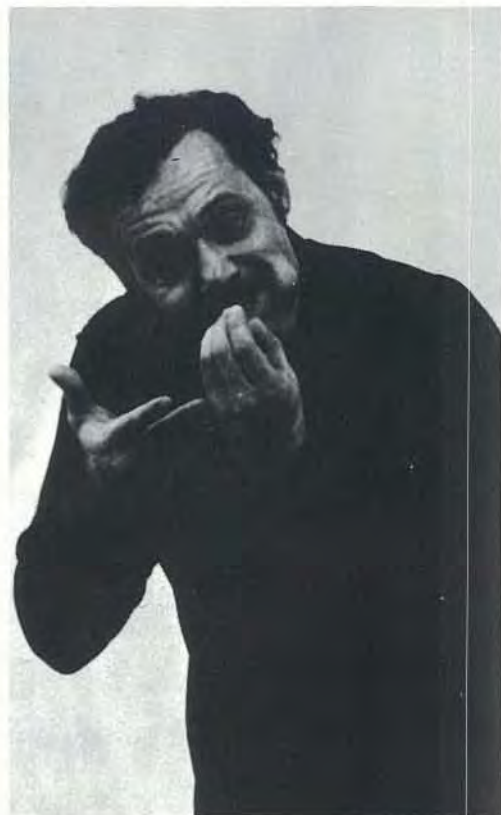
חנן רון
דני לוצאטו
שיקה אופיר
בוריס סבידנסקי
יורם בוקר, אורי טייטלבוים
ג'וליאן שאגראן
עזרא דגן, ישראל גוריון

MIME FESTIVAL IN KIRIAT SHMONA

Hanan Ron
Danni Luzzato
Shay Offir
Boris Svidansky
Yoram Bokker, Uri Teitelbaum
Julian Shagran
Ezra Dagan, Israel Gurion

צלם: ר. ביכלר

Photo: R. Buchler





ותיקי כנסי "דליה" מתכנסים
להקת עמק-חפר
ותיקי להקת "פועל" ת"א

VETERANS OF THE
"DALIAH" FESTIVALS
CELEBRATE

צלם: ו. כהן
Photo: V. Cohen



האקדמיה המלכותית למחול – לונדון / הסניף הישראלי



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

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

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

אורדמן ג'נט (בת דור), ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175	גלעד אורלי הרצליה, לב יפה 9, 03-987468	יופה חנה ירושלים, צ'רניחובסקי 48, 02-665597	קושט זיגלמן דליה בת-דור ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175
ארנון לואיזה חיפה, יפה נוף 128	גולד דניאל מושב אילניה, 067-67836	יונגרמן אסתר חיפה, הלל 51	קירש שירלי בת-דור, באר-שבע
איזיקוביץ דליה בתיים, 03-881107	דרור אורה רמת השרון, הסייפן 20, 03-478920	יוחאי שרה נתניה, אוסישקין 22, 053-31672	קאופמן מרים פתח-תקוה, הפרטיוזנים 9, 03-924011
אמיר צלילה באר-שבע, מבצע יואב 19	הרצוג עירית מושב יוקנעם	לוי שילה בת-דור, ת"א, אבן גבירול 30, 03-263175	קפון פנינה חיפה, ביל"ז 10, 04-520798
בר-מאיר לנה נתניה, אולפן בת-דור, ת"א	וורשבסקי רות רחובות, הנשיא הראשון 26, 03-959858	לוי אוסנת באר-שבע, (שער-הנגב), 057-78563	רוטשילד מריאן רמת השרון, 03-283053
ברדיצבסקי מרים ת"א, מהר"ל 1, 03-241865	וקסלר אילנה רמת-גן, שד' אברהם 7, 03-729839	לגמן אריאלה חיפה, אחוזה, הירקון 46, 04-82178	רייף מרים חיפה, פבזר 30, 04-666989
בינג הידקר ליאורה חיפה, צ'רניחובסקי 17, 04-535214	וולדבאום פיליס רעננה, הרצל 72 ב'	לב רונית בהריה, דרך השומר 8, 04-921858	רותם אראלה חיפה, כספרי 26 א', 04-247447
גלאור גילה בתיים, החרמון 17, 03-843247	וולדינג ניקול בת-דור באר-שבע, רח' טרופין 10/1, 057-75577	מרוז אמירה ת"א, (חבל הבשור) שרת 64, 03-250481	רוזן עליזה בני-ברק, התנאים 3, 03-798668
גרזון נועה ירושלים, גוואטמלה 19, קרית יובל, 02-414572	זמיר לשם מירי סביון, הגבעה 3, 03-751735	גידלמן פטרישה ירושלים, רמות, יבנון 2, דירה 29, 02-861379	רובין אנה נהריה, גולומב 12 א', 04-921568
גולן שרון רמת-גן, הרימון 8, 03-730370	חסון פלמה בתיים, סמטת מצדה 3	נרטנסקי איוון כפר שמריהו, החורש 40, 03-932371	רוניק שריל רעננה, 03-414884
גולן רחל חיפה, אחוזה, שד' אבא חושי 12 א', 04-251307	חכמי צירילין ליאורה הרצליה פתוח, האצ"ל 31, 03-932439	סגל קורליה ראשון-לציון, הירמון 15, 03-218029	שפירא דניאלה בת-דור באר-שבע, חבנכה רייך 8/15
גפני דניס עפולה, קרן היסוד ב/10	טליתמן רחל ת"א, ריינס 11, 03-239598	פרי רינה גבעתיים, כצנלסון 127, 03-474652	



בוטיק בלט (ישראל)
BALLET BOUTIQUE (ISRAEL)

**מציעה
כל הדרוש לריקוד,
התעמלות, תיאטרון ויוגה**

פירמות :

קפזיו

פריד

בלוך (אוסטרליה)

דנסקי

לייכנר

דנסקין

זטה

ספרים, תקליטים, מוזיקה, קססות

הציוד הרשמי של האקדמיה המלכותית של ריקוד ישראל

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

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

חיפה : לאה קפלן, רח' מרגלית 3, טל. 04-251524

באר-שבע : ברנקה בורוביק, רח' מישעול גירית 48, טל. 057-74887

התחרות הבינלאומית השלישית לפסנתר ע"ש ארתור רבינשטיין

THE THIRD ARTHUR RUBINSTEIN INTERNATIONAL PIANO MASTER COMPETITION

אפריל - 1980 - APRIL

Patron: His Excellency the President of
the State of Israel YITZHAK NAVON

Chairman of the Honorary Committee:
Prime Minister of the State of Israel
MENACHEM BEGIN

This Master Competition — conceived in the artistic spirit of the Great Maestro and brought into being in his honour — is aiming to establish a world forum for fostering talented and aspiring young interpreters and to promote their true artistic careers.

The International Jury's task is to select pianists with more than average concert standard, who have attained a mature intellectual and emotional response to music. The prizes are awarded to a number of pianists of outstanding musicianship and a talent for persuasive, versatile rendering and creative interpretation of musical works, ranging from the pre-classical to the contemporary.

Director of the Competition: J. Bistrizky.

STAGES I AND II : The Tel-Aviv Museum, 2nd —
11th April, 1980.

STAGE III : The Frederic R. Mann Auditorium,
13th — 15th April, 1980.

Prizewinners Concert and Distribution of Prizes:
Binyaney Ha'ooma, Jerusalem, 17th April, 1980.

For detailed information and application forms,
please apply to the Secretariat of the Arthur
Rubinstein International Piano Master Competition,
Shalom Tower, P.O.B. 29404, Tel-Aviv,
Tel.: (03)51604.

בחסות נשיא מדינת ישראל
מר יצחק נבון

יו"ר נשואות הכבוד: ראש ממשלת ישראל
מר מנחם בגין

רעיון התחרות הבינלאומית לפסנתר ע"ש ארתור רובינשטיין נהגה ברוח האמנות היוצר של מאסטר רובינשטיין, ולכבודו. מטרת התחרות - לייסד פורום בינלאומי לעמותים מוסיקליים וקידום הקריירה של אמנים צעירים.

כמשתתפים בתחרות יכחזרו אותם פסנתרנים שרמת ביצוע שלהם גבוהה מהממוצע ואשר התייחסותם למוסיקה מבוגרת ורגשית כאחת. חבר השופטים הבינלאומי יעניק פרסים למשתתפים אשר יוכיחו כשרון מיוחד לפרשנות יוצרת ובצוע משכנע ורב-צדדי של יצירות מוסיקליות - קלאסיות ומודרניות.

מנהל התחרות: מר י. ביסטריצקי

שלב ראשון ושני: מוזיאון תל-אביב, 2-11 באפריל, 1980

שלב שלישי: היכל התרבות תל-אביב,

13-15 באפריל 1980.

קונצרט הנעילה וטקס חלוקת הפרסים:

בניני האומה, ירושלים, 17 באפריל, 1980.

בדבר פרטים נוספים והרשמה, נא לפנות למשרד התחרות הבינלאומית לפסנתר ע"ש ארתור רובינשטיין, מגדל שלום, ת.ד. 29404, תל-אביב, טל.: (03)51604.

קרן תל-אביב לספרות ואמנות

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

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

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

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

המפקחת-האחראית על החוגים היא הרקדנית, בוגרת האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים, פאני 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" בתכנית "מתמנן לציון" - כוריאוגרפיה ודברי-הסבר שרה לוי-תנאי; צוות-מחול בתכנית "קסם ורז ממחול" - 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 באיווריר העיר השונים.

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



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

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

THE TEL-AVIV FOUNDATION FOR LITERATURE AND ART

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

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

* 25 Modern Dance Groups in under-privileged areas in

Tel-Aviv - Yafo.

- * Special performances in elementary schools in the suburbs by dance-companies.
- * The funding of the creation of new dance-works in work-shops.
- * Commissioning of musical scores by Israeli composers for professional dance-companies.
- * Dance performances by professional dance companies on open air stages in public parks in different parts of town.



להקת מחול בת-שבע BATSHEVA DANCE COMPANY

BAT SHEVA DANCE COMPANY

General Director: William Strom

Artistic Director: Paul Sanasardo

Studio and Office: Tel Aviv, 9 Sderot Hahaskala

Tel.: 337795/6

להקת המחול "בת-שבע"

המנהל הכללי: ויליאם סטרום

המנהל האמנותי: פול סאנאסארדו

הנהלה וסטודיו: שד' ההשכלה 9 תל-אביב

טל': 337795/6

ההסתדרות הכללית של העובדים בארץ-ישראל
הועד הפועל
המחלקה לאמנות המדור לריקודי עם

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

עפולה חיפה ירושלים תל-אביב באר-שבע

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

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

ממטרות המדור :

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

ISRAEL ETHNIC DANCE PROJECT

המפעל לטיפוח רקודי עדות

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

נוסד על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות
והמרכז לתרבות ולחינוך של ההסתדרות הכללית;
פועל בשיתוף המרכז לחקר הפולקלור של האוני-
ברסיטה העברית, ירושלים

נוסד בשנת 1971

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

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

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

כתובת מרכזי הפעילות :

המפעל לטיפוח רקודי עדות ומיעוטים –

הועד הפועל של ההסתדרות, ת"א, ארלוזורוב 93, חדר 306, טלפון: 03 – 261111

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

הארכיון למחול יהודי, צבי פריד האבר, קרית-חיים, רח' ראשונים 78, טל. 04 – 728369

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

שרה יוחאי

מייסדת ומנהלת "אמנות המחול"
שמחה להודיע כי היא מרחיבה
את מפעלה ל-2 אולפנים!

אמנות המחול 1 המרכז לבלט קלסי

עם רצפת עץ, מיועדת למחול
ממשיך לפעול במלון "סביון",
אוסישקין 22, נתניה
טלפונים: 30257, 30054, 31672
ההרשמה בימים ראשון, שלישי וחמישי
12.00—19.00, 10.00—17.00.

אמנות המחול 2 הסטודיו ע"ש



אהוד בן-דוד ז"ל
ממשיך לפעול בששת
הימים 2, נתניה
טלפונים: 30054, 30257, 31672

ההרשמה בימים ראשון,
שלישי וחמישי 16—19.00.

מורים מיוחדים
לכל מקצוע

רמת לימודים גבוהה

שני האולפנים

בהנהלה ובהדרכה

האישית

של

שרה יוחאי

בלט קלסי



ג' א' ז



מודרני



התעמלות

לנשים



ריתמיקה



פנטומימה



ריקודי עם

ועמים



סול' קט'ה מיכאלי

* מחול מודרני

* מחול יצירתי - אימפרוביזציה

* תנועה - ריתמיקה

שיעורים למקצועיים וחובבים

מבוגרים וילדים

תל-אביב, שדרות ח'ן 6

טלפון: 225467

Studio Katia Michaeli

- * Contemporary Dance
- * Creative Dance — Improvisation
- * Movement — Rhythmics

Professional and Lay Classes

For Adults and Children

Tel-Aviv, 6 Khen Boulevard

Phone: 225467

בית ספר למחול

עופרה בן צבי-סרוסי

* בלט קלאסי

* רקוד מודרני

* ג' א' ז

* הכנה לבחינת בגרות במחול של

משרד החנוך והתרבות בישראל

DANCE ARTS 1

DIRECTRESS: SARA YOHAI

Principal Teachers: SARA YOHAI — ROSE SUBELL

Address: Hotel Savion, Ussishkin St. 22, Natania,

Tel.: 053-31672

DANCE ARTS 2

DANCE CENTER IN MEMORY OF

EHUD BEN-DAVID

Rehov Sheshet Hayamim 2,, Natania, Tel: 053-30054

R.A.D. EXAMINATIONS

רח' ויזל 9 ת"א טל: 03-255284

הספריה המרכזית למוסיקה ומחול CENTRAL LIBRARY FOR MUSIC AND DANCE

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

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

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

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

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

- הספריה למחול, שנוסדה בשנת 1975, אוצרת בתוכה כאלף ספרים, סרטים, סרטי וידאו וברשותה מקרנת סרטים ב-16 מ"מ ומכונת הקרנה לוידאו טיפים.
- הקטלוג שלה מכיל ספרים, כתבי-עת, שקופיות, סרטים וסרטי וידאו.
- בספריה ארכיון המכיל כרזות של מופעי מחול, פלקטים, קטעירעיתונות, תכניות של מופעים ומזכרות.
- הספריה משמשת כמקור לאינפורמציה לרקדנים, מורים למחול, תראפיסטים, כוריאוגרפים, מוסיקאים, אמנים, אנתרופולוגים והיסטוריונים.

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

Future projects include:

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

OPENING HOURS:

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

VIDEO VIEWING HOURS

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

הספריה פתוחה לקהל:

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

בסרטי וידאו ניתן לחזות

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

להקת בלט פיקולו - חיפה

מייסדת ומנהלת אמנותית: ליה שאברט

שדרות הנשיא 142 חיפה

טל: 04 - 85798

PICCOLO DANCE COMPANY-HAIFA

Founder & Artistic Director : *Lia Schubert*

142, HANASSI AVE. HAIFA



THE HAIFA DANCE CENTRE מרכז המחול חיפה

מנהלת אמנותית: ליה שוברט

Artistic Director LIA SCHUBERT

בלט קלסי	הדרכה מקצועית
פולקלור בינלאומי	של מורים לריקוד
ריקוד ספרדי	הדרכה מקצועית
ריקוד מודרני	לילדים ונוער
ג'אז	קורסים לילדים,
	נוער ומבוגרים

CLASSICAL BALLET

EDUCATION OF DANCE

INTERNATIONAL
FOLKLORE

TEACHERS AND
PROFESSIONAL DANCERS

SPANISH DANCE

COURSES FOR CHILDREN

MODERN DANCE

TEENAGERS AND

J A Z Z

ADULTS

ההרשמה במשרד מרכז המחול,
בית רוטשילד,
שדרות הנשיא 142, חיפה,
טלפון: 85798.

Enrollment in the Office of the Dance Centre,
Rothschild Culture Centre, Hanassi Ave. 142
Haifa, Tel.: 04-85798

סדנא קטמונית לתנועה אולפן למחול להקה מודרנית



מבהל אמנותי - ירון מרגולין
יועצת אמנותית - אנה סוקולוב

מנכ"ל - יוסי טייטלבוים
רכזת - מוניקה שולדינר

ירושלים, רח' אלעזר הגדול 4;
טלפון: 02-633074

רזמרין פלומה

מורה למחול ג'אז - כוריאוגרף - רקדן
כתובת: רח' אהרנוביץ 7, ת"א, טל: 03-280-830

Rozmarin Phlomo

TEACHER - CHOREOGRAPHER - DANCER

Address: 7, Aharonovitz St. Tel-Aviv, Tel.: 03-280-830.

ורה גולדמן

רקדנית, כוריאוגרפית
וחוקרת מחול

חוג לרקודים הודיים
מתקיים בסטודיו של נעמי אלסקובסקי
בימי ראשון בשעה 20.30
טל. 233115

סטודיו לבלט רחל טליתמן

בפקוח האקדמיה למחול לונדון

בלט קלסי וג'ז

בחינות R.A.D. לונדון
לכתות GRADES MAJOR

רח' ריינס 11 תל-אביב
טל. 239598



אָרף-אַלף דפוס אופסט בלט

רח' אהלי'אב 3. רמת'נן • טלפונים: 72 49 40 . 72 49 31

לעמוד בתור

בן-אדם,
מה אתה דוחף?
לא רק אתה ממהר,
כולם. ואם יש תור, אין ברירה,
חכה בסבלנות.
אם אתה נדחף לראש התור,
עיצבנת את כולם,
מתחילות צעקות, מריבות, קללות,
ותמיד יהיה מישהו יותר חזק
שיידחף לפניך.
אז מה השגת?
אם אתה לא אוהב לעמוד בתור,
בבנק למשל,
בקש כרטיס "כספומט".
הכספומט תמיד ישרת אותך בלי תור.

מוגש כשירות לציבור ע"י

» בנק דיסקונט

הצד האנושי של המטבע





מאצטאן
DANCE THEATRE

מאצטאן
תיאטרון מזרח

THE ISRAEL BALLET

הבלט הישראלי



קרן התרבות אמריקה-ישראל שהוקמה לפני 40 שנה בארה"ב הינה גורם מסייע חשוב לקידום חיי התרבות בישראל ולקיום גשר תרבותי בין הארץ לבין צפון-אמריקה.

בשנים שלפני הקמת המדינה, ובמיוחד בשנים הראשונות לאחר כינון מדינת ישראל, היתה עזרת קרן התרבות חיונית ומשמעותית ביותר, בהיותה כמעט היחידה שעסקה בנושאי אמנות ותרבות. פירותיה מצויים בתחומים רבים: בתחום האנושי – קידום וחינוך אמנים ברוכי כשרון; בתחום המוסדי – קידום ותמיכה במוסדות שונים; ובתחום הפיסי – יצירת תשתית של מבנים וציוד למוסדות אמנות וחינוך אמנותי.

בשנים האחרונות התמקדה הקרן בשני כיווני פעולה עיקריים:

האחד – מפעל המילגות על שם שרת, שהוא גולת הכותרת של פעילות הקרן.

השני – תמיכה במוסדות אמנותיים בישראל, אם כי מוסדות האמנות השונים נסמכים יותר ויותר על משרד החינוך והתרבות מבחינה תקציבית, הרי שתומכת הקרן למוסדות אלה ממשיכה להיות משמעותית וחשובה.

ובאשר לתחום המחול: לנושא זה מוקדשים משאבים הולכים וגדלים בשני כיווני הפעולה האמורים: בתחום המילגות מעניקה הקרן מילגות ללימודים בישראל לצעירים הלומדים מחול כמקצוע ומילגות השתלמות לחברי להקות מחול המבקשים להעלות את כשוריהם המקצועיים. כמו כן מאפשרת הקרן לאנשי מקצוע – יוצרים, מבצעים, אנשי המקצועות הטכניים – לצאת למילגות השתלמות קצרות-מועד בחו"ל.

במסגרת תמיכתה במוסדות מחול תומכת הקרן בלהקת מחול בת-שבע מאז הפכה להקה זו לגוף צבורי וכן מסייעת הקרן ללהקות אחרות ולאולפנים למחול ברכישת ציוד.

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

The America-Israel Cultural Foundation was established 40 years ago in the U.S.A. and is a major factor in assisting the development of the cultural life in Israel and in creating a cultural bridge between Israel and North America.

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

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

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

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

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

הפסטיבאל הישראלי תש"מ - אב - אלול

מסודו של א.צ. פרופס
יו"ר ההנהלה: א. בן-נתן
מנהל: י. ביסטריצקי
יועץ אמנותי: גארי ברטיני

THE ISRAEL FESTIVAL 1980 - AUGUST

Founded by A.Z. PROPES

Chairman (Executive Committee): A. Ben-Natan Artistic Director: Gary Bertini
Director: J. Bistrizky

OPERA -

PORGY AND BESS (GEORGE GERSHWIN)

אופרה -

פורגי ובס מאת ג'ורג' גרשווין

DANCE -

ANTONIO GADA'S SPANISH BALLET
THE NIKOLAIS DANCE THEATRE
PREMIERES BY ISRAELI DANCE COMPANIES

מחול -

הבאלט הספרדי של אנטוניו גאדס
להקת המחול של אלון ניקולאיס
בכורות של להקות המחול הישראליות

MUSIC -

THE JERUSALEM ORCHESTRA
CONDUCTED BY GARY BERTINI

THE ISRAEL CHAMBER ORCHESTRA

THE ISRAELI SINFONIETTA BEER SHEVA

THE KIBBUTZ CHAMBER ORCHESTRA
CONDUCTED BY NOAM SHERIFF

MARTHA ARGERICH - PIANO

ALEXIS WEISSENBERG - PIANO

THE CLEVELAND QUARTET - U.S.A.

AND OTHER ATTRACTIONS.

מוזיקה -

תזמורת רשות השידור - ירושלים:
עבודת הקודש מאת א. גסט בלוך
עם המנצח גארי ברטיני

הסימפוניטה הישראלית בארשבע:
המהגוני הקטן מאת קורט ווייל
(על פי ברכט)

התזמורת הקאמרית הישראלית
עם המנצח רודולף ברשאי

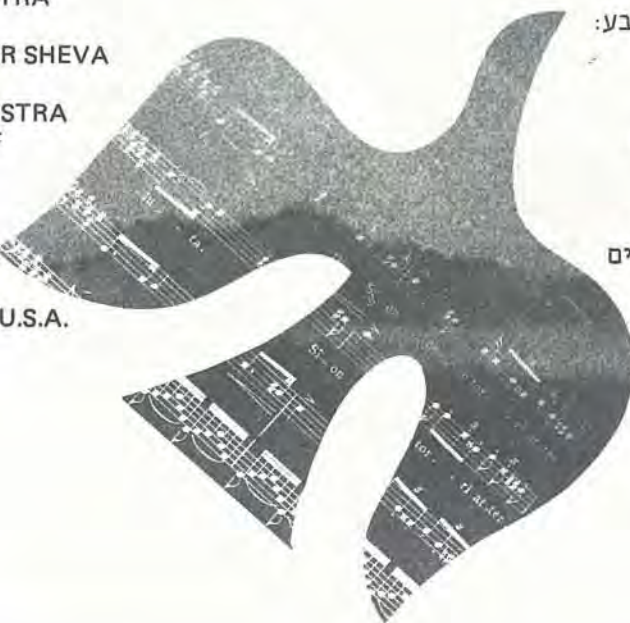
התזמורת הקאמרית הקיבוצית
ביצירות בלוך ומלחינים ישראליים
בניצוח נועם שריף

מרתה ארגרידג' - פסנתר

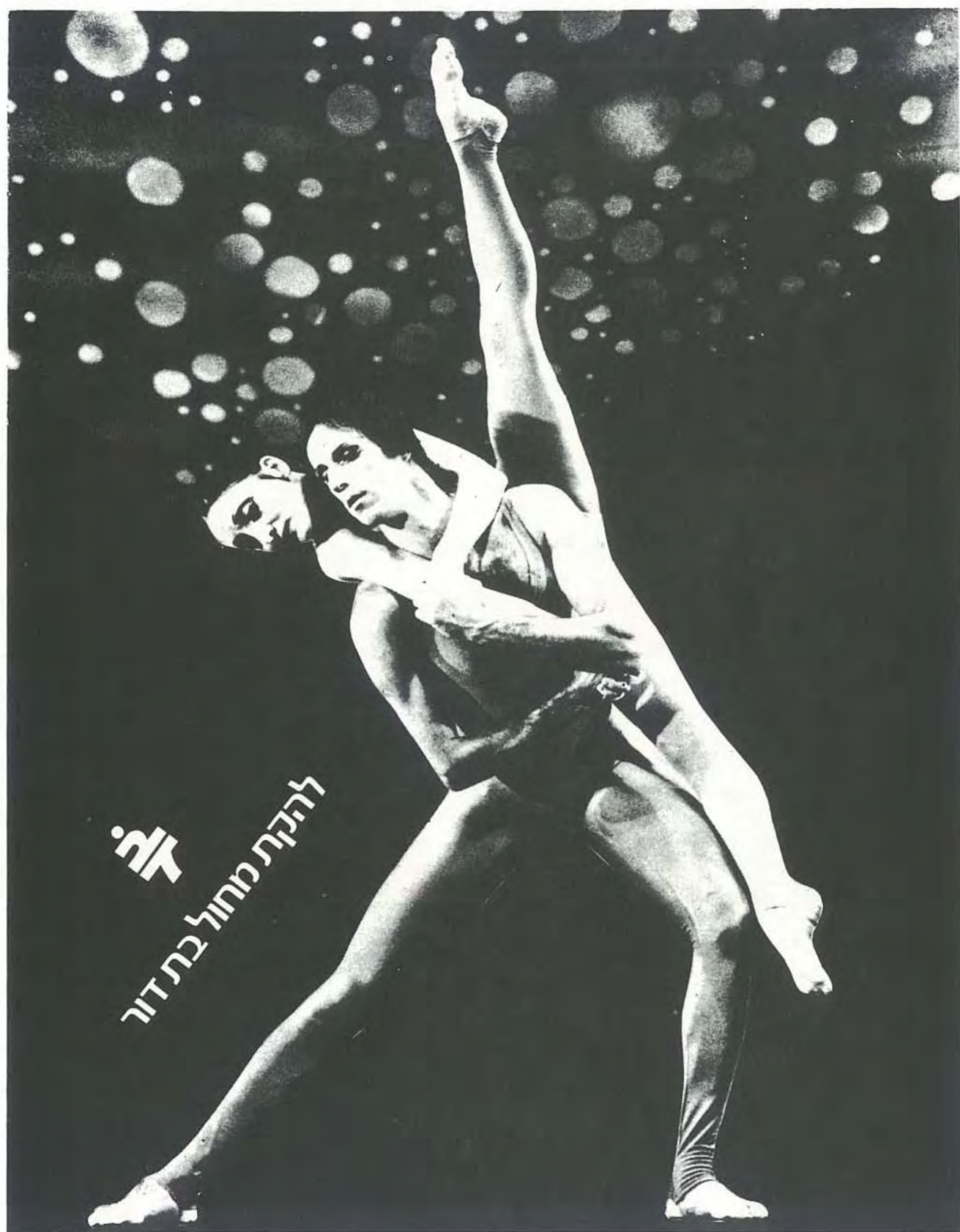
אלקסיס ווייסנברג - פסנתר

רביעיית קליבלנד (ארה"ב)

ומופעים נוספים.



להקת מחול בת דור





**תו ספר. חדשו מנהג יפה. בחרו לכם
תו ספר כלבבכם מאוסף עשיר ומקורי**

טורנובסקי Turnowsky

רח' נחמני 17 א', תל-אביב. טלפון 297462/3/4
17a Nahmani St., Tel Aviv. Phone: 297462/3/4

אוניברסיטת חיפה

חורנים



בית הספר לחינוך של התנועה הקיבוצית, דואר טבעון, טל: 8-931142-04

**המכון להוראת המדעים ולשיפור דרכי ההוראה
ע"ש י. מסינגר**

**משרד החינוך והתרבות-מחוז הצפון
מחלקה להשתלמויות עובדי הוראה**

**החלה ההרשמה לשנה"ל תשמ"א
לקורס תנועה ומחול**

מרכזת הקורס: צופיה נהרין.

1. למורים מוסמכים לחינוך גופני המבקשים להשלים לימודיהם לתואר "מורה מוסמך בכיר".
2. למורים מוסמכים כוללים המבקשים להשלים לימודיהם לתואר "מורה מוסמך בכיר" במגמת תנועה ומחול.
3. למורים העוסקים בהוראת התנועה והמחול המבקשים להשתלם להעשרה בלבד.

**היקף הלימוד: לקבלת התואר "מורה מוסמך בכיר",
700 שעות לימוד במשך שנתיים.**

יום הלימודים: כל יום ג' בין השעות 8.15-15.15.

**נושאי הלימוד: מחול יוצר, טכניקה, מוסיקה,
פסיכודרמה, תנועה לגיל הרך, חינוך
מיוחד, כראוגרפיה, צליל ותנועה.**

★

לקבלת פרטים נוספים וטפסי הרשמה נא לפנות: למכון
לשיפור דרכי ההוראה סמינר "אורנים" דאר קרית טבעון
טל. 935013-04.

קול ודממה — להקת מחול

רקדני אפרתי בשילוב ה"דממה"

מיסודה של אגודת החרשים בישראל

רח' ישראל ב"ק 41, ת"א. טל: 32002

KOL DEMAMA

Tel-Aviv, 41, Israel Bak St. Tel.: 332002



סילביה דוראן

בערב מחולות ספרדיים

"הארץ":
... ערב אומנותי מושלם...
"מעריב":
... היא היחידה במינה...
"ידיעות אחרונות":
... ביצוע מרתק ... יכולת מקסימה... אלגנטיות חושנית ...
"דבר":
... כושרה לפשוט וללבוש דמות מפליאה ממש...
"על המשמר":
... סילביה דוראן הדגימה לפנינו בחן ובכשרון קפדני...
THE JERUSALEM POST:
...She created the excitement of the
Flash of Flamenco Fire...

SILVIA DURAN

"DANZAS ESPANOLAS"

Dora Sowden
Jerusalem Post

Silvia Duran's particular gifts lie in her capacity to change from lyrical to dramatic dance..... showing her as the true artist — to her fingertips and her heel taps.

53, Ben Yehuda St. Tel-Aviv
Tel.: 233805 — 728976

בן יהודה 53 ת"א
טל: 233805-728976

חול השני



בז הדורש לחול

*
נעלי ריקוד

*
הגדי ריקוד

קביציו, דאנס סנטר, מרטין
אל-גל, דנסקי

חול השני,
הספ' אבן גבירול 30, תל-אביב.
לעות:

הקד: 9:00 - 2:00
אחה"צ: 4:00 - 7:00

טלכאן: 261-319

בית הספר לבאלט מיה ארבטובה

תיא, שדי בן-גוריון 72

טל.: (03) 228214

באלט בשיטה הרוסית

כיתות לרקדנים מקצועיים, מתקדמים,

מתחילים וילדים.

BALLET SCHOOL MIA ARBATOVA

Tel-Aviv, 72 Ben-Gurion Blvd. Tel.: (03) 228214

Ballet (Russian System)

Classes for Professional dancers,

Advanced students, Beginners & Children

סטודיו למחול הילדה קסטן

באלט מודרני וקלאסי

רמת-גן, רח' ארלוזורוב 10

HILDE KESTEN

Studio for Classical & Modern Dance

10, Arlozorov St., RAMAT-GAN

מכינה לבלט מגיל 5 שנים,
בלט קלסי, מודרני וג'ז.
להקות עירוניות לילדים ולנוער,
בלט תיאטרון,
בלט קלסי ומודרני - ג'ז.

School of
ARTISTIC
DANCE

Directors: SARAH and DAN BARZELAY

Israel, Tiberias

P.O.Box 618 Tel. 067-90288

CLASSIC DANCE BALLET

MODERN DANCE

JAZZ.

בית ספר
לאמנות המחול

בהנהלת ובהדרכת שרה ודן ברזילי

טבריה, רח' המגינים 54 ת"ד 618 טל 067-90288



מרכז התרבות האמריקני



american cultural center

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

Hours open to the public:
Monday to Thursday
11 a.m. to 4 p.m.
Fridays & Holiday Eves
11 a.m. to 2 p.m.

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

The collection of videotapes on Dance are:

DANCE IN AMERICA: MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY

AMERICAN BALLET THEATER

TRAILBLAZERS OF MODERN DANCE

PILOBULUS DANCE THEATER

MERCE CUNNINGHAM AND DANCE COMPANY

ALVIN AILEY CELEBRATES ELLINGTON

DANCE THEATER OF HARLEM

THE PAUL TAYLER DANCE COMPANY

THREE BY BALANCHINE

The video tapes can be viewed during library hours.

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

פתוחה לקהל בשעות:
בימים ב'-ה', 11-4
ביום ו' וערבי חג 11-2

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

הספרים ניתנים להשאלה.

רשימת הוידיוטייפים במחול הם:

להקת מרתה גראהם

תאטרון בלט אמריקאי

חלוצי הריקוד המודרני

להקת תאטרון בלט פילובולוס

להקת פול טיילור

אלון איילי לפי מוסיקה של דיוק אלינגטון

שלושה של בלאנשין

להקת מרס קנינגהם

להקת תאטרון בלט של הרלם

ניתן לצפות בוידיוטייפים בשעות הספרייה.



אולפן בת-דור לאמנות המחול



מנהלת: ז'נט אורדמן
סגנית מנהלת: שילה לוי

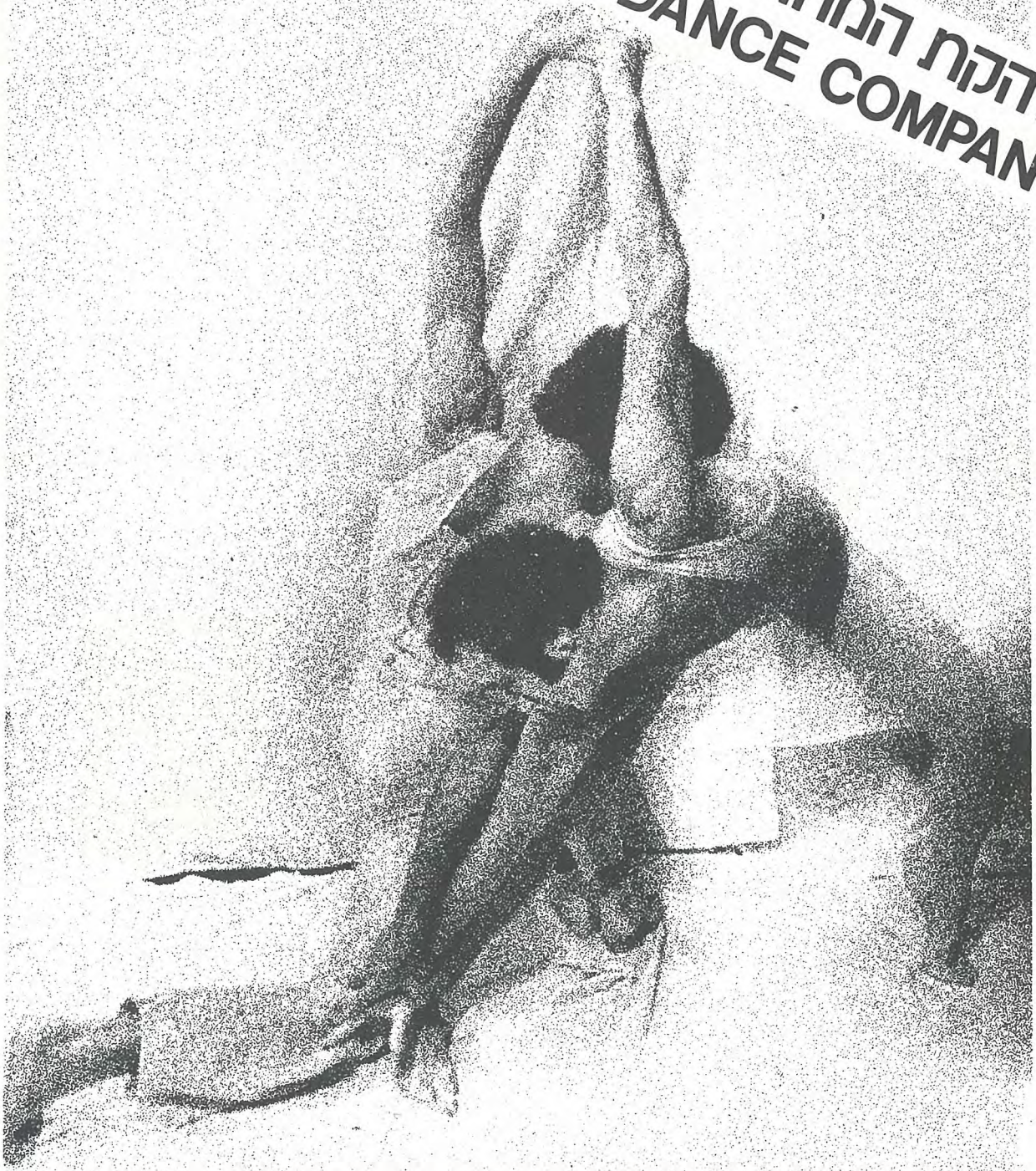
בלט קלאסי מחול מודרני ג'אז
שיעורים מיוחדים למקצועיים, לגברים ולנוער
כיתות לילדים בשיטת האקדמיה המלכותית, לונדון
תל-אביב, רח' אבן-גבירול 30 טלפון, 263175
סניף באר-שבע (בשיתוף עם עיריית באר-שבע האגף לחינוך)
באר-שבע, שכונה ג' רח' יד ושם 16.

המרכז
למחול ספרדי
בחסות
גדול ומדני ספרד
אנטוניו
בהנהלת
סילביה דוראן
לשעבר ומדנית ראשית בבלט המחלתי של ספרד
בהמלצת משרד החינוך

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

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

להקת המחול הקיבוצית
KIBBUTZ DANCE COMPANY





מרכז התרבות הגרמני

בנין "אסיה"
רח' וייצמן 4, תל-אביב.

התוכנית התרבותית

התכנית התרבותית של מכון גיטה מבוססת על תפישה תרבותית הלקחת בחשבון את הצגת התופעות החברתיות והסביבתיות. כמו כן מתחשבת תכנית זו במדעי הטבע, הספרות, האמנות והמוסיקה. למידע האקטואלי על ההתפתחויות התרבותיות והחברתיות בגרמניה ניתנת עדיפות על פני מידע הנוגע לתחומי האמנות המסורתיים.

שיטת העבודה מתכוונת ליצור דו-שיח והשאיפה היא לשיתוף פעולה עם גורמים שונים בחו"ל.

מכון גיטה בתל-אביב מקשר, מארגן ותומך ב:

סמינרים, רכי שיח והרצאות בעברית ובאנגלית. כאשר תחיקימנה בבנין מכון גיטה הרצאות בגרמנית, הן תתורגמנה סימולטנית לעברית.
ערבי קריאה, סדנאות וביקורים של סופרים ואמנים גרמנים.
הקרנת סרטים ותוכניות וידאו (השאלת הסרטים תעשה ע"י השגרירות)
תערוכות
מחזות שנכתבו ע"י מחזאים גרמנים והמוצגים בעברית.
אירועים מוסיקליים ומופעי בלט.

לימוד השפה הגרמנית

הקורסים של מכון גיטה בנויים עפ"י הדגם שנוצר והתפתח ב-20 השנים האחרונות כתוצאה מהצטרפות נסיון בסניפים השונים של המכון בגרמניה ובחו"ל, ובתאום עם מינכן בה מצוי המרכז המדעי לשיטות הוראה וחידושים טכנולוגיים. כתוספת ללימוד השפה הגרמנית מאפשרים הקורסים ללומד להכנס לתחומי התרבות והחברה ברפובליקה הפדרלית של גרמניה.
מלבד הקורסים למתחילים ולמתקדמים הקיימים מזה זמן רב, תנתן מעתה עדיפות עליונה לקורסים מיוחדים (לפי דרישה).

הספריה

המחלקה הגרמנית

- ספרות יפה וספרות מקצועית, במיוחד באמנות, הסטוריה של האמנות, מדע הספרות, מוסיקה, הסטוריה, פוליטיקה וחברה בגרמניה.
- הסטוריה של היהודים והיהדות בגרמניה.
- כתבי עת.
- עיתונים יומיים, שבועונים, ירחונים.

המחלקה הועברית והאנגלית

- תרגומים של ספרות יפה וספרות מקצועית שנכתבו במקור בגרמנית, במיוחד במדעי הרוח והחברה.
- פרסומים על הנושאים הקשורים לגרמניה.
- עיתונים.

מדיוסק

1,600 תקליטים

מחלקה לקסטות תוקם בעתיד הקרוב, כמו כן גם מחלקה לסרטי וידאו.

- תקליטי מוסיקה, דיבור והאזנה לגרמנית אשר יושמעו במכון
- קסטות למוסיקה וללימוד השפה הגרמנית אשר יושמעו במכון (אפשרות השאלה למוסדות בלבד).

פרטים על פעולות נוספות : טל. 261-217

ברית התנועה הקיבוצית

המדור למחול

קורסים להשתלמות למורים לתנועה ומחול:
ת"א - (בכל יום ג', שעה 8.30 - 12.30, ברח שלמה המלך 100)
חיפה - (בכל יום א', שעה 9.00 - 12.30, ברח' ארלוזורוב 11)



יום הקבלה: יום ד', בבית הקיבוץ הארצי
ת"א, רח' ליאונרדו דה וינצ'י 13, קומה 5.
צילה אונגר - רכזת המדור

אולפן איזורי למחול

בהנהלת: הדד אורן

מתקיימים שיעורים:

בלט קלאסי - אראלה רותם

עירית הרצוג

מחול יצירתי - נטע אמיר

מחול מודרני

טכניקה בשיטות - גרהאם - אורנה כרמי

ניקולאס - הדד אורן

כמו כן שיעורים באימפרוביזציה - קומפוזיציה

מס' טלפון באולפן - (067) 51838

וכן במועצה האזורית - (067) 51421

המען למכתבים - אולפן למחול מועצה אזורית, א

הדד אורן - אשדות יעקב איחוד

ד.ב., עמק הירדן

האגודה למען תיאטרון-מחול "אפרתי" בתיספור לבלט

קיראון

מרכז קהילתי ע"ש הרי סטיל

רח' צ.ה.ל 106

קרית-אונו

טל: 752472

אשדוד

מתנ"ס ד'

רובע ד'

אשדוד

טל: 055-42721

מנהל אומנותי:

מורות ראשיות:

מזכירה ראשית:

משה אפרתי

אסתר נדלר, גבי בר, שרונה (סו) זלצמן

דליה דודקביץ

הורה hora

אגודה עירונית למחול בחסות עירית ירושלים ומשרד התיכונ

"הורה אפרוחים": 180 רקדנים (גיל ביה"ס עממי)

"הורה נעורים": 80 רקדנים (גיל בי"ס תיכון)
תזמורת וזמרים.

1978 - הופעות בפסטיבלים

בגרמניה ודנמרק

1979 - הופעות בפסטיבלים

בגרמניה ואנגליה

40 רקדנים (אחרי גיל צבא)
תזמורת וזמרים.

"הורה"

1978 - הופעות בפסטיבלים

בסקוטלנד, אנגליה ויוון.

1979 - הופעות בפסטיבלים.

בבלגיה, אוסטריה, צרפת, אנגליה.

להתקשרויות: טלפון מס' 234976-(02)



בלי סנטימנטים

יש דברים בחיים ישאתה עושה ללא כל חישובים של כדאיות. לילד שלך אתה נותן הכל. פשוט מתוך אהבה. אנו יודעים זאת. אולם כשאתה מחליט עם איזה בנק לעבוד, אתה עושה זאת בלי סנטימנטים. אתה בוחר בבנק שנותן לך יותר. לכן, אנו נותנים לך יותר. וזה כדאי לנו: בשלוש השנים האחרונות הצטרפו אלינו עשרות אלפי לקוחות חדשים, ומספר הסניפים שלנו הוכפל. מ־40 סניפים ל־80 סניפים בכל רחבי הארץ.



הבנק הבינלאומי הראשון

בנק למלאכה. בנק פועלי אגודת ישראל. מקבוצת פ.י.ב.י.

אנו נותנים לך יותר. זה כדאי לנו.





כל חנוטה זוכה לביצוע מושלם.

בנק לאומי הבנק שלי.



בנק לאומי

KOL-DEMAMA

("The Efrati Dancers" together with "Demama")

Tel-Aviv, 41, Isael Back St.,
Tel: 03-251608

ARTISTIC DIRECTOR & CHOREOGRAPHER:

Moshe Efrati

ADMINISTRATIVE DIRECTOR:

Shelomo Bossmi

DANCERS: Amnon Damti, Arie Borstein, Odia Kupfert, Ester Nadler, Golda Dahan, Gabi Barr, David Rapoport, Yola Rozinek, Joseph Moyal, Uzi Bozaglo, Sharona (Sue) Salzman, Sara Dahan, Shelom Malhi

TOURS ABROAD: Bulgaria, June 1979

PREMIERES in 1979:

"1 + 3 + 3" —

Ch.: Moshe Efrati; m.: Frederic Chopin; c.: Moshe Ben-Shaul; l.: Haim Tchelet; (commissioned for the International Child's Day)

"Sin Lieth at the Door"(revival) —

Ch.: Moshe Efrati; m.: Noam Sheriff; d.: Dani Karavan; c.: Aviva Paz; l.: Haim Tchelet "Chapters — Voices" — ch.: Moshe Efrati; m.: Noam Sheriff; c.: Moshe Ben-Shaul; l.: Haim Tchelet



PICCOLO BALLET

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

FOUNDER & ARTISTIC DIRECTOR:

Lia Schubert

REHEARSAL ASSISTANT:

Elizabeth Fischtal

PRODUCTION ASSISTANT:

Orit Raz

DANCERS: Gilly Adler, Avigail Orny, Rakeff Almog, Erez Levy, Daniela Breitstein, Menachem Biton, Tamar Gabay, Yael Green, Daniela Dimitriuk, Ruth Yanuv, Daphne Levin, Irit Landau, Varda Lambersky Ifat Nahamias, Orly Peer, Yael Pinkas, Taly Shafir, Charro Rozane

PREMIERES in 1979

"Masquerade Suite" —

Ch.: Lia Schubert; m.: A. Chatchaturian; c.: Jan Tom van den Bergen; l.: Yehiel Orgal

"Fantasia Gallega" —

Ch.: Deanna Blacher; m.: Halfter & folk-music; l.: Yehiel Orgal

"Peter and the Wolf" —

Ch.: Lia Schubert; m.: Prokofiev; s. & c.: Jan Tom van den Bergen; l.: Yehiel Orgal



VISITING COMPANIES

SOLISTS OF THE DANISH ROYAL BALLET, in an all-Bournonville program, commemorating the great Danish choreographer's 100th birthday: Dinna Bjorn, Anne Marie Dybdal, Eva Kloborg, Lise Stripp, Frank Andersen, Ib Andersen, Bjarne Hecht, Paul-Erik Hesselkilde, Arne Villumsen.

THE MARTHA GRAHAM DANCE

COMPANY on tour which took them to Egypt, Jordan and Israel, sponsored by the State Department, showing recent and time-honoured works by M.G. who addressed the audience before the show in Haifa, Tel Aviv and Jerusalem.

THE BALLET OF THE DEUTSCHE OPER BERLIN in "Cinderella", choreog.: Valery Panov; Reda Sheta, Galina Panov, Vladimir Gelvan, Eva Evdokimova and the choreographer in the main roles as part of the Israel Festival.

THE LONDON CONTEMPORARY DANCE THEATRE, also in the framework of the Israel Festival, on its first visit to Israel, gave two programs, one devoted to dances based on biblical themes, as part of the Bible in Dance seminar.

SOLOISTS FROM SWEDEN in a hodge-podge of solos and well-known duets.

SOLOISTS OF THE BRITISH ROYAL BALLET, lead by Vyvyan Lorrayne, in duets and excerpts from famous ballets, danced by Stephen Jeffries, Paul Waller, Peter O'Brien, Amanda Rivera, Flora O'Connor, Manola Asensio and other. The program also included the world premiere of "Scottish Dances" by David Bintley, to music by Malcolm Arnold.

AUSTRALIAN BALLET in Nureyev's version of "Don Quixote",

FOLKLORIKO FILIPPINO, an amateur company.

OTHER DANCE EVENTS

"Wings", a movement-play, written by Israel Eliraz, directed and choreographed by Anna Sokolow, with music by Mark Kopitman, was produced by the Haifa Municipal Theatre with dancers of the Batsheva 2 company. The artists taking part were: (dancers) Ron Ben-Israel, Atanasios Gadanidis, Irit Gold, Leora Grossman, Miri Javetz, Michal Israeli, Shai Levi, Shimshon Kristal; (actors) Techia Danon, Rachel Marcus, Pinni Heller, Ezra Cafri, Ami Traub, Lighting by Yehiel Orgal, costumes by Gila Lahat.

"Remembered Headlines", staged and choreographed by Ruth Ziv-Eyal: costumes and sets by Avishai Eyal; lighting by Avraham Zabari. Produced by the Tel Aviv Cameri Theatre. Dancer-actors: Dov Reiser, Sassi Sa'ad, Shimon Ben Ari, Livia Chachmon, Matti Seri, Rose Meshichi, Tammi Eshel, Eli Glazer, Doreen Caspi.

The Chamber Dance Group — composition and instruction by Noa Eshkol; dancers: Ruth Sella, Racheli Nul, Shmuel Seidel.

Images Dance Company — choreography, Sharon Pinsley; lighting, Judy Kupferman; dancers: Shoshana Langsom, Shai Levi, Sharon Pinsley, Carol Brown, Deborah Smulian, Ilana David, Barda Lambersky, Tali Shafir, Ruth Yanuv, Tzafnat Havardi.

SOLO PERFORMANCES

Deanna Blacher;

Deanna Blacher; Silvia Duran — Spanish dance
Rina Schefeld in "Threads"
Rina Shaham (with actor Pinni Koren) in "Capital Letters"
Ruth Eshel in works by several choreographers

During the **BIBLE IN DANCE SEMINAR** (Jerusalem, 5-9 August) a special dance performance took place at the Y.M.C.A. Hall, in which the Jerusalem Dance Workshop and students of the Rubin Academy performed works by Anna Sokolow; Rina Schoenfeld danced her "Prayer"; Rina Shacham, Ross McKim, Roberta Caplan and John West's group participated.

THE DANCE LIBRARY held several well-attended dance-film shows and workshops on dance notation and dance therapy.



"Recollections of a People" —

ch.: Deborah Bertonoff; m.: Josef Tal;
Narrator, Sh. Bertonoff; c.: Paul Sanasardo;
l.: Haim Tchelet.

"Lunch" —

ch.: Mathew Diamond; Ass. to the choreographer: Nan Friedman; m.: Don York; c.: Philip Ziffer; l.: Haim Tchelet.



INBAL DANCE THEATRE

Tel-Aviv, 6 Yechieli St.,
Tel: 03-653711, 652758

FOUNDER AND ARTISTIC DIRECTOR:
Sarah Levy-Tannai

GENERAL MANAGER:
Yaacov Ben-Herzel

REHEARSALS DIRECTOR:
Shlomo Haziz

COMPANY COORDINATOR:
Amos Vittori

DANCERS: Malka Hajbi, Ilana Cohen, Sarah Shkarchi, Zion Nuriel, Mordecai Abrahamov, Tamar Sloni, Rachely Sela, Nathaniel Noam, Tali Hermon, Eva Steinberg, Yoav Levy, Shoshana Levy, Erez Afjun.

PREMIERES IN 1979

"Legend in the Sands"

ch.: Rena Sharett; director: Joseph Milo; m.: Yoni Rechter; d.: Dov Ben-David; c.: Tova Kleiner-Sadan; l.: Yehiel Orgal;

"The Story of Ruth"

direction & ch.: Sarah Levy-Tannai; m.: Ovadia Tuvia; d.: Danny Karavan; c.: Lydia Pincus-Gani; l.: Rafi Cohen.

"Song of Songs"

ch.: Oshra Elkayam-Ronnen; m.: Shem-Tov Levy; c.: Ruth Dar; l.: Yehiel Orgal.



THE CHAMBER DANCE GROUP

The Movement Notation Society;
75 Arlozorov Street, Holon, Israel.
Tel: Tel-Aviv University 03-415768

DIRECTOR:
Noa Eshkol

DANCERS: Racheli Nul, Ruth Sella, Shmuel Siedel

The Chamber Dance Group performs dance suites composed by Noa Eshkol in Eshkol-Wachman Movement Notation. It has appeared in Israel; at the Festival of Two Worlds, Spoleto, Italy; in London (The Place) and in the U.S.A.



ISRAEL BALLET

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

ARTISTIC DIRECTORS:
Berta Yampolsky, Hillel Markman

BALLET MISTRESS:
Roseline Subel, Iris Gil-Lahad.

GENERAL MANAGER:
Hillel Markman

DANCERS: Moshe Bar, Maïke Bauer, Mark Corbin, Ami Daskal, Erez Dror, Nathalei Erlbaum, Carine Fishman, Isabelle Goodall, Brigitte Guilloti, R. Claire Hall, Helen Isely, Graziella Kaplan, Deena Laska, Monte Makous, Cathy Martin, Pierre-Andre Morard, Gaie Morris, Gerrard Pook, Brigitte Roman, Susan Schneider, Marcia Sussman, Na'ama Yadlin, Charmin French.

APPRENTICES: Pnina Kapon, Zory Korah

PREMIERES IN 1979

"Grand Pas from Raymonda" —

ch.: Marius Petipa; m.: Alexander Glazunov;
staging: Cora Benador; c.: Luba Scherk

"Serenade" (revival) —

ch.: G. Ballanchine; m.: Tchaikovsky; staging: P. Neary

"Graduation Ball" —

ch.: David Lichine; m.: Johan Strauss; d.: Lydia Pincus-Gani, Zvi Levav; c.: Lydia Pincus-Gani, Luba Scherk

"Shades" —

ch.: Berta Yampolsky; m.: Frederic Chopin

"Contrasts" —

ch.: Naomi Aleskovsky; m.: Ben-Zion Orgad;
text: Matityahu Shalem; singer: Rema Samsonov; c.: Lydia Pincus-Gani

"Chaconne" —

ch.: Janine Chrrat; m.: Johan Sebastian Bach



JERUSALEM DANCE WORKSHOP

Jerusalem, 10 Ha'ari St.,
Tel: 02-661638, 02-632778

ARTISTIC ADVISOR:

Flor Cushman

COMPANY TEACHERS:

Flora Cushman, Shulamit Saltzman,
Jackie Braley

DANCERS: Daphne Einbinder, Naomi Aran, Atanasios Gadanidis, Dina Bitton, Evy Lifshitz, Judy Bobrov, Shulamit Saltzman, Alice Cohen, Yaron Margolin, Sueli Melsohn, Michal Yisraeli

PREMIERS IN 1979

"In This Moment" —

ch.: Flora Cushman, m.: Flora Cushman with David Hunt, Dov Mielnik, Gil Cahana; c.: Judith Bobrov; l.: Jacob Marzel



KIBBUTZ DANCE COMPANY

Kibbutz Gaaton, Ma'aleh Hagalil 25130;
Tel: 04-923009

ARTISTIC DIRECTOR:
Yehudit Arnon

GENERAL MANAGER:
Mike Levine

DANCERS: Martha Reifeld, Timna Yerial, Noa Ronen, Efrat Livni, Einat Livne, Zichri Dagan, Mike Levine, Shlomo Zaga, Hagai Sorotsky, Gilad Haruvi, Noam Peleg

TOURS ABROAD: England, Scotland, Holland, Belgium — Oct.-Nov. 1979.

PREMIERES IN 1979

"Three Men" —

ch.: Yehudit Arnon; m.: Daetwyler, Kabelac, Crumb; d.: Ken Tabachnick; c.: Bertha Kwartz; l.: Ken Tabachnick

"The Weave" —

ch.: Yehudit Arnon; m.: Villa-Lobos, Poulenc; d.: Ken Tabachnick; c.: Bertha Kwartz, Noa Ronen; l.: Ken Tabachnick

"And A Time To Every Purpose"

ch.: Heda Oren; m.: Mark Kopytman; c.: Lisa Pleskow, Bertha Kwartz; l.: Ken Tabachnick

"The Shedding of Leaves" —

ch.: Don Asker; m.: Toru Takemitsu; d.: Ken Tabachnick; c.: Lisa Pleskow, l.: Ken Tabachnick.

"Triplets Trip" —

ch.: Oshra Elkayam-Ronen; m.: Moshe Kilon; d.: Ken Tabachnick; c.: Dani Kerman, Bertha Kwartz; l.: Ken Tabachnick.



COMPANIES AND PREMIERES IN 1979

Abbreviations :

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

BAT-DOR DANCE COMPANY

30, Ibn Gvirol Street, Tel-Aviv
Telephone: 03-263175

ARTISTIC DIRECTOR:

Jeannette Ordman

PRODUCER:

Batsheva de Rothschild

GENERAL MANAGER

Barry Swersky

REHEARSAL DIRECTORS:

Kenneth Mason, Meryl Graves,
Guest: Laverne Meyer

ASSISTANT REHEARSAL DIRECTORS:

Ora Dror, Ilana Soffrun

BALLET MASTERS:

Kenneth Mason, Genia Grodberg,
Inessa Alexandrovitch,
Guests: Richard Gibson, Laverne Meyer

CHOREOLOGIST:

Valerie Williams

DANCERS: Jeannette Ordman, Yehuda Maor, Amanda Blumberg, Igal Berdichevsky, Miriam Paskalsky, David Rapoport, Lea Lichtenstein, Jeremy Allen, Hannah Alex, Rivka Ashkenazi, Alon Avidan, Jonathan Avni, Ilan Bechor-Aviv, Assaf Ben Zeev, Florence Butler, Phyllis Eckler, Shlomo Erlich, Sarah Fulford-Kirby, Nathan Garda, Charla Genn, Moshe Goldberg, Lisa Gould-Rubin, Andrew Guyat, Fiona Hay, Michal Hasson, Graciella Kozak, Ondine Kozlov, Sam McManus, Ohad Naharin, Timor Ratlas, Helen Ridlington, Christina Schertz, Yaakov Slivkin, Karen Van Dam, Ivan Vaslev, Alexandre Veal, Daniella Whiteson
Guests: Reda Sheta, Peter O'Brien

TOURS ABROAD: March - April '79 - U.S.A.

PREMIERES IN 1979

"Nightspells" -

Ch.: Domy Reiter-Soffer; m. Yaakov Gilboa;
c. Domy Reiter-Soffer, Lea Ladman;
l. Chenault Spence

"Prophetic Visions" -

Ch.: Domy Reiter-Soffer, m.: Domy Reiter-Soffer, Paul Ben Haim d. & c.: Moshe Mussman; l.: Yehiel Orgal

"The Dreamer" -

Ch.: Mirali Sharon; m. Yossi Mar Haim;
d. & c.: David Sharir; l.: Ben Zion Munitz

"Hills of Spring" -

Ch.: Yehuda Maor; m.: Bach; c.: Lea Ladman;
l.: Yehiel Orgal

"Table Manners" -

Ch.: Charles Czarny; m.: Steve Reich; d. & c.: Charles Czarny; l.: Kevin McAlister

"Dreamscapes" -

Ch.: Charles Czarny; m.: Steve Reich, Philip Glass; c.: Joop Stokvis, l.: Kevin McAlister

"Pas de Trois" -

Ch.: Charles Czarny; m.: Stravinsky; c.: Lea Ladman; l.: Kevin McAlister



BATSHEVA DANCE COMPANY

Tel Aviv, Sederot Hahaskala 9;
Tel: 03-337795/6

ARTISTIC DIRECTOR:

Paul Sanasardo, Rena Gluck

REHEARSAL DIRECTOR:

Rahamim Ron

BALLET MISTRESS AND REHEARSAL DIRECTOR:

Jean Geddis Zetterburg

GENERAL MANAGER:

William Strum

DANCERS: Leah Avraham, Dalia Dvir, Nira Triffon, Debi Smulian, Laurie Freeman, Nira Paz, Tami Tzafir, Ruth Kleinfeld, Pamela Sharni, Shelly Sheer, Nurit Stern, Jay Augen, Paul Bloom, David Dvir, Zvi Gotheiner, Oded Harari, Douglas Nielsen, Per-Olof Fernlund, David Oz, Amir Kolben, Rhamim Ron

BATSHEVA 2: Haim Ochayon, Ilana Ton, Shai Levy Orit Kenan, Aya Rimon

TOURS ABROAD: France, Spain in spring 1979

PREMIERES -- 1979

"Daughters of Shiloh" -

Ch.: Rahamim Ron, m.: Maurice Ravel, Suite No. 2; c.: Moshe Ben-Shaul, l.: Moshe Fried

"Metaphors" -

Ch.: Rina Shaham, m.: Penderecki, Baird, J.S. Bach; c.: Bertha Kwartcz, Rina Shaham; l.: Moshe Fried

"Wilderness, Swamps and Forest" -

Ch.: Ze'eva Cohen; m.: George Crumb ("Ancient Voices of Children", Section I), Classical Music of Iran, Environmental Sounds; Ze'eva Cohen, Bertha Kwartcz.

"3 AM" -

Douglas Nielsen; m.: Tangerine Dream, c.: Douglas Nielsen, Bertha Kwartcz; l.: Moshe Fried.

"Stravinsky Dance Circus" -

ch.: Paul Sanasardo; c.: Paul Sanasardo; m.: Igor Stravinsky, l.: Moseh Fried.

ANNA AND ISRAEL

Anna Sokolow, whose contribution to modern dance has been recognised, appreciated and esteemed in her own country (Dance Magazine Award, 1961), was sent on an official cultural mission to Eastern Europe and China and endowed with honorary doctorates from Brandeis University and the University of Ohio in 1978, awarded grants and scholarships from important foundations, had her works performed by innumerable companies. For her, Israel was something of a revelation. Her Jewish consciousness, based only on an inner sense for the distant past and not on any knowledge of the religion, tradition or culture, provided a foothold for her constant seeking of the roots of her personality and identity among the intellectuals and artists of Israel. In her own words, "I discovered the roots of Jewish spiritual nobility, the positive element in the stubborn Jewish character". The people, the landscape and the quality of Israel became an indistinguishable part of her make up and some of her works (such as "Deserts", "Dreams", "Song of Songs", "Question without Answer", "Two Poems" based on the work of Leah Goldberg), could not have been created save under the influence of this country. There is no doubt that Israel not only provided Anna with rewarding cultural material but also served to explain her ability to suffer, her unending battle with the 'Philistines' of the dance world and her unswerving adherence to her artistic aims.

Today, after twenty-five years of permanent contact with

Israel, it would appear that her creative activities have reached a summit. In addition to the three choreographies for 'Batsheva' in 1973; "In Memory of No. 52346", "Deserts" and "Poem" in 1977, she re-created "Rooms" and in 1978 "Scenes from the Music of Charles Ives" and "Dreams". With these serious compositions, 'Batsheva' have become the spiritual heir of the 'Lyric Theatre'.

The other dance companies performed works by Anna this year. Flora Cushman's Jerusalem Dance Workshop performed "The Lyric Suite" and the Kibbutz Dance Group, premiered "Two Poems". Students from the Dance Department of the Jerusalem Academy prepared "Question and Answer" last year and this year, a similar group performed "Homage to Gertrud Kraus" (within the frame-work of an appearance by 'Batsheva' group). In 1979 Anna created "By the Water of Babylon" and "From the Song of Songs" for a special performance during the International Seminar on "The Bible in Dance".

The culmination of her activities in Israel will occur in the summer of 1979, when an idea she has been thinking and dreaming of, for a long time will materialise. The 'Haifa Municipal Theatre', the Batsheva dancers, the poet and playwright Israel Eliraz and the Jerusalem composer Mark Kopitman will collaborate with Anna in recreating the image of Hanna Szenes on stage — "Wings"

Anna Sokolow, Israel, and the vision of her 'Lyric Theatre', will be joined together in one focal point. □

Nathan: What special experiences remain with you?

Ruth and everyone: The work at rehearsals. The dances, particularly 'Rooms' and 'Dreams'.

Dalia: The full and shared life. We were like a family.

Anna: They really worked together. There was no feeling of competition — there were no stars. In my work, I avoid differentiating between the status of soloists and the group.

Nathan: And the sad moments?

Zuri: When they announced that auditions were going to be held for the 'Batsheva' company, the Lyric Theatre was still at work. We were all tense and kept quiet. We didn't talk to one another about it and did not know who would go to the auditions.

Galia: (Apologetically) We didn't work enough. Until Anna came on her annual visit, we were like a herd without a shepherd. And along came a promise of work with known international choreographers. It was difficult for me — it was a sort of betrayal. I wrote a long letter to Anna and she understood!

Nathan: Was the Batsheva group the only reason for discontinuing the work of the 'Lyric Theatre'?

Zuri: The general situation was difficult. We only received a salary during half of the year. We had to earn our living and danced when possible, in the theatre in Godik's musicals, with other groups. We could not bring other choreographers from abroad and in the light of our experience with Anna, we did not want to work with Israeli choreographers. Getting engagements was another problem. Dancing four or five times a year in Tel Aviv was the limit. There was no one dealing with organisation or public relations. Support from the American-Israel Culture Foundation stopped as soon as 'Batsheva' was formed. The dancers in the fourth program received no pay at all. Rehearsals had to be held in the foyer of the 'Chamber Theatre' on a stone floor. The premiere itself was held on a Friday at five in the afternoon.

Nathan: What did working in the 'Lyric Theatre' give you?

Ruth: Criteria for everything that happened afterwards.

Galia & Dalia: Values! Depth!

Zuri: (Quietly, painfully) When I see that the movements do not come from within, when the glance is wayward and there is no justification for the movements of the hands — I know that it is not dancing. Today, most of the dancers merely want to be beautiful — the dancing is cold.

Ruth: It gave us a degree of depth which stayed with us when we were working with other groups as well.

Anna: (Continuing Zuri's remarks) There are better conditions for the dancer than in the past, but the atmosphere is not what it should be. There is an aura of competitiveness and not of giving all that it is possible to give. They think of careers, salaries, more than of the dance and its significance. There isn't sufficient respect for the actual work. The various dance groups have no clear concept of their purpose or their aims. A dancer must know why he dances with a particular group. The choreographers do not look around them — they do not relate to the landscape or to life around them. Remember! You are dancing about people, about humanity. Who or what is humanity? You!

Not all of Anna Sokolow's expectations, or those of the dancers or the Israeli dance world, were fulfilled in the 'Lyric Theatre'. The reasons for this are evident from the remarks of past members of the group. The result was not a fully professional establishment with an efficient administration, but a pioneering enterprise which was effective due to the will power, the artistic beliefs, the persistence and enormous personal efforts of Anna Sokolow and some of the dancers.

But the important achievements of the 'Lyric Theatre' are unquestioned. It educated and developed dancers with high standards of technical ability and artistic integrity. It staged eleven choreographies, some of which are considered as outstanding works in the repertoire of international modern dance. Thirty performances of each of the programmes, newspaper coverage and many critical articles about the performances, brought about an awareness of the dance and enlarged the audiences for dance performances. New values and criteria were applied to choreographic works. And in 1963, not only the 'Lyric Theatre' and 'Inbal' were at work, but also dance groups such as that of Rina Shacham, Rena Gluck, Naomi Aleskovsky and Rina Scheinfeld, and dancers of the 'Lyric Theatre' worked with all of them. Anna Sokolow's 'Lyric Theatre' not only provided the impulse to establish other dance groups, but also handed down to them some of its best dancers.

'Dreams' and 'Four Jazz Suites'; 'Opus '62'

Third Program – 1963

Members of the Group:

Galia Gat, Dalia Harlap, Miriam Ferber, Liora Chachmi, Moshe Romano, Abraham Zuri, Yanon Neeman, Leah Levin.

'Rooms', 'Suite No. 5' and 'Lyric Suite'

Fourth Program – 1964

Choreographic Director: Anna Sokolow

Asst. Director: Abraham Zuri

Guest Artist: Rina Shacham

Members of the Group:

Ofra Ben Zvi, Gideon Abrahami, Joanna Pelled, Yanon Neeman, Liora Chachmi-Zirlin, Abraham Manzour.

'Forms', 'The Question' and 'Ode'.



In the summer of 1978, a few of the former members of the 'Lyric Theatre' met with the author. Here are a few of the remarks made by Anna Sokolow, Abraham Zuri, Galia Gat, Dalia Harlap and Ruth Lerman made at that meeting.

Nathan: What was it like working with Anna?

Galia: Work was sacred! I was afraid to move.

Zuri: Like an electric shock! We were terribly enthusiastic. We worked like horses.

Galia: That was the life!

Nathan: Were the dancers of the 'Lyric Theatre' different from dancers you have worked with in the United State?

Anna: Yes. They were Israelis. Like 'Inbal' dancers, they had insufficient technical training. They had some ballet and came from the Israeli-German school and from folk dancing. But because of this, they were open to new ideas, without a set of cliches. They were very talented, worked hard, and they came to dance and not to earn money.

Nathan: Actually, how did you come to Anna?

Ruth: Straight from Archipova. (Valentina Archipova, a Russian dancer, who taught at Haifa.)

Zuri: From the studio of Archipova, Katia Delakova, Rina Shacham, Rena Gluck, Naomi Aleskovsky.

Dalia & Galia: We studied with everyone we could. With Judith Ornstein, Mia Arbatova, Gertrud Kraus, Rena Gluck, and others.

Nathan: What was required of you at the auditions for the 'Lyric Theatre'.

Anna: They had to dance and to read something.

Galia: I had to count from one to ten and when I came to ten I had to shout the number 'ten'. And I remember that I shouted with all my might. I really put my heart into it – together with all my desire to get on stage and dance.

Zuri: I failed. Only later on I was asked to come again.

Nathan: What did you do every day?

Ruth: We studied elsewhere for two days. Only for rehearsals did we get together.

Galia: The rehearsals took place at different times and at different places. We worked in the studio of Katia Michaeli, Hassia Levy, 'Inbal', in the gymnasium of the Levinsky Teachers Seminar.

Nathan: Who looked after all the staging problems?

Dalia: Adam, and Arik (Galia's husband) saw to the lighting

Galia: Everyone did something.

Ruth: I ironed.

Nathan: Where did you perform?

Zuri: We danced everywhere. We danced in places where no group would appear today. We danced on tables tied together with rope, on concrete, on the floor, on stacks of hay. Of course we danced in Tel Aviv, Jerusalem, Haifa, Nathanya, but also in the settlements of Kidron, Ein Hod, Tivon, Lahav, Afikim, Beth Zera, Kfar Witkin, Kiriath Gat, Maayan Zvi, Hulda, Maabareth, Shuval, Daphna, Ayelet Hashachar, Reshafim, Mesilloth, Sarid.

Nathan: How were you received outside the big cities?

Everyone: Wonderfully – there was enthusiasm and joy.

And so the spark that was set alight during that first meeting with the Inbal group has never gone out and the American artist who returned to Israel every year and sometimes twice a year since (with the help of the America-Israel Culture Foundation) became an integral part of the dance world of Israel.

"They were wonderful" says Anna of the Inbal dancers, "there was something very special and genuine about them. I did not know there were Jews like them, who live in such a manner, or that they can create art in such a way."

Anna took on the role of midwife to the young dance theatre. She introduced them to an awareness of body and dance disciplines, she taught them professional values of public performance and instilled in them a pride in artistic accomplishment. She was their stern artistic governess; loving and beloved, who went to great lengths for them and filled with hope, accompanied them on their first highly successful tour to Europe and the United States.

THE HISTORICAL TREND

The trend away from modern European dance (inherited from the pioneers of dance in Israel: the Ornstein sisters, Gertrud Kraus, Katia Michaeli, Tehilla Roessler, Dvora Bertonoff and others) towards American dance techniques which took place in the fifties with the appearance and work of Rina Shaham and Rena Gluck, became more acute and established by the end of the decade through dance classes which Anna held with the aid of the America-Israel Culture Fund. These were given to dancers, others were held for young actors – and her work which appeared on the stage in 1958, 'A Soldier's Tale' (narrated by Arik Lavie; The Soldier: David Abraham; The Princess: Bruria Eviezer; The Devil: Juky Arkin), 'Poem', performed by the Dance Stage (Bamat Machol) and the choreography for an opera by Avidom: 'Alexander the Hashmonai' (Israel Opera, 1959), not only established American techniques as the new dominant force in Israeli dance, but also clarified to the younger generation of dancers and instilled in them the need for more exacting discipline in the daily ninety-minute class, in rehearsals and in public performances, as well as the profound difference between improvisation and dance composition.

It was Anna who advised the America-Israel Culture Foundation (according to Judith Gottlieb – director of the Foundation at the time) to set up a single dance theatre for various choreographers. The importance of this was not only to emphasise that it was the public's duty to support

young choreographers (Rina Shaham, Rena Gluck, Naomi Aleskovsky). It was an important step toward changing the Israeli tradition of one-choreographer-companies lead by a single creator, and the beginning of the dancer's release from dependence on the work of a single artist. This was the first indication that there was a possibility of establishing a repertory dance theatre in Israel.

These developments, in which Anna played a crucial role, changed the climate of dance in Israel and led naturally to the idea of establishing a permanent dance group. Eliezer Peri, the Chairman of the Board of the America-Israel Culture Foundation at the time, approached Anna with the remark: "Why shouldn't you create a dance group here?" Anna liked the idea and agreed with enthusiasm, prepared a plan for action and presented it to the board for their consideration. Among the members of the board was Batsheva de Rothschild, who later established the 'Batsheva' and 'Bat-Dor' dance groups.

"It was a revolution", according to Judith Gottlieb, "no one thought about dancers, at the time, but only about creators. The major support went to choreographers. Although 'Inbal' was already in existence, no one understood that dancers would have to be paid if a permanent group were to be set up. Anna's proposal was accepted. For the first time, working dancers were given independent professional standing and on May 24, 1962, the Lyric Theatre was formed.

THE LYRIC THEATRE

The Lyric Theatre presented four programmes.

First Program – 1962

Members of the Group:

Galia Gat, Liora Chachmi, Dalia Harlap, Ze'eva Cohen, Dalia Kimchi, Judith Ron, Rina Shacham, Rina Schenfeld, Ehud Ben-David, Itzhak Ben-Nissim, Shimon Siani, Yigal Paz, Abraham Zuri, Joseph Kipnis.

The program consisted of: 'A Soldier's Tale'; 'The Treasure' – from a story by J.L. Peretz; Music: Nathan Mishori; and 'Dreams' all choreographed by Anna Sokolow.

Second Program – 1962

Members of the group:

Galia Gat, Liora Chachmi, Dalia Harlap, Ze'eva Cohen, Miriam Ferber, Ehud Ben David, Itzhak Ben Nissim, Shlomo Dever, Yigal Paz, Abraham Zuri, Joseph Kipnis.

of each dancer, as in polyphonic music, in which the limits of choreographic lines lie only in the number of participants. In various choreographies, Anna gives these basic contrasts diverse forms. The attraction of opposite poles she uses in a logical and conscious fashion in order to develop movement to and from pole to pole, by establishing different intermediary forms of grouping and dispersal, lines and dots, in unison and in multi-movement. Incidentally, the choreographic cluster was to be found in Anna's work, before its musical counterpart (the 'tone cluster') became an important element in modern music. Needless to add that today the choreographic cluster can be found in the work of many choreographers of both modern dance and classical ballet.

Anna Sokolow's identity as a creative artist, and no choreographer worthy of the name lacks such an identity, is expressed not only in her overall approach to the structure of the work. One finds her signature in every single movement of each dancer, in the general selection of movement and line, in the choice of music and its integration into the choreography. The body of the dancer is the field wherein Anna creates significant contrasts of round lines versus angular and straight ones. She develops transitions between contrasts and even presents contrasts simultaneously. But these are never arbitrary contrasts or movements, but different aspects of the same concept. The overall choice of movement is actually simple and perhaps closer to a person's movements in everyday life, rather than to traditional dance. But the clear artistic and metric definition of rhythm, tempo and energy of every movement and the particular nuances created by the direction of the eyes, the position of the head and shoulders and the placing of the palms and fingers of the hands, give the movements an unmistakeable character.

Great and expressive music, taken mostly from the best repertoire of modern music and of jazz (she was one of the first to use jazz for serious dance compositions) is a characteristic of most of Anna's works. But because she possesses an independent and conscious concept of choreographic form, she does not depend on the obvious formal aspects of music, as do many other choreographers. Her profound musical sense enables her to blend the choreographic lines with those of the musical composition into a single pattern, whose branches are so entwined that one cannot distinguish whether the movement directs the music or the contrary. But what distinguishes Anna Sokolow beyond everything else is the fact, that although everything we have mentioned so far refers to the realm of purely structural choreographic values, she does not relate to them as such and they are not the source of her inspiration.

Every formal detail of her work has an expressive motivation and the source of each and every movement derives from an inner spiritual emotion. In other words, the movement does not only represent its outward aspect but also the feelings that prompted it. For this reason, it does not suffice to use one's eyes to grasp the entire meaning of her choreography, one must also have an understanding heart. The cluster, the line and the unisono, therefore, symbolise for me personally, not only the striving for fraternity, equality and social harmony, but also the growing threat to man's individuality — while the contrasts stand for the dual nature of the individual who is fighting for the right to express his own identity while at the same time strives toward his integration into society as a whole.

LIGHTING THE SPARK.

Jerome Robbins evidently knew exactly what he was doing when he approached Anna in the winter of 1953 with the question: "What are you doing during the Christmas holidays, Anna? Nothing? Then come to Israel with me. There you will find an original group of people, fascinating and unusual — the members of 'Inbal' and Sarah Levi-Tanai. With your training disciplines, they can soon become the exponents of Israel."

It was clear to Robbins that this fighting artist, who at the time had already twenty years of work to her credit — as a solo dancer and choreographer to dance groups, the theatre and musical comedies — could contribute considerable to Inbal and to the dance in Israel in general. He knew, too, of her experience in education, in establishing dance groups, her knowledge of the techniques of both modern dance and the classical ballet. He was also aware of the appreciation afforded her by Mexican artists such as Diego Rivera, Carlos Chavez and others, who had assisted her in setting up the first group of modern dance of Mexico in 1939. He realised that the same social conscience which prompted her to appear in workers' clubs in the thirties and to create choreographies on such subjects as juvenile delinquency, 'A Strange American Funeral' (about a worker killed by a stream of molten copper), 'The Murder of the Innocent' (about the Civil War in Spain), 'War is Beautiful' (the rise of Fascism in Italy — 1937) would also make her react sympathetically and energetically to the new society in Israel. Rightly he also imagined that this American artist, who stemmed from an non-religious Jewish home and who had created works on Jewish themes, such as 'Exile' (1939), 'The Dog', 'Kaddish', 'Three Biblical Characters' (1946) and others, would inevitably strike a bond with Israel that could not be untied.

ANNA SOKOLOW, THE LYRIC THEATRE AND ISRAEL

BY
NATHAN MISHORI

Ever since I first met Anna Sokolow in 1953, when she came to Israel at the instigation of Jerome Robbins and with the help of the America-Israel Culture Foundation, (then the Norman Fund), until today, innumerable voices have reached me – all uttering the name 'Anna'. Those that come to mind are the young voices of the early days of 'Inbal', of students of drama and dance who studied with her in various courses in Israel and the United States. Intermingled with these, are the voices of choreographers and dancers Jerome Robbins, Glenn Tetley, John Butler, Alvin Ailey, Norman Morrice, Jane Dudley, Martha Hill – of actors Aharon Meskin, Hanna Rovina, Fania Lubitsch and many, many others from the theatre and dance world in the United States, England, Holland and Israel. There are no limits to the profusion of feelings expressed in these voices, whether in Anna's presence or not, or when recalling her name. And the larger part of these expression were always love, appreciation and admiration for the artist and person, the teacher and choreographer of immense influence and individuality, for a figure which symbolised an unquestionable bond between humanity and the art of movement.

It is true that here and there amidst the rich harmony of voices there were also some dissonant notes. There were those who, speaking in the name of art, of course, criticised her demanding technical approach and serious choreographic themes, which were not to their taste and for whom, it appeared, she lacked respect and underrated them. There were also those youngsters who had dropped out of her classes as they could not put up with the rough side of her tongue, or at times, her hands. But even those who were displeased or disquieted by her, discovered and all agree that Anna Sokolow and her close links with Israel, served as a challenge to live up to, that her personality, her values and artistic activities changed the landscape and opened up new avenues in the development of the art of dance in Israel.

(Translation from an article which appeared in "Israel Dance" 78/79)

THE UNDERSTANDING HEART

When Anna Sokolow is creating for a dance group, her work reveals two elements that are actually one and the same, as far as she is concerned - human values and choreographic values. At the core of her compositions stands modern man – without theatrical embellishment or affectations which diminish and distort his true image. Historical or mythological figures are not generally part of her subject matter.

Truth and beauty are bound together in Sokolow's work, but it is essentially the truth which determines the quality of beauty as far as she is concerned. Ugly behaviour attracts her attention and evokes her choreographic reactions with regard to mankind today. From the individual, from dancer and spectator alike, she demands an emotional response – the prompting of one's conscience, an understanding that justifies the term 'human being'.

There is no story line in her work, apart from that for the legitimate theatre. Poetry is the rule. Her poetry suffers the pain of man and recalls his few moments of joy. Anna's song weaves, forcefully, the coming together of individuals who, in their fusion, may possibly arrive at the meaning of life.

Every creative work, including choreography, needs clearly to define the opposite poles of its material. These outline the living space in which the work moves and develops. Of these contrasts, or opposite poles, we find a number which are characteristic of Anna Sokolow's work in particular, and of modern art in general. We find the 'choreographic cluster' – a body of closely-knit dancers, as well as its opposite, a widespread dispersal of dancers all around the stage; a single straight line and a broken series of dots; 'unison' – the same movements enacted by all the dancers at the same time, and varied and independent movements

DATE(S)	CHOREOGRAPHER	PRINCIPAL DANCER	COMPOSER	TITLE
1895	Loie Fuller	Loie Fuller	Gabriel Pierné	Salomé
1907	Loie Fuller	Loie Fuller	Florent Schmitt	La Tragédie de Salomé
1907ff	Maud Allan	Maud Allan	Marcel Rémy	Vision of Salome
1909	Michel Fokine	Ida Rubinstein		Salome
1911		Stasia Napierkowska		
1912		Natasha Trouhanowa	Florent Schmitt	La Tragédie de Salomé
1913–14	Boris Romanov	Tamara Karsavina	Florent Schmitt	La Tragédie de Salomé
1919	Nicola Guerra	Ida Rubinstein	Florent Schmitt	La Tragédie de Salomé
1921	Alexander Gorsky			
1924	Kassian Goleizovsky			Salome
1931–50	Ruth St. Denis	Ruth St. Denis	Richard Strauss	Salome
1932–33	Senia Gluck-Sandor	Felicia Sorel	Richard Strauss	Salome
1933–35	Alexander Gorsky	Ruth Sorel (Abramovitch)	Richard Strauss	Salome
1934	Lester Horton	Joy Montaya	Constance Boynton	Salome
1936–50	Mia Slavenska	Mia Slavenska	Alexander Glazounov	Dance Poem on Salome
1937	Lester Horton	Bella Lewitzky	Bertha Miller English	Salome
1944ff	Martha Graham	Martha Graham	Paul Hindemith	Mirror Before Me/Herodiade
1945	La Meri	La Meri	Richard Strauss	Salome's Dance
1945–46	Serge Lifar	Olga Adabache	Richard Strauss	Salome
1946	Gertrud Kraus			Salome
1948	Lester Horton	Bella Lewitzky	Lester Horton	Salome
1949	Celia Franca	Celia Franca	James Hartley	The Dance of Salome
1950	Rosella Hightower	Rosella Hightower	Richard Strauss	Salome
1950	Janine Charrat	Natalie Philippart	Paul Hindemith	Hérodiade
1950	Lester Horton	Carmen de Lavallade	Lester Horton	Salome
1951ff	Ruth Page	Ruth Page	Richard Strauss	Salome and Herod
1953	Lester Horton	Carmen de Lavallade	Lester Horton	Face of Violence
1954	Ruth Page	Ruth Page	Richard Strauss	Salome/Daughter of Herodias/Retribution
ca 1955	Lycette Darsonval	Lycette Darsonval	Florent Schmitt	Salome
ca 1958		Colette Marchand		Salome
1961	Heino Heiden		Paul Hindemith	Herodiade
1963	Martha Graham	Ethel Winter	Paul Hindemith	Herodiade
1964	Birgit Cullberg	Catharine Ericson	Hilding Rosenberg	Salome
1960s	Martha Graham	Rena Gluck	Paul Hindemith	Herodiade
1968	Joseph Lazzini			
1970	Peter Darrell	Elaine McDonald and Patricia Rianne	Paul Hindemith	Herodias
1970	Maurice Béjart	Josyane Consoli	Richard Strauss	Comme la Princesse Salomé est belle ce soir
1972–73	André Leclair	Marie-Louise Wilderijckx	William Walton	Salome
1972–75	James Truitte/Horton	Karen Kuertz/Colleen Giesting	Lester Horton	Face of Violence (Salome)
1975–76	Martha Graham	Pearl Lang/Diane Gray	Paul Hindemith	Herodiade
1975	Lindsay Kemp	Lindsay Kemp	William Hellerman	Salome
1977	Lindsay Kemp	Lindsay Kemp	John Riley, Craig Snelling, Andrew Wilson	Salome
1978	Flemming Flindt	Vivi Flindt	Peter Maxwell Davies	Salome

increasingly interested in the abstract patterns discernible in the story. In 1948 his program notes called it "A study in the pathology of decadence". For the 1953 production he changed the work's title to **Face of Violence**, accentuating this evolution toward abstraction, or perhaps toward a kind of transcendence.

The last twenty-five years have seen a proliferation of dance-theatre Salomes. Ruth Page performed a duet for several years which she called **Salome and Herod**; and then she created a full-scale dance-drama which she first called **Salome**, later **Daughter of Herodias**, and finally **Retribution**. If John Martin's biography of Miss Page is accurate, the ballet was only performed one time (in 1954); and then she became involved in other projects.

Peter Darrell's **Herodias** (1970) took a number of liberties with the received story, including the casting of two Herodias, one old, one young. Here John the Baptist is seen between the two Herodias. Darrell cast a man in the part of Salome in order to suggest pre-bubescence; and Salome dances on his/her hands in imitation of medieval depictions which show her thus.

Lindsay Kemp's **Salome** (1975) had an all-male cast. Here Kemp, as a leonine Salome, assails John the Baptist. In the production I saw in London in 1977, which was otherwise a visual orgy of camp theatrics, the one note of sanity, or even dignity, was struck by Herod, played by Anton Dolin, a

name of no little importance in dance history.

And that brings us more or less to the present. I have had to omit mention of many versions of the Salome story simply for lack of time. I should at least mention, however, that Lester Horton's **Face of Violence** has been revived and is in the repertory of the Cincinnati Ballet Company — here is a scene from a 1971 production; and that Martha Graham's **Herodiade** is periodically performed both by her own company (here is Pearl Lang in 1975) and by the Batsheva Dance Company here in Israel.

The most recent Salome of all premiered in Copenhagen in November of last year. The scenario, the choreography, and the production were by Flemming Flindt, who also took the role of Herod.

The following list includes all the dance versions of Salome I have so far identified. There are blanks, where I am lacking information; no doubt there are also omissions and errors. I will be very grateful to anyone who would help me to fill in the blanks or correct the errors or omissions.

I will close with the traditional Hebrew greeting, but I will do so with a certain sense of irony, as the name *Salomé*, (*Shlomit* in Hebrew) has the same etymological source, the same Semitic root, as the word, "Shalom".
Make of that what you will! □



Loie Fuller as *Salomé*, Paris, 1985

In fact, St. Denis did not get around to the part until 1931, but she kept the Dance of the Seven Veils in her repertoire until at least 1950. St. Denis's version of the dance of the seven veils was quite her own. She really performed seven separate dances, each with a different piece of fabric. It is doubtful whether Miss Ruth's interpretation of Salome had any appreciable effect on later versions, coming when it did in her career and in the development of modern dance; but the theme did lend itself gracefully to her particular style.

From Ruth St. Denis to Martha Graham is of course one of the important transitions in the history of modern dance; and it is instructive to contrast the work of the two women on this subject. St. Denis's *Salome* has virtually no story, no drama, but manages to achieve a certain prettiness and an exotic quality. It is primarily a work of decorative art. Martha Graham's *Herodiade* (originally titled *Mirror Before Me*) is none of these things.

In her early years with Denishawn, Graham had frequently appeared in exotic parts, with exotic names and costumes, but she had turned away from all that when she set out on her own. Not surprisingly, her *Herodiade* (1944) represents a radical departure from previous dances based on the Salome theme. So different is it that some have claimed it has nothing to do with that theme. Certainly there is no dance of the seven veils, and it is not even known whether the main character, called "A Woman", represents Salome or Herodias, or both, or neither. Isamu Noguchi, who collaborated with Graham for many years and who designed the scenery for *Herodiade*, calls her "Salome". Most critics call her "Herodias". But perhaps it does not matter what we call her; for, as Ronald Gold wrote, "as is usual with Graham, the myth is used as the take-off point for psychological exploration". In this respect the dance is true to its literary source, no Wilde's play but Stéphane Mallarmé's poem; for the poem too takes off from the familiar myth, rather than simply retelling it. And there is no doubt that the poem does relate to the original Biblical story, even if in mysterious and ambiguous ways.

Those who have written about Graham's *Herodiade* emphasize its power and impact. They call it astonishing, terrifying, gripping, amazing, disturbing, and — among a host of other adjectives — beautiful. Graham seems to have achieved two highly different effects simultaneously. On the one hand the dance is introspective, self-searching: an exploration of the psyche. On the other hand it is, as John Martin wrote, "as dramatic as if there were gunplay and counterplot" — "an unforgettable theatrical experience".

I think it is safe to say that the successful dance versions of the Salome story are those which have conveyed the drama of the story and not just presented her dance in isolation. Martha Graham achieved high drama with only two characters; but for the most part the dramatized dance versions have used full cast. Until the 1930s, dance seemed still to be in the shadow of Wilde and Strauss — in this sense: that choreographers were content to deal with Salome's dance, and leave the story to playwright, composer, and (increasingly) screenwriter. But in the 'thirties there began a trend which I think continues today — a trend within dance to explore kinetically the full possibilities of the Salome story, including its wide range of narrative and dramatic possibilities.

Perhaps it began in 1932, in New York, with Senia Gluck-Sandor's *Salome*, in which Felicia Sorel danced the title role. But a more significant date is 1934, when Lester Horton, working in the dance-obscure of Los Angeles, staged the first of his six versions of the story.

Each dance-theatre interpretation of the story has introduced innovations. Gluck-Sandor, for example, stayed fairly close to the Wildean plot, but left out the dance of the seven veils and introduced a note of pity to mitigate the horror of Wilde's stark ending. With Lester Horton, each of the six versions introduced innovations, so that over a twenty-year period the work evolved into something entirely of his own making.

Joy Montoya was his first Salome. Horton's biographer describes the choreography of the 1934 version as "relatively calm and restrained". This was Horton's first choreodrama and he stayed close to Wilde's play, a production of which he had in fact directed earlier that same year.

Bella Lewitzky was his Salome for the next three editions, two different ones in 1937 and one in 1948. Some of the changes were made to suit the capacities of changing personnel in his company. Accordingly, Lewitzky was a sensuous Salome, fire to Montoya's ice. Other changes simply represented Horton's progressive involvement with the ongoing

project. By 1948, for example, he had begun using his own score for percussion and voice.

Carmen de Lavallade was Salome in the last two versions, and Horton re-choreographed to take advantage of her lyrical qualities. By now it was entirely Horton's: concept, choreography, score, costumes, and staging. He had become

none of these longings is fulfilled except — one does sincerely hope — John's love for his Maker. The play is, as one critic has said, "a play about varieties of love". Indeed it is! Love sacred and profane, heterosexual, homosexual, incestuous, necrophiliac: Wilde's one-act play is a veritable supermarket of sexual pathology; and other artists have been shopping in it ever since.

Practically the first to do so was Richard Strauss, who took Wilde's version intact (except translated into German) and set it to appropriately lurid music. The opera, *Salome*, was an immediate hit in 1905, and over the next two years, as its impact swept across Europe and then the Americas, Strauss's success etched the Wildean version of the story deeply into the popular imagination. It also brought the Dance of the Seven Veils into opera houses around the world. Now the dance was of course only one scene in the opera, but it generated much more than its share of excitement. Perhaps this was partly because, while you cannot photograph an aria, you can photograph a dance. And the popular press, with recently acquired skills at mass-producing photographic images, fed the fires of the rage for *Salome*. The *Salome* craze acquired a nickname: it was called "Salomania". The fad had grown to such proportions that the opera house could no longer contain it; and *Salome* dancers sprang up everywhere. One of the first was Loie Fuller.

Now Loie Fuller had actually performed as *Salome* back in 1895. Loie Fuller's 1895 *Salome* was not a notable success, particularly in contrast with her highly popular Serpentine Dance and her Dance of Fire. Perhaps the timing was not right. By 1895 the *Salome* story was rampant in literature and painting, but it had made only minor inroads into the performing arts. It was Strauss's opera ten years later which, directly and indirectly, put *Salomes* onto a thousand stages. And when Loie Fuller performed an entirely different version of the story in 1907, called *La Tragédie de Salomé*, it found a much more receptive audience.

The most popular *Salome* of the time was Maud Allan, who performed her "Vision of *Salome*" first in Munich, then elsewhere on the Continent, and had her greatest success in London. Allan became one of the biggest stars in English variety; in 1908 she was held over at the Palace Theatre in London for more than 200 performances. Her dance, as you can imagine, was controversial, not only because of the skimpy costumes, but also because of her rather ghoulish play with the head of the Baptist — very much in the Wildean tradition.

Maud Allan's success was such that, as a 1909 magazine article says, soon there were "All Sorts and Kinds of *Salomes*". Every vaudeville house, every music hall and variety theatre, in the provinces as well as the great cities, had a *Salome* performer. In October 1908, no fewer than 24 dancing daughters of Herodias could be found on the stages of New York City alone.

When classically trained ballerinas performed as *Salome*, as Tamara Karsavina did in 1913, they tended to doff their toe shoes and to adopt costumes and even mannerisms from variety and music hall. The rose painted on Karsavina's thigh for each performance was as flashy in its way as any gimmick ever dreamed up by a vaudeville artiste. Even with the rose, however, Karsavina's *Salome* was generally considered unsuccessful; and virtually all subsequent attempts to bring *Salome* as a solo performer onto the concert dance stage have been failures. It should be acknowledged that Mia Slavenska had a certain amount of success with her version, which she performed off and on from 1936 until the early 1950s; and no doubt one could think of other isolated successes. But the fate of Rosella Hightower, who choreographed and danced the role as a solo in 1950, and who was castigated by the critics, is much closer to being typical. Hightower, by the way, is one of the relatively few to have danced as *Salome* on point.

If the pioneers of modern dance were Loie Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan, and Ruth St. Denis, only Duncan of this pioneering group never performed as *Salome*. There are some reports that St. Denis did a *Salome* dance in Europe as early as 1906; but these reports have not been confirmed, and they possibly result from a confusion between the Dance of the Seven Veils and St. Denis's early dance called "Radha, the Dance of the Five Senses". St. Denis herself did nothing to set the record straight; in fact, she added to the confusion. In 1909 a Chicago newspaper quoted her as saying, "I preceded all the classic dancers except Isadora Duncan. I appeared at the Hudson Theater in New York in my oriental dances long before any of the *Salomes* were astonishing human folk. My day was before that of Gertrude Hoffman (sic), Maud Allan (sic) or Lotta Faust. They were all followers". St. Denis did not actually say here that she had performed as *Salome*; but, especially since Hoffmann, Allan, and Faust were famous for that role, the casual reader might have drawn that inference.

SALOME IN MODERN DANCE

BY

RICHARD BIZOT

Thirty miles from where we meet today, on the Eastern shore of the Dead Sea, is the site of Machaerus, the fortress of Herod Antipas. There John the Baptist denounced Herod, was imprisoned by him and then executed. There Salome danced for Herod and, prompted by Herodias her mother, demanded the head of the Baptist in return. These are the outlines of a story which has been told over and over by artists, with countless variations and elaborations, through the ages.

The modern era, so far as retellings of this story are concerned, started about the middle of the nineteenth century, when writers and visual artists alike began to turn to it — first a few, then a few more, ever increasing, until there were literally thousands of nineteenth-century versions of the story, in fiction, poetry, and drama, in painting and sculpture. The social and aesthetic forces which caused this upsurge of interest, at just this time, in a rather obscure Biblical story, are too numerous and too complicated to go into now. What matters for our purposes is simply that modern dance came into being when Salome was all the rage.

There was considerable influence on dance from the other arts. Here, for example, is Gustave Moreau's painting, "The Apparition" (1876), in which John's head has risen up accusingly in front of Salome and she falls back in shock and fear. And here is Stasia Napierkowska in a 1911 photograph. Napierkowska may have danced with the Russian Imperial Ballet, and she definitely danced in American vaudeville. Put the painting and the photograph together, compare the two, and the resemblance is so close that it is easy to think — as I do — that the young dancer consciously modelled her pose after the 35-year-old painting. The point which is illustrated here is that dances of the modern era owed debts to the other arts: here in posture, elsewhere in costuming and staging, and above all in interpretations of the personality and motivation of Salome.

The greatest indebtedness can be traced to the work of three artists who worked in three different media: an Irish-born playwright who wrote a play in French, a 22-year-old English graphic artist, and a German composer. I refer of course to Oscar Wilde, whose play, *Salome* (1891), was illustrated by Aubrey Beardsley (1894), and provided the libretto for Richard Strauss's opera (1905). It would be difficult to exaggerate the extent to which subsequent representations of the Salome story, including those in dance, have been influenced by one or the other or all three of these artists.

Beardsley's influence, being visual, is the easiest to illustrate. Probably the most famous of all of his drawings is "The Peacock Skirt", in which Salome wears this marvellous creation. The skirt is irrelevant to the story, but it is visually memorable — so that when Tamara Karsavina danced as Salome for Diaghilev in 1913, her entrance was made wearing this cape. A London reviewer wrote: "the spirit of Aubrey Beardsley was, one felt assured, haunting the house last night". Then in 1922, in Alla Nazimova's silent film, *Salome*, the costumes and sets were even more specifically Beardsleyesque. Beardsley's drawings had saturated the public consciousness.

Similarly, Oscar Wilde's conception of the story has set the pattern for a host of twentieth-century tellings of the tale. Wilde was not the first to write about a Salome who lusts after John the Baptist — an interpretation of her character which has no basis in fact — but it was he who popularized this reading. And Wilde did make certain innovations in the play which are all his own. For example, to the four central characters (Salome, John, Herod, and Herodias) he adds two others: the young Syrian named Narraboth, and the page of Herodias. Then Wilde links these characters in a sort of daisy chain of unrequited desire; to wit: the Page wants Narraboth, but Narraboth wants Salome, however Salome wants John, and John wants only God. And then of course there is Herodias's somewhat shaken desire for Herod, and Herod's more than avuncular interest in Salome. And

I had a letter from Mrs. Billy Sunday saying I was making fun of her husband and that he was a very serious preacher. I was not making fun of him at all. If parts of this were funny it was because of his making all of his statements in the vernacular, and to me, his vernacular was extraordinary poetry. At times his language was so graphic and so humorous that it seemed a strange combination of terrific sincerity, naivete and lots of good American "corn". He always said that "God like a little humour as is evidenced by the fact that he made the parrot, the monkey and some of you people."

Billy Sunday said "I'm an old-fashioned preacher of the oldtime religion that has warmed this cold world's heart for 2000 years. I believe the Bible is the word of God from cover to cover. I want to preach the gospel so plainly that men can come from the factories and not have to bring a dictionary. Too many of us have been wrapping the Bible in mothballs. I am trying to bring the Bible into the day's work and the day's pleasures of the men and women whom I urge to accept it. I want to make it real and vital and definite and personal and not a talcum-powder, violet-scented, lady-like proposition. I want people to know what I mean. What do I care if some puffy-eyed, dainty little dabbly-dabbly preacher goes tibble-tibble around because I use plain Anglo-Saxon words." As Billy himself says, "A revival gives the church a little digitalis instead of an opiate. What

we need is the good old kind of revival that will cause you to love your neighbors and quit talking about them."

Everybody seems to have a different interpretation of "Salome" and I, like everybody else, have been fascinated by this strange subject. I have done two versions of this story. One was about half an hour long and really told the story like the opera by Richard Strauss and I used a reduced version of the music. When the curtain goes up (Nicholas Remisoff did the decor and costumes), John is standing up on a pedestal, with Herod on his throne with Salome lying on the floor at his feet and the chorus of Jews arguing. Herodias does not make her entrance until later. This version of "Salome" was entirely impractical because I knew it needed a big orchestra and the subject matter was too shocking to take on tour – so I did this only a very few times.

I later used only the Dance of the Seven Veils music and it was a pas de deux between Salome and Herod. Again Remisoff did the costumes and they were a very unusual conception of Salome – maybe a little Beardsleyesque. Salome is almost like a fragile, baby-doll type. I have never seen Salome like this and I find it a fascinating conception.

There is so much to say about Ballet in conjunction with the Bible. The subject is endless. □



Alexandra Danilova as Mrs. Potiphar (at left) in Ruth Page's "Billy Sunday Love Stories of the Bible"

MRS. POTIPHAR: My, you're a fine looking young man. So big and strong. And much too handsome to be a slave. Come have tea with me today. I've baked biscuits with my very own hands, And I've received new honey. (plaintively) Come! Come to my room and we'll talk of better things for you. Come! Come! (Joseph moves away and shyly turns his head.) (for Joseph): You'll have to pardon me!

(Mrs. Potiphar retreats. Billy hands her a mirror, silently and she looks at herself — adjusts her hair — puts on a hat hopefully.)

MRS. POTIPHAR: (wistfully) I've made myself beautiful just for you. (to Joseph) You'll have to pardon me!

MRS. POTIPHAR'S POLKA

(A moment of tenseness, as Mrs. Potiphar mentally debates what to do. Infuriated, she decides to recover her lost dignity; imperiously she dances a Polka. Mrs. Potiphar, enraged grasps him in a struggle. His garment becomes torn and falls of.)

BILLY: (to Joseph): Unhand me woman! I will not yield to your infamous designs. (Joseph runs away.)

MRS. POTIPHAR: You are cruel! (Mrs. Potiphar picks up the garment and screams.)

THE POTIPHAR MELODRAMA

(Potiphar re-enters, and the tearful wife via gestures explains the presence of Joseph's torn shirt.) Soldiers enter. Potiphar orders them to bring in Joseph).

BILLY: Ah, the woman scorned! (Joseph, guarded by two soldiers, is brought in, in chains.) Circumstantial evidence! But too often it convicts. Especially if there is no chance for cross-examination. (Billy mocks the unctuousness of Potiphar — the foolishness of Mrs. Potiphar's rage — then leaves the stage.) She held Exhibit A. Who was Potiphar to doubt her story? (Billy waves an ironical farewell to the pair) (Weeping, Mrs. Potiphar is led away by her husband.)

JOSEPH AND THE ANGEL OF INNOCENCE

(The guards release Joseph. He begins to dance, quietly. The Angel of Innocence enters and dances with Joseph.)

BILLY: And you can't burn the candle at both ends and expect to have light when you need it.

DANCE OF THE VIRGINS

BILLY: Consider the Wise and Foolish Virgins. (The Wise Virgins enter. The Foolish Virgins enter. Billy appears in a devil's mask.)

DEVIL: Hello, you beautiful bit of femininity. You're so pretty you'd look good — even in a burlap bag. Don't tell me to go away and forget you — I'm a memory expert. Kisses are the language of love — let's talk.

(Billy gathers the Foolish Virgins around him. The Wise Virgins begin to dance a slow waltz.)

WALTZ OF THE WISE VIRGINS

THE DEVIL'S DANCE ON A GROUND

BILLY: Who's sorry now? It was fun while it lasted . . . On with the wedding!

MARCH OF THE WEDDING DOLLS

THE SAMSON MELODRAMA

(Samson, standing erect and motionless, is seen on an elevation in the center of the stage. Delilah reclines on the stairs at his feet)

BILLY: Bulging biceps are wonderful. But the steel in muscles can become as fragile as chicken coop wire unless there's common sense between the ears. (Samson changes posture each time Billy speaks). Witness Samson and his dancing dollie, Delilah!

DELILAH'S DANCE

SCENE AND TRIUMPH MARCH OF THE PHILLISTINES

(Delilah views Samson asleep, then cautiously approaches him and cuts off his hair. Samson shakes the temple. Lights out! Billy enters, carrying a baseball bat.)

FINALE

SWING TO THE BAT OF RIGHTEOUSNESS

BILLY: Samson was sold out for silver. Treachery and avarice — treason and greed! They march hand in hand. Samson knocked a clean hit off the Devil. But the old Devil is still in there pitching. Slam that temptation ball back at him and ram it down his throat. So swing the bat of righteousness! Swing the bat of faith! Hit a home run and knock the Devil out of the box!

BILLY SUNDAY'S BIBLE

BY
RUTH PAGE

Ever since I was a little girl I have always been interested in the Bible . . . not so much as a religion maybe, but as literature. I never missed a single Sunday in Sunday School because I adored learning stories of the Bible. I even got a ribbon all filled with golden stars showing that I had never missed.

Much later as a choreographer, I wanted to do a Bible "revue" with the first half of the evening being the old testament and the second half — the new testament. I wanted to do it on a very large scale for a big public. In the Bible as you know, all the stories are told very concisely with no waste of words and yet with a certain beauty and simplicity of style which I hoped somehow to approximate in dance movement accompanied by the spoken word, with singing, and the harp predominant in the orchestra. I thought Kurt Weill the ideal composer for this. But he had just finished Reinhardt's "Eternal Road" and didn't want to do anything biblical unless it could be the Bible "with a difference". In other words, he wanted a "point of view". At this moment, Billy Sunday popped into my mind. In the middle twenties I was in a French School for Girls in New York where I was "being finished off" as they say, and we were all taken en masse to the Billy Sunday revival meeting. Maybe it is only nostalgia for the innocence of my youth, but I now seem to remember that all us school girls were very much affected, for we all went around singing Rhodeheaver's famous hymn "Brighten the Corner Where You Are".

Unfortunately Kurt Weil got involved in something else but anyway I did do the Billy Sunday Love Stories of the Bible in about 1948 with the Ballet Russe de Monte Carlo and in Paris with Bentley Stone and myself. The following is the scenario which I used. Frederick Franklin played Billy Sunday — spoke all the words and also danced all the various parts. Alexandra Danilova was Mrs. Potiphar . . . they were both extraordinary in these roles.

BILLY SUNDAY

or giving the devil his due

BILLY: (shouting) Temptation is the devil looking through

the keyhole; Yielding is opening the door and inviting him in. My Theology, they say, is weaker than a jackrabbit's, But I know the fast pitches of the devil. He's quite a pitcher. Strictly big league stuff! And it's amazing the fellows he strikes out. Strikes 'em out! And they don't even take the bat off their shoulders. Not when he feeds up that old temptation ball . . . The one with a curve on it . . . usually a woman's!

THE DAVID MELODRAMA

BILLY: Take David, the man after God's own heart. David is revealed. David was a great man. (shouting) The leader of his people. But he was weak, — as other men have been weak. You know Davids — So do I. They are men who covet other men's wives! (softly) Seeing Bathsheba, David coveted her.

BATHSHEBA'S BATH

Pas de Deux

BILLY: (with vehemence) History calls it affinity, The Bible calls it adultery, I believe the Bible from cover to cover.

THE JOSEPH MELODRAMA

Young, boyish Joseph appears. Potiphar follows, his motions indicating the orders he gives Joseph.

BILLY: Now young Joseph — was a different sort. He was a great kid — eager to learn — liked by his boss, Potiphar. Yes, old man Potiphar would have trusted Joseph with everything in his possession. As a matter of fact, — he did. What he didn't know was that he couldn't trust his possessions — notably his wife, Mrs. Potiphar.

(MRS. POTIPHAR APPEARS)

(Mrs. Potiphar adopts a vampish attitude. Hands on sensuously swaying hips, she approaches Joseph again).

tions, and he joined her in those strained acrobatical feats, which characterize Mr. Balanchine's choreography."

The movements of the final scene are, however, of the utmost simplicity. The son, leaning on a staff, inches his way along, reaches, falls, trembles, and finally pulls himself up into the arms of the father. In the beginning, he leaped in defiance; now he can barely drag himself along the floor on his knees until the father lifts him. The scene has the elevated and moving dignity of biblical language.

The contrast in Balanchine's choreography becomes especially striking when compared with the lack of it in the derivative version staged by David Lichine for the Original Ballet Russe in 1938. Edwin Denby described it as "more convincing as a busy night on the waterfront than as a parable. The action parts were lively, striking dances, but the lyric parts, the scenes of warning, of remorse, of reconciliation were mostly dumb show." The ballet is full of activity throughout; even in the final scene, before the son crawls back to the father, he has a dance of energetic torment that weakens the depiction of penitence and sorrow. The theme has not been spared its jazz version. Barry Moreland's *Prodigal Son* (in ragtime), choreographed in 1974 for London's Festival Ballet, concerns a family at the turn of the century. The boy goes off to return some seventy-

five years later after tap dancing his way through two world wars and their aftermaths. There is a Siren and also a Master of Ceremonies, who appears as an Evil Influence — all to the music of Scott Joplin. When the ballet was mounted for the Houston (Texas) Ballet last year, Suzanne Shelton remarked that "there is so much color, sound, and symbolism in this ballet that it takes a while to discover there's not much significant dancing." The character of the son, she found, remained unchanged, undeveloped; "he could only keep on trucking."

In 1966, when I was editing a book on the modern dance, I asked seven choreographers to describe how they would create a dance on the theme of the prodigal son. They came up with vastly divergent answers: biblical ambience and modern dress; elaborate sets and a bare stage; a cast of hundreds and a cast of two. It was José Limón who suggested that ultimate distillation, which ended for him, not in the celebration of reconciliation, but in quiet recognition of the chasm that must always exist between father and son, "the two dancers, remote as two planets, would circle — ostensibly for an eternity — each in his own lonely orbit."

I wish José could have lived to choreograph that dance.

□

REFERENCES CITED

Cohen, Selma Jeanne, ed. *THE MODERN DANCE: SEVEN STATEMENTS OF BELIEF*. Middletown, Conn., 1966.
Coton, A.V. *THE NEW BALLET*. London, 1946.
Denby, Edwin. *LOOKING AT THE DANCE*. New York, 1949.
Gardel, M. *L'ENFANT PRODIGE*. Paris, 1812.
Grigoriev, Serge. *THE DIAGHILEV BALLET*. London, 1953.
Kochno, Boris. *DIAGHILEV AND THE BALLETS RUSSES*. New York, 1970.
Macdonald, Nesta. *DIAGHILEV OBSERVED*. Brooklyn, N.Y., 1975.

Propert, W.A. *THE RUSSIAN BALLET, 1921 — 1929*. London, 1931.
Reynolds, Nancy. *REPERTORY IN REVIEW: 40 YEARS OF THE NEW YORK CITY BALLET*. New York, 1977.
Slonimsky, Yury. "Balanchine: The Early Years," *BALLET REVIEW* V, No. 3 (1975 — 1976).
Sokolova, Lydia. *DANCING FOR DIAGHILEV*. London, 1960.
Stähle, Anna Greta. *BALLET IN SWEDEN*. Stockholm, 1964.
Taper, Bernard. *BALANCHINE*. New York, 1974.

Lydia Sokolova put the new ballet in the context of the evolving repertory of the Ballets Russes: "In recent years the Russian Ballet had fought shy of the dramatic and passionate works for which they had originally been famous, and Balanchine's specialty was a kind of up-to-date classicism. Now he had to do something to match the grandeur of the parable and the force of Prokofiev's music . . . (Serge) Lifar was given an opportunity to let himself go in an emotional role, the like of which had not been seen in ballet since the days of Fokine. Yet how differently Balanchine and Fokine set about things! It was interesting to consider the contrast between the orgy in *Sheherazade* with its sprawling girls and bounding Negroes, and the orgy in *Le Fils prodigue* with its weird atmosphere and acrobatic groupings. In the first ballet there were cushions, wine and fruit; in the second the only props were a hoop and a trestle table".

While the new seriousness of tone was practically dictated to Balanchine by Kochno's libretto, the "acrobatic groupings" derived from his earlier work with the Petrograd theatre. In 1923, Balanchine had worked in Russia with FEKS (Eccentric Actor Factory). Yuri Slonimsky accounted for the choreographer's interest in the group in terms of their "audacious, defiant rejection of the 'theatrical gods' of the past and their yearning to embrace and master everything which might be of use in the future when, it was hoped, art would join with revolutionary reality and win over the broad masses". Balanchine was then using devices drawn from the vocabularies of acrobats and clowns; his women dancers appeared in boldly high lifts, in splits, in the "bridge". His anti-realistic approach may also be traced to the theories of Vsevolod Meyerhold, who had urged that the essence of stage rhythm was the antithesis of everyday life, urging invention and stylization for the theatre. Slonimsky suggested the influence of Meyerhold in Balanchine's "modeling of sculptural groups as if to generalize individual experience".

But by the time Prokofiev set to work on the music for *Le Fils prodigue*, Soviet theatrical attitudes had been reversed; realism was in favor. The composer had expected Diaghilev to use real glass goblets, wine, and cushions; instead, he found a few all-purpose props. The choreography he considered "a shocking mixture of nightclub acts infused with formal classicism." The attitude of the designer, Georges Rouault, was enigmatic, for all the company saw him do, during the month of preparation that he spent with them in Monte Carlo, was balance a chair on his nose. Some say a few sketches were found in his hotel room the day be-

fore he returned to Paris; others say he made all the designs in a single night, the last he spent there.

W.A. Probert remarked of Balanchine's treatment of the parable that the swine were the only "notable" omission. However, the omission of the elder son is surely more significant. His absence at once simplifies and intensifies the plot; the conflict subsists only between father and prodigal; the resolution proceeds without interference. Actually, Balanchine's more direct source was Alexandre Pushkin's story *The Postmaster*, which describes three pictures illustrating the parable: In the first, the old father bids farewell to his restless son, giving him a blessing and a bag of money; in the second, the son is shown wasting his substance with dissolute companions; in the third, he returns penitent to the father. The ballet has exactly these three scenes and these same characters.

Bernard Taper has asserted that there is never a literal or naturalistic gesture in *The Prodigal Son* (as it has been known since 1950), but perhaps his definition of literal is unusually rigid. In the opening, the son points to the water jugs prepared for his trip as he counts them; he beats his thighs in anger; the father blesses his family with a simple, outstretched hand. There is also stylized movement, to be sure: the son's wonderful "corkscrew" pirouettes in deep plié, the figure twisted and turned inward; his magnificent leaps, their defiance heightened by the strong sideward thrust of one leg, the hands clenched in fists of tension. But the original gesture is clear beneath the form that intensifies it.

In contrast, the creatures the son encounters in the second scene are given movements that are bizarre, exaggerated distorted; they resemble monsters in a surreal nightmare. The eccentricities of FEKS may be seen in these weird beings, so marvelously described by Agnes de Mille: "Bald as eggs, dressed identically, moving identically, crowded together as closely as possible, the dancers hop over one another's back, circle around alternately squatting and rising . . . scramble about sideways in ridiculous positions like crabs."

The Siren, in Soviet style acrobatics, not only arches her body into the bridge, but "walks" in that position, rhythmically kicking up alternate legs. She climbs on the son's neck, slides down his back, wraps one leg around his body, then entwines his limbs with hers. An English critic commented: "Was there ever a woman more strangely serpentine? There was not a hint of voluptuousness in this scene. The prodigal was fascinated by the siren's inhuman contor-

a robe and crown. But he becomes a tyrant and is attacked by his former followers. Now the companion pretends to befriend him, presenting him to the queen of the harlots, but then denounces him to the people. Seeing that the elements of his destruction were pride and ambition, the prodigal humbly returns home.

Beryl de Zoete noted the structure: "The ballet opens with a monotonous rhythm of patriarchal simplicity . . . and passes through a series of splendid scenes depicting the Prodigal's journey . . . (until) his return and re-absorption into the patriarchal rhythm of the opening". She praised the ballet for its "intense poetic conception" and its "passionate and moving beauty". Coton remarked that Jooss's scenario, "touched upon almost every problem, moral, intellectual and emotional, with which man is faced in his social relationships. There is no preselytising, no emphasis of praise or blame". The only message: "none of us is beyond love; the only reward worth having".

At the time, curiously, no one paid attention to Jooss's changing the "riotous living" motif to the pursuit of power. Two years later, the choreographer remade his *Prodigal*, replacing Prokofiev's score with one composed especially for him by Frederick Cohen. By then, however, the Nazis in their rise to power, had forced Jooss to leave Germany and settle in England.

More than years separated the Germany of 1931 and the Sweden of 1957, when Ivo Cramer created his *Prodigal Son*, a work that Anna Greta Ståhle called "the most national of the Swedish repertoire". Cramer may have owed some of his interest in native material to his teacher Birgit Cullberg, who had studied with Jooss and who frequently drew her ballet themes from Scandinavian legend or literature. After many years of continental dominance, Swedish theatrical dance had begun to assert its own identity.

Cramer took his theme from the Bible, but told the story as it might have been envisioned by the peasants of the Swedish province of Dalecarlia, whose delightful 19th-century folk art retold biblical stories with characters in native costumes set against native scenes. The ballet's decor was designed by Rune Linstrom, who came from Dalecarlia, while Hugo Alfvén provided a score that blended actual folk tunes with original music composed in a consistent style.

Here the characters are father, brother, mother, false prophet, the Queen of Araby, and the Four Horsemen (power, war, pestilence, and death). "Colorful, gay, and amusing," wrote Oleg Kerensky, who saw it at the Edinburgh Festival. Here the son is led by the top-hatted prophet into

a boat bound for Araby, where he meets the queen, who leads him in a dance of merry-making. But his pleasures with her are interrupted by the appearance of the Four Horsemen, who frighten him into returning home. His repentance, remarked Kerensky, was not overly stressed, but the final scene led quickly into the folk dances that formed the finale of celebration. One avenue of appeal to the present, after all, is nostalgia.

On the contrary, George Balanchine's *Le Fils prodigue* was considered by most critics to be typical of the trendy work of the Diaghilev Ballets Russes, which produced it in 1929. Reviewing its revival by the New York City Ballet in 1950, Robert Sabin found it essentially a period piece: "The mixture of styles, alternating between slangy informality of idiom and serious and elevated emotionalism, the incessant attempt to be clever and different, the desire to shock, the combination of sophisticated wit and the most unabashed use of vaudeville devices — all these earmarks of the 1920s are to be found". Actually, *Le Fils prodigue* marked a drastic departure in genre for the Diaghilev company, which had been specializing in cold, formalistic works, and its movement roots can be traced, not to the Paris of its late 20s premiere, but to the early years of the Soviet Union, where the young Balanchine began to choreograph.

According to Boris Kochno, Diaghilev had commissioned the score from Serge Prokofiev in 1927, without specifying a theme but asking for something simple, timeless, and poetic; then it was Kochno who proposed the idea of the prodigal son and who eventually prepared the libretto. It was hardly a concept that would have appealed to the earlier Diaghilev, the one who cried to Jean Cocteau, "Etonne-moi!" After the Ballets Russes had become firmly associated with the avant-garde, the chic and the shocking no longer held such interest for him. "Assez de musiquette". was his order now.

His regisseur, Serge Grigoriev, recalled Diaghilev urging the cast of *Le Fils prodigue* to interpret the dramatic action to the full with appropriate emotion and admitted finding it "odd to hear Diaghilev extol in this way what for so many years he had been wont to condemn". Many welcomed the change. His former ballerina, Lydia Lopokova, wrote in London for *The Nation and Athenaeum*, remarked of Balanchine's choreography: "There were the same stylized versions of acrobatic actions and the same staccato mass movements with a wilful disregard of prettiness. But his other ballets seemed rather cold and empty and when I reflected on them, were about nothing. This time Balanchine seemed to succeed for the first time in using his technique for the expression of a serious dramatic motif".

THE PRODIGAL SON

BY
SELMA JEANNE COHEN

As a source for dance works, the theme of the prodigal son has not been especially prolific. For the tastes of the early years of ballet, choreographers probably found its lack of epic dimension a serious drawback. It deals, after all, with simple people, with family relationships; no battles are won or lost, no great hero emerges. More serious still, the story offers little occasion for the display of splendid and costly decor and costumes; only the episodes of "riotous living" — which merit no more description than that in the Bible — suggest the possibility of scenic wonders.

Fortunately for the 20th century, "riotous living" can include sexuality, and most modern versions have a seductress who engages the innocent youth in a sensuous pas de deux which, rather than the biblical famine, brings about his downfall. But the opening and closing scenes remain problematical; the rebellious youth seems too common a character to be very interesting, the forgiving father may easily be viewed as weak or merely stupid, and the dutiful elder brother may be something of a bore.

Of the choreographers whose prodigal sons I have been able to see or to read about, I have chosen to discuss several that have manipulated the parable in rather notable ways in order to make it more viable theatrical material. Each instance may be seen not only as an individual interpretation, but as a reflection of some of the artistic ideas current at the time of its conception.

Pierre Gardel's libretto for his *L'Enfant prodigue*, which was produced at the Paris Opéra in 1812, shows that a good deal of theatrical imagination had been at work on the outline of the plot. In his preface Gardel explains that he has violated the traditionally obligatory unities in order to include as many scenes as possible. Not long before he would have strictly observed the rules of French classicism and would more likely have taken his subject from Greek myth or drama. Now, however, the choreographer was well aware of what was needed to please the post-revolutionary audience, whose tastes had been formed not by the classics of the Opéra, but by the spectacular melodramas and vaudeville entertainments to be seen at the popular boulevard theatres. On the verge of romanticism, some sentiment was in order

as well, so Gardel's scenario neatly provides for a few tears at the end of its panorama of exotic settings.

To lure the working-class audience to the Opéra, Gardel invented not only new scenes, but a number of new characters. When the son Azael (Auguste Vestris) leaves his home in Goshen for the city of Memphis, he finds, "*Le luxe égyptien y regne de toutes parts, les merveilles de l'art, de l'architecture brillent dans tous les monuments . . .*" A religious ceremony occasions a grand temple scene with a variety of dances by virgins, priests, and slaves. Azael is attracted by the lovely Lia, who shyly admits her fondness

for him. She goes to tell her father about him. But when she returns, Azael is dancing with several other girls, and Lia throws herself into the river. The people banish Azael who, after an arduous journey through the desert, reaches his home where he is welcomed by his father, mother, brother, and sweetheart. What a production it must have been!

When Kurt Jooss choreographed *The Prodigal Son* for his Folkwang Tanzbühne in Essen in 1931, he held a very different attitude toward his audience. Germany, never very creatively involved with classical ballet, was now the center of a new form of dance, *Ausdruckstanz*, the dance of expression, a vessel of cosmic experience and communication, opposed to the widespread conception of ballet as a vehicle of mere virtuosic display. While some of his contemporaries were primarily concerned with dance in relation to the development of the individual personality, Jooss applied the new theories to the realm of dance-drama. Approaching the Bible, he too made changes in the outline of the original parable, which A.V. Coton attributed to his need for "a plot suitable for his style of dramatic manipulation".

Coton finds Jooss's most notable invention here to be the creation of the "Mysterious Companion", a kind of personification of the threats encountered by the son on his travels. The stranger is at times an outright enemy, at others a false friend, but he consistently defeats the son until the final homeward journey, when the prodigal is able finally to repulse him. Here the son indulges not in riotous living, but in the pursuit of power, climaxed when he is invested with



Yemanite teacher and pupil practising reading with gestures



Yemenite dancers from Kiriati Ono



Traditional reading gestures used in modern dance
(Dancers : Tirza Spanhauf and Tami Ben-Ami)



The Yemenite Jew uses his hands abundantly in illustrating his everyday speech; in this rich gesticulation there are many elements derived from the scriptural reading movements. We cannot say which of the two came first, natural gesticulation or movement associated with reading of the scriptures, and we sh'r'l probably never know, but both are part of a very characteristic movement vocabulary, unique among the Yemenite Jews.

This movement vocabulary becomes part of the body language; indeed it is part and parcel of the spiritual world of the Yemenite Jew. The personal vocabulary becomes a communal vocabulary, preserving personal features of teacher and pupil, but at the same time having a common basis much wider than the personal variants.

When singing from the *Diwan* (paraliturgical book of devotional poems), the Yemenite men accompany their singing with spontaneous hand movements related to the contents of the poem as well as to its poetical and musical meter, adding hand-clapping and clicking of the fingers in a free but stylized way.

The dancing of the male Yemenite Jews is based exclusively on the singing of the *Shira* part of the *Diwan* poems, written in the Middle Ages and later. The texts were copied by hand while the music and the dance were transmitted orally from father to son. Hence, the dance is linked with the poem and the written text is the basis of all body movement.

Since movement is so closely connected with text in performance of the *Diwan*, it is logical to assume that those same movements have their source in the manual signs

which are used as mnemotechnical aids in reading of the scriptures.

A characteristic feature of the Yemenite male dance is the equilibrium set up between certain constant elements and improvised body movements. The dance has a more-or-less fixed structure based on the poetic-musical form, but the dancers respond to the singers and vice versa, so that every performance is unique and unrepeatable. The unchanging part of the dance is mainly in the steps and movements of legs and feet. A good dancer has to know these fixed formulae well and must be able to manipulate them, creating different forms in space. He adds to these basic formulae the spontaneous improvisations of upper body, head and hands. In this way the dancer makes his personal creative contribution to the dance and this is something which his audience looks forward to.

In conclusion we may note that this vocabulary of dance movements is becoming integrated into cotemporary dance: witness some pieces in the repertoire of the Inbal Dance Theatre, especially those created by Sara Levi-Tanai; some Israeli folk-dances and even some dances performed by modern dance groups. These movements are used also as a basis for creative work in choreographic workshops and in seminars for teachers of dance and movement. In such workshops possibilities are opened up for experimentation with dance movement vocabularies from many sources. Thus the hand movements used by the Yemenites when reading the scriptures may well be a fruitful and inspiring source for the development of new techniques and forms of expression in the world of dance. □



Teaching scriptural reading hand movements

TRADITIONAL SCRIPTURAL READING HAND MOVEMENTS AS A SOURCE OF DANCE OF YEMENITE JEWS

BY

NAOMI & AVNER BAHAT

Every Jewish male child in every traditional home learns from early childhood to read the Bible with the cantillation accents (te'amim). These te'amim have three distinctive functions:

1. To mark the correct accent of each word or phrase;
2. To make clear the syntactical logic and thus the real meaning of every sentence;
3. To represent the molodic patterns of the cantillation and assist the reader in singing the text

Of these three functions the second is undoubtedly the most important and the most significant.

The traditional manner of reading the scriptures is studied and practiced in the *Heder* with the Rabbi (*Mori*, as he is called by the Yemenite Jews) or at home with the father, or grandfather or other grown-up relatives. Often it is done both in the *Heder* and at home. In certain Jewish communities this process of study is aided by movements of the teacher's right hand, mainly the fingers, palm and forearm. We shall try to show how this is done in the Yemenite community.

The manual movements we are discussing are a kind of stimulus to the pupil but serve mainly as a mnemotechnical device.

Two forms of the scriptural text are in use:

1. That on the scroll in the synagogue, which is handwritten with neither punctuation marks nor accents, a bare text consisting of unpointed letters only;

2. That in the book used for learning, where the bare text is reproduced from the scroll and beside it the full pointed and accented text is added.

While learning, the child watches the hand movements of his teacher, each of which becomes associated in his mind with a particular accent in the text. When he comes to read the unpointed text of the scroll in the synagogue, the hand movements of the reading guide will remind him of the correct way of phrasing and chanting the text.

The Biblical accents are divided into two main groups: disjunctive and conjunctive. The disjunctive are subdivided into strong, final accents and weak, pausal ones. The hand movements are likewise divided into groups:

1. Decisive and strong, with pressure of the finger on the text page, for the final disjunctives (*sof pasuq*—fullstop, and *etnah*—comma).
2. Open, with hand withdrawn, for the pausal disjunctives.
3. Continuous, flowing, urging forward, for the conjunctives.

The child sees the movements of his teacher and imitates them unconsciously while reading the scriptural text. This he practices for several hours each day over several years and naturally the movements become an integral part of his body language, spreading later into other areas in his life for other purposes: into prayer, into the singing of *piyyutim* (sung poetry) at home, and the dances that accompany them.

As body movements, they spread from the finger, the palm and the forearm, into the upper arm, the shoulders, the head and the whole upper body.

BIBLIOGRAPHY

- (1) *Encyclopedia Judaica* 5:1262.
- (2) *Journal of the American Oriental Society* 94 (1974): 182, n. 24.
- (3) Ph.D. dissertation, Columbia University, 1977. The work is now being prepared for publication by the Pontifical Biblical Institute Press in the series *Studia Pohl: Series Maior*.
- (4) (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1923).
- (5) Cf. Revised Standard Version: "Bind the festal procession with branches up to the horns of the altar!"
- (6) See Theodor H. Gaster, *Myth, Legend, and Custom in the Old Testament* (New York & Evanston: Harper & Row, 1969) p. 411.
- (7) See *ibid.*, p. 412.
- (8) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 194.
- (9) *Ibid.*, p. 197.
- (10) Trans. Bessie Schönberg (New York: W.W. Norton, 1937), p. 30.
- (11) For numerous examples from all over the world of dances imitative of animals see Curt Sachs, *World History of the Dance*, pp. 79–85; Beryl de Zoete and Walter Spies, *Dance and Drama in Bali* (New York & London: Harper & Brothers, 1939), pp. 25–26; Samuel Marti and Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anáhuac* (Chicago: Aldine Publishing Co., 1964), pp. 94–102.
- (12) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 45.
- (13) Julian Morgenstern, "The Etymological History of the Three Hebrew Synonyms for 'to Dance,' HGG, HLL and KRR, and their Cultural Significance", *Journal of the American Oriental Society* 36 (1917): 321.
- (14) Francis Brown, S.R. Driver, and Charles A. Briggs, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament* (Oxford: Clarendon Press, 1952), p. 503.
- (15) *The Jewish Encyclopedia* 4:425a.
- (16) Y. Avishur, "Krk in Biblical Hebrew and in Ugaritic", *Vetus Testamentum* 26 (1976): 257–61.
- (17) See dictionaries; of G.W. Ahlstrom, Krkr and tpd", *Vetus Testamentum* 28 (1978): 100–02.
- (18) Sachs, *World History of the Dance*, pp. 37–41.
- (19) Faubion Bowers, *The Dance in India* (New York: Columbia University Press, 1953), p. 34.
- (20) C.H. Gordon, *Ugaritic Textbook* (Rome: Pontifical Biblical Institute, 1965) No. 51, col. 4, ll. 27–30.
- (21) J. Robinson, *The First Book of Kings* (Cambridge, Eng.: Cambridge University Press, 1972), p. 209.
- (22) Arnold B. Ehrlich, *Mikrâ ki-Pheschutô*, 3 vols. (Berlin: H. Itzkowski, 1899–1901), 2:314.
- (23) See James A. Montgomery, *The Books of Kings*, ed. Henry Snyder Gehman, *International Critical Commentary* (Edinburgh: T. & T. Clark, 1951), pp. 301–10.
- (24) See Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 44.
- (25) *Ibid.*, p. 51. So also André Caquot, "Les danses sacrées en Israël et à l'entour", in *Les danses sacrées*, ed. André Caquot, *Sources Orientales*, vol. 6 (Paris: Editions du Seuil, 1963), p. 140, n. 18.
- (26) Oesterley, *The Sacred Dance*, p. 51.
- (27) Jack M. Sasson, "The Worship of the Golden Calf", in *Orient and Occident: Essays Presented to Cyrus H. Gordon on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, ed. Harry A. Hoffner, Jr., *Alter Orient und Altes Testament*, vol. 22 (Kevelaer: Butzon & Becker, 1973; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag des Erziehungsvereins, 1973), pp. 157–59.
- (28) J.S. Licht, "Mahôl", *Encyclopedia Miqrâ'it*, 4:790.
- (29) Sachs, *World History of the Dance*, p. 43.
- (30) Sasson, "The Worship of the Golden Calf", p. 158.
- (31) Morgenstern, "The Etymological History", pp. 321–24.
- (32) *Ibid.*, p. 324.
- (33) Trans. Harriet Jean Beuley (New York: John Lance Co., 1916; London: The Bodley Head, 1916).

Return, return that we may see you.

"What," (she asks) "will you see in the Shulamite?"

(They answer): "Of course, the dance of the two camps."

Just as by synecdoche מחול came to be employed to designate 'joy' in Lam. 5 and Ps. 30 so, apparently, the same term came to designate a drum in Ps. 149 and Ps. 150 where the term מחול appears among a list of musical instruments. This nuance of the term מחול, which was stressed by the medieval philologists Ibn Janah, Abraham Ibn Ezra, and David Kimhi and in modern times by N.H. Tur-Sinai, has been accounted for by J.S. Licht. He suggests that the drum, which was used to provide the rhythm during the dancing of the מחול came to be designated מחול. (28) Support for this suggestion is provided by the Rabbinic Hebrew term אירוס, lit., 'betrothal', which designates a gong played at weddings.

If, in fact, the term מחול, which may designate a multimedia event like the Greek *hypocheima*, can also designate 'joy' or 'drum', we should not be surprised that in Cant. 7:1 it can designate a specific dance step rather than the entire multimedia event. Apropos of Cant. 7:1 Sachs observed, "When we read these verses from the Song of Songs we are convinced that what is referred to is a facing in all four directions". (29) Indeed, the interpretation of מחול as a whirl dance in which the dancer rotates and thereby exhibits her beauty accounts for the audience's exclamation שובי שובי "Return, return" and their saying, "And let us look at you". This interpretation of מחול is supported by the derivation of the noun from the root חול 'whirl, writhe'. Julian Morgenstern long ago suggested that the root חלל, which is the derivation preferred by contemporary scholars such as Sasson, (30) is related to חול as is כרר to בור. (31)

The whirling dance of the nubile woman to exhibit herself to prospective marriage partners is suggested by the passage which follows in Cant. 7:2–10 where one of these eligible men praises her beauty from bottom to top, beginning with "How beautiful are your (dancing) feet in sandals, O noble woman!" (Cant. 7:2). Moreover, מחול refers to precisely such a dance in Judg. 21:21 and in Mishnah Ta'anit 4:8. Finally, the interpretation of מחול as whirling or turning around is supported by the Rabbinic Hebrew expression מחול הכרם 'circumference of the vineyard' attested and defined in Mishnah Kilayim 4:1–2. There is no basis in the exegetical tradition for Morgenstern's clever suggestion that this term designated an open space surrounding every vineyard, which was provided for the performance of the dances alluded to in Ta'anit 4:8. (32)

שחק – 'dance, play'

Particularly interesting is the variety of nuances of the pi'el of the verb שחק. In II Sam. 6:21 King David tells Michal that he intends to do more of that which he is described as having done in II Sam. 6:14. In II Sam. 6:21 King David says, "ושחקתי" "I shall dance" while in 6:14 King David is described as "מכרכר בכל עוז" "whirling with all (his) strength". I Ch. 15:29 transforms the unusual דוד מפוזר "David (was) skipping and whirling" of II Sam. 6:16 into דוד מרקד ומשחק "David (was) skipping and dancing". Moreover, I Ch. 13:8a, "לפני האלהים בכל עוז" "David and all Israel were dancing before God with all strength" seems to be another parallel to the expression found in II Sam. 6:14 while II Sam. 6:5 seems to be a corruption of the text which has been faithfully produced in I Ch. 13:8.

In most other cases the pi'el of the verb שחק has nothing to do with dancing, it means 'play'. Typical of this usage are Ps. 104:26b, "Leviathan whom You created to play with him" and Prov. 8:30–31, "... playing in His presence continually, playing on His earth ...". In I Sam. 18:17, however, we find another nuance of the verb שחק. Here we find, "The *mesahaqot* women chanted, 'Saul slew his thousands, David his myriads'". In II Sam. 21:12b and 29:5b we have instead of "The *mesahaqot* women chanted" the equivalent expression, "They chanted in the *meholot*, saying". The equation of שחק and מחול should not be surprising in that, as we have seen, מחול is both semantically and etymologically equivalent of Akk. *melulu*, which may designate both 'play' and 'dance' precisely as does Heb. שחק. Hence it is possible also to appreciate the expression מחול משחקים 'dancers' dance' in Jer. 31:4. Once we can go beyond etymological speculation to the establishment of semantic equivalents between expressions in Biblical Hebrew and dance terminology in the cognate languages we can expect to be able to clarify the Hebrew terms by reference to the rich legacy of pictorial art from the surrounding cultures. This, in turn, opens up the possibility of reconstructing the ancient Hebrew dance and accomplishing for ancient Israel what Maurice Emmanuel did for the classical world in his *The Antique Greek Dance*. (33) This challenge I leave for another time. □

and there was no one who answered, so they performed the limping dance (Heb. וִיפְסָחוּ) about the altar which he (Elijah) had made”.

The limping dance referred to in this description of the priests of Baal has been compared to the manner in which devout Muslims on pilgrimage to Mecca circle the Ka’aba “with a peculiar limping walk, dragging one foot behind the other”.(21) There is a controversy among Bible commentators as to whether or not Elijah refers to the limping dance also in I Ki. 18:21, “It is long enough that you are limping between two opinions”. Arnold Ehrlich takes the Hebrew word סְעָפִים ‘opinions’ as a biform of סְעָפִים ‘thresholds (of temples)’, and he interprets Elijah’s remark as a reference to the persons who have been worshipping both Baal and the LORD by means of the limping dance. He is asking these people to perform the limping dance either for the one deity or for the other, not for both.(22) Other commentators see the two references to limping in vv. 21 and 26 as coincidental, and they hold that only in v. 26 does the verb refer to a dance. They hold that this dance is peculiar to the worship of Baal and foreign to the worship of the LORD.(23) Regardless of the tenability of this contention there is no question but that the author of the narrative has deliberately employed two forms of the same verb in the two verses. It is equally certain that there is no other attestation of the limping dance in the Hebrew Bible.

‘limp’ – צִלַע

Because Dvora Lapson took her list of eleven verbs directly from Oesterley(24) she included צִלַע ‘limp’. Oesterley listed צִלַע as a verb meaning ‘dance’ because he held that Gen. 32:32, “The sun rose upon him (Jacob) just as he passed Peniel, limping on his hip”, refers to a ritual dance similar to פְסִיחוּ.(25) While there may have been such a dance referred to by the verb צִלַע, there is, in fact, no attestation of such a dance. Oesterley suggested also that the place-name Zelah (Josh. 18:28; II Sam. 21:14) usually taken to mean ‘side’ or ‘slope’ “was possibly an ancient sanctuary where this special kind of limping dance was performed”.(26)

It is worth taking note of Oesterley’s untenable suggestions concerning צִלַע in order to appreciate the great extent to which the most recent discussions of dance in the Hebrew Bible slavishly rely upon Oesterley’s pioneering but no longer adequate treatise.

מחור – ‘whirling dance’

The most frequently attested and hence the most frequently discussed term for ‘dance’ in the Hebrew Bible is מחור. Just as the Hebrew word מספד and its Akkadian cognate sipittu, which originally designated a gestus of mourning, ‘beating the breast’, came by synecdoche to denote simply ‘mourning’ so did מחור, which originally designated a kind of dance associated with joyous occasions, come by extension to denote ‘joy’. For example, in Lam. 5:15 the Jews who suffered defeat at the hand of Nebuchadnezzar lament, “Our happiness has ceased, our joy has been turned into mourning”. Reflecting the same semantic development מחור ‘dance’ ‘joy’, the author of Ps. 30, a psalm of thanksgiving, gives thanks to the LORD, saying, “You turned my mourning (Heb. מספדי) into joy (Heb. למחור) for me; You ungirded my sackcloth, and You girt me with (a garment appropriate to) happiness”.

It should not be surprising that of all the terms for ‘dance’ in Biblical Hebrew the one that develops the nuance ‘joy’ is מחור seeing that this is the type of dance which is danced as an expression of joy upon the safe return from battle of the armies of Israel. For example, when Jephthah returns from defeating the Ammonites, “Behold, his daughter went forth to greet him with drums and with מחלות ‘dances’ ” (Judg. 11:34). Likewise, in response to David’s victory over Goliath “the women went forth from all the Israelite cities for song and the to greet King Saul with drums, with joy, and with sistrams. The dancing (Heb. והמשחקות) women chanted, saying, Saul slew his thousands, and David his myriads” (I Sam. 18:6–7). The Association of מחלות with the verb ענה ‘chant’ is clearer still in I Sam. 21:12b, “They chanted in the מחלות, saying, ‘Saul slew his thousands, and David his myriads,’ ” and I Sam. 29:5b, “They chanted to him in the מחלות, saying, ‘Saul slew his thousands, and David his myriads’ ”. The association of chanting and מחור lends support to the theory developed by Jack Sasson that מחור is both etymologically related to and semantic equivalent of Akkadian melultu, which, in turn, corresponds to Greek hyporchema, a multi-media performance including instrumental music, dance, choral singing, and mime.(27)

It is the association of מחור with military victory demonstrated in Judg. 11:34; I Sam. 18:6–7; 21:12b; and 29:5 as well as Ex. 15:20 that probably accounts for the term מחלת המחנים ‘dance of the two camps’ in Cant. 7:1:

Return, return Shulamite.

by God, "Then the lame will dance like a hart, and the tongue of the dumb shall sing a joyous song". Only if the verb ידלג is taken to refer to a kind of dance will its juxtaposition with 'sing a joyous song' make sense, for the association of song and dance is natural and universal.

כרכר – 'whirl, pirouette'

The verb כרכר 'whirl' is twice attested in the account of King David's dancing in the procession that brought the Ark to Jerusalem (II Sam. 6:14, 16). The interpretation of כרכר as a whirling dance is based primarily on the view that כרכר is an intensive (pilpel) of the verb כר 'rotate'. (12) Moreover, Julian Morgenstern suggested that כר is a secondary formation from כור 'be round', from which we get the noun ככר (13) (= Akkadian kakkaru) 'a round loaf of bread, a round weight, a round district'. (14) Thus Emil G. Hirsch in his article "Dancing – Biblical Data" suggested that כרכר is "most likely the turning round and round upon the heels on one spot, as practised by the dervishes". (15) Equally plausible from an etymological point of view and to be preferred by reason of its antiquity is the suggestion presented anonymously in Numbers Rabbah 4:20 that כרכר designates 'pirouette'.

Notwithstanding the plausible arguments to the contrary advanced by Avishur, (16) the interpretation of כרכר as 'dancing', specifically 'pirouette', is supported by numerous attestations of the verb and derived nouns in Rabbinic Hebrew and Aramaic referring either to dancing or to verbal circumlocution. (17) Nevertheless, there is some evidence both in Rabbinic literature and in Ugaritic literature for כרכר denoting a gesture of the hand rather than a movement upon the heel or toe. That כרכר 'dancing' may also denote a gesture or gestures of the hand or fingers is plausible in view of the following: (a) Curt Sachs' delineation of sitting dances in which all significant movement takes place from the waist upward; (18) and (b) the hasta 'single hand gesture' and samyuta hasta 'double hand gesture' "which have now become the hallmark of Indian dance throughout the world". (19)

The first of the two biblical attestations of כרכר 'whirling, pirouette' is II Sam. 6:14a where we read, "David was whirling with all (his) might before the LORD". The adverbial phrase "before the LORD" indicates that the dance was performed as an act of worship. The second attestation of כרכר is found in II Sam. 6:16 where we read, "When the Ark of the LORD was coming to the City of David, Michal daughter of Saul was peering through the window

when she saw King David skipping and whirling, and secretly she despised him".

The substitution of the verb שחק 'dance' for כרכר in the parallel accounts in I Ch. 13:8; 15:29 seems further to support the interpretation of כרכר as 'whirling, pirouette'. Nevertheless, Numbers Rabbah 4:20 records the following alternative interpretation: "What is mekarker? (It is that) he struck his hands against each other, clapping them and saying, 'kyry ram' ". כירי, a play on the word מכרכר, seems to be the Greek word kyrios 'Lord' (= אדוני) + the Hebrew first person singular possessive suffix while רם is Hebrew for 'He (my Lord) is exalted'. This interpretation underscores the fact that in II Sam. 6:14a כרכר is an act of divine worship. The suggestion that כרכר may designate a gesture of the hand is supported also by the following Ugaritic text: "When El saw her (Asherah), he parted his jaw, and he laughed. He put his foot on the footstool, and he twiddled (wykrkr) his fingers". (20) For the significance of the gestus of putting foot on footstool see my "Aspects of Nonverbal Communication in the Ancient Near East".

פזז – 'skip'

The verb פזז attested with reference to a dance step only in II Sam. 6:16 is usually rendered 'skip' on the basis of I. Ch. 15:29 which seems to equate the common verb רקד 'skip' with the rare verb פזז. Given the two lines of evidence that כרכר means 'pirouette', the expression מפזז ומכרכר 'skip and whirl' must refer to the raising of one foot (Heb. פזז, רקוד) while the other foot, the pivot executes the pirouette (כרכור).

פסח – 'limp'

Frequently it has been suggested that the festival of Pesah derives its name from a limping dance performed on this festival in hoary antiquity. In fact, there is no basis for this suggestion other than the presumed derivation of the noun pesah from the verb pasah 'limp'. Nevertheless, the Bible does refer at least once to פסח 'a limping dance'. In I Ki. 18:26 the behavior of the priests of Baal in their contest with Elijah is described as follows: "They took the bull that he (Elijah) had given them, and they prepared it. They called upon the name of Baal from morning until noon, saying, 'Baal, answer us!' There was, however, no sound,

Seeing that סבב 'encircle, turn about' can and does refer to the circle dance or processional dance elsewhere called חג, we may be able to appreciate the Bible's single reference to dancing as a rite of mourning. In *The Sacred Dance* Oesterley wrote, "There is no instance to be found in the Old Testament of dancing being performed as a mourning or burial rite; that must be acknowledged; yet in spite of this there are strong reasons for believing that the custom did exist among the Israelites". (8) He went on to say, "The strongest reason for believing that this custom was in vogue among the ancient Israelites is that it exists at the present day". (9) He refers specifically to the seven circumnabulations of the bier which are still part of the prescribed rites of burial according to the custom of the Sephardim. It is likely that the Mishnaic and modern term for funeral לווייה derived from the common Semitic root לוי 'to encircle' refers to the circumnabulation of the bier.

We have seen that Biblical Hebrew refers to circumnabulation either by means of the verb חגג, the noun חג, or the verb סבב. Hence it is probable that סבב 'participate in a circle dance or procession' refers to the circumnabulation of the bier in Eccles. 12:5b where we read, כִּי־חֵלֵךְ הָאָדָם "When a person goes to his eternal home, the mourners in the street participate in the circumnabulations". It is indeed remarkable that this reference to circumnabulation has not been recognized in any of the major translations of the Hebrew Bible into English nor in the major critical commentaries on Ecclesiastes.

רקד - 'skip'

Curt Sachs in his monumental *World History of the Dance* points out: "Skip dances as movements in which either foot is used ought to be distinguished from the jump dances, in the real jump dance the dancer leaves the ground with both feet at the same time. It seems to me that only the Hebrew language discriminates carefully between the two terms". (10)

Sachs' distinction between רקד 'the skip dance' and קפץ 'the jump dance' derives from the assertion of Rabbi Jeremiah in the name of Rabbi Ze'ira in the name of Rab Huna (d. 296 C.E.) in the Jerusalem Talmud, Beza 5:1: "in qippus one removes one foot from the ground while placing the other foot upon the ground". Sachs concludes that King David's dance before the Ark described in I Ch. 15:29 as מרקד was a skip dance.

Sachs' conclusion seems to be corroborated by the Bible's characterization of רקוד as the activity of rams (Ps. 114:4, 6), calves (Ps. 29:6), he-goats (Isa. 13:21). The similes 'dance like a calf' in Ps. 29:6, 'dance like rams' and 'dance like young sheep' in Ps. 114:4, 6 suggest that in ancient Israel רקוד was regarded as an imitation of the skipping or romping of large and small cattle. (11) Like raqadu, the Akkadian cognate of Heb. רקד, another Akkadian verb, dakaku, is employed both to refer to the romping of animals including calves, sheep, donkeys, and foxes and to refer to the dancing of young girls. Moreover, like רקד in Joel 2:5 and Nah. 3:5, Akkadian dakaku may refer to the gathering together like a flock of sheep of military troops.

Because the dance is frequently a feature of mourning rites it should not be surprising that in Syriac the root רקד came to have the two meanings 'dance' and 'mourn'. In the Hebrew Bible, however, רקד was understood to be a dance of joy and, perhaps like מחול in Lam. 5:15 and in Ps. 30:12 to be a dance-derived expression for 'joy'. Hence Eccles. 3:4 informs us, "There is an appointed time to cry, and an appointed time to laugh, an appointed time to beat the breast, and an appointed time to dance".

In Job. 21:11-12 Job, describing the happiness and prosperity of the wicked seems to characterize the רקוד both as a dance imitative of the behavior of sheep and goats and as an expression of joy. There we read, "They produce their little ones like a flock, and their children continually dance. They play the tambourine and the lyre, and they rejoice at the sound of the flute".

רקד and דלג 'jump'

As the above-cited passage from the Jerusalem Talmud indicates both רקוד and קפץ were attested as terms designating specific and distinct dance forms during the Amoraic period. The Jerusalem Talmud passage is useful for the evaluation of the biblical evidence although the single biblical attestation of קפץ in the sense 'jump' is not in a dance context. The single attestation is Cant. 2:8 where the woman in love says of the man she loves, "Hark, my beloved! There he comes, leaping over mountains, jumping over hills". The fact that in the Talmudic period קפץ designated the jumping dance and the fact that the two verbs דלג and קפץ are employed as synonyms in Cant 2:8 help us fully appreciate the single clear reference in the Hebrew Bible to the jumping dance, Isa. 35:6. Here the prophet who is generally said to have been the Second Isaiah, the author of Isa. 40-66, tells us that when Israel is vindicated

basic meaning is 'move about in a circle' was used to refer to dancing in a circle in celebration of victory as perhaps in I Sam. 30:1 and to dancing in a circle in praise of God as perhaps in Ps. 42:5. The semantic development בכה 'weep' to בכה 'weep (in mourning)', to בכה 'mourn'. Thus it is reasonable to assume that חג 'festival' derives from a verb 'celebrate', which, in turn, is a nuance of a verb which meant 'dance in a circle'. This does not mean that by designating the festivals of Pesach, Shavuot, and Sukkot as חג the Bible means to tell us that a sacred (or non-sacred) dance was a common feature of these festivals although it may have been.

There does seem to be one clear reference to the circle dance or processional dance about the altar which employs the noun חג in the sense 'procession'. This is Ps. 118:27 where we read, "Make a procession with branches up to the sides of the altar".(5) This interpretation of the verse, which seems to refer to the Sukkot procession with lulav and etrog, is supported by reference to the Akkadian cognate of Heb. אסרו, which is usually rendered 'bind'. In light of the Akkadian cognate *eseru*, which may mean 'enclose, surround', it would appear that Heb. אסרו חג should mean 'make a procession, form a circle'.

סבב – 'encircle, turn about'

Especially worthy of note are the four attestations of סבב 'encircle, turn about' in Jer. 31:22; Ps. 114:3, 5; and Eccles. 12:5 precisely because these references to dancing are generally ignored both in the previous discussions of dance in the Bible and in Bible commentaries and translations.

The most obvious instance of סבב 'encircle' which refers to a dance is Ps. 26:6 where the psalmist says, "I shall wash my palms with innocence so that I may walk in the procession around Your altar, O LORD". Here סבב refers to the same rite of worship as is described in I Sam. 30:16 by the verb חגג. Incidentally, the reference to palms washed by innocence reflects the idea expressed in Isa. 1:5 that God will not heed prayer or worship by those whose hands are defiled with guilt, an idea which derives its poignancy from the fact that ancient Israelites supplicated with palms spread apart, a gesture I have discussed at length in my "Aspect of Nonverbal Communication in the Ancient Near East".

That Josh. 6 where the verb סבב is attested six times describes a ceremonial processional dance around the walls of Jericho is well known, and it has frequently been discussed. While the aim of the circumnabulation in Ps. 26:6 is worship, the purpose of the circumnabulations prescribed and carried out in Josh. 6 is symbolically to lay claim to the territory of Jericho.(6) Perhaps the psalmists' metaphoric description of the conspiracy of his enemies in Ps. 118:11a, סבבני גם סבבוני "They encircled me; indeed, they encircled me" is an extension of the circumnabulation as a symbolic act designed to conquer or overpower an enemy. That the same verb of motion or idiom may describe several different meanings determined by context in life is discussed at length in my "Aspects of Nonverbal Communication in the Ancient Near East".

In Ps. 114:3–4 we have additional attestations of סבב referring to a dance performed as an act of divine worship. Here we are told that in response to the deliverance of Israel from Egypt "The sea saw and fled, the Jordan turned around, the mountains danced like rams, the hills like young sheep". These verses combine three images. These are (a) the primordial battle between the LORD and the rebellious Sea/River (Isa. 51:10; Ps. 66:6; 74:13; 89:10–11; 104:6–8; Job. 26:12; etc.); (b) the splitting of the Red Sea (Ex. 14:21 etc.) and of the Jordan River (Josh. 3:13–17) to enable the Israelites to pass over on dry land; and (c) dancing as a form of praise and worship of the LORD. Just as the personified mountains (probably Lubnan = Mt. Lebanon and Sirion = Mt. Hermon; see Ps. 29:6) are said to have danced the רקוד 'skipping dance' so are Sea and Jordan said to have danced the circle dance. Similarly in Ps. 114:7 ארץ 'the land' (Eretz Israel?) is commanded חולי 'dance the mahol' in praise of God.

In Jer. 31:22 סבב refers neither to an act of worship nor to laying claim to territory but to the universal phenomenon of circumnabulation of the bridegroom, bride, or bridal couple. According to folklorists the origin of this practice is "to obstruct the entry of demons and noxious influences" that might seek to harm the bridegroom and/or bride.(7) Bible commentators have long been puzzled as to why Jeremiah calls the practice of woman circumnabulating man an innovation when he says (Jer. 31:22b), "Indeed, the LORD creates an innovation in the land: a woman will circumnabulate a man". To those who had become so completely used to disaster that they said of Judah and Jerusalem, "It has been destroyed . . . no one lives here" (Jer. 33:10) it was indeed an innovation that weddings should again be celebrated here (see Jer. 33:11). Using *pars pro toto* the prophet describes a wedding as "a woman will circumnabulate a man".

THE NUANCES IN ELEVEN DANCE-DERIVED EXPRESSION IN THE HEBREW BIBLE

BY
MAYER I. GRUBER

Dvora Lapson in her article, "Dance", in the *Encyclopedia Judaica* notes, "The Bible contains eleven Hebrew roots employed to describe dancing activity and to highlight the nuances of dance movements". Moreover, she claims, "This points to an advanced stage of choreography among the Jews (in Biblical times)".⁽¹⁾ In her classic, "Symbolic Gestures in Akkadian Contracts from Alalakh and Ugarit" Anne Draffkorn Kilmer notes that it would be of general interest to trace "figures of speech . . . from the symbolic act in an original context to the symbolic figure of speech, attempting to establish whether the act was performed or not in the latter situation".⁽²⁾ In my own comprehensive study of references to postures, gestures, and facial expressions attested in Akkadian, Ugaritic, Biblical Hebrew, and Biblical Aramaic, "Aspects of Nonverbal Communication in the Ancient Near East",⁽³⁾ I demonstrated that criteria could indeed be established for determining when verbs or expressions whose literal meanings denoted postures, gestures, or facial expressions were employed in their literal meanings and when they were employed idiomatically to denote attitudes or emotions such as praise, entreaty, anger, grief, happiness, etc. I showed that the most important criterion for determining when a particular verb or expression is employed literally to refer to a body movement is its being juxtaposed with other expressions denoting physical acts while the most important criterion for determining when a particular expression is employed idiomatically is its being juxtaposed with other abstract expressions.

In this paper I examine the nuances of the eleven verbs which Dvora Lapson cites in her encyclopedia article. Previous studies of which the most important was the still classic *The Sacred Dance* by W. O. E. Oesterley⁽⁴⁾ relied almost exclusively upon etymology for the determination of meaning. In this paper I present the findings of my re-investigation of the nuances of the eleven verbs based upon (a) the criteria explained in the previous paragraph; (b) the determination of semantic equivalents in Biblical Hebrew and cognate languages; (c) traditions preserved in Rabbinic

literature; and (d) comparisons with terminology employed in other cultures whose dance has been systematically investigated. The eleven verbs to be considered in the following order are:

חגג, סבב, רקד, קפץ, דלג, כרכר, פזז, פסח, צלע, חיל/חלל, שחק.

חגג – 'dance in a circle'

In thirteen of its sixteen occurrences the Hebrew verb חגג means simply 'celebrate (a prescribed festival)'. In Ps. 107:27 חגג is juxtaposed with the verb נע 'move about', and both verbs are said to describe the behavior of a drunk. Based on the assumed etymological relationship between the verb attested in Ps. 107:27 and the verb חג 'draw a circle' attested in Job. 26:10, it has been assumed that Ps. 107:27a means "They shall move about going in circles like a drunk". Hence it has seemed plausible to suggest that in I Sam. 30:16 and Ps. 42:5 – the only other instances where חגג does not mean 'celebrate (a prescribed festival)' – may mean 'dance in a circle'. If so, I Sam. 30:16 where the verb is juxtaposed with the verbs אכל 'eat', שתה 'drink', and נטש 'scatter' should be rendered as follows: "So he (the Egyptian boy) led him (King David) down, and there they (Ziklag's band) were scattered all over the ground eating and drinking and dancing in a circle in commemoration of the vast spoil they had taken from Philistia and Judah".

In Ps. 42:5 the words בקול־דִּרְנָה ותודה המון חוגג may be rendered "The multitude dances in a circle to the tune of a song of thanksgiving". It cannot be demonstrated, however, that in either I Sam. 30:16 or Ps. 42:5 the verb חגג does not mean simply 'celebrate' as it does everywhere except in Ps. 107:27 where the context calls for a verb of motion. Nevertheless, the most plausible explanation as to how a single verb can mean 'move in circles (like a drunk)' and 'celebrate (a prescribed festival)' is that the verb חגג whose

The Bible is not only studied as ancient history. It became part of everyday Jewish life and its festive occasions through the religious law (based on Scripture), and the holy prayer-books — which have crystallized through the ages. Among European Jewish communities, mainly since the Enlightenment, there existed a rift between secular and religious sections. In the Oriental Jewish communities until their emigration to Israel the religious framework, the Bible, the Talmud and the prayer-book were the strongest bonds holding together the Jewish identity. The surrounding Moslem society also kept, and keeps, its religious structure intact. The religious element, in its ecstatic aspect, was an important component of the art of Inbal. The vocabulary we needed for widening the means of expression, especially in our Biblical works, we purloined mainly from the Yemenite dance tradition and from the influences it absorbed from the surrounding Arabian desert, even casting an eye towards East Africa and as far as India.

Apart from that we are Israeli-born and thus absorbed something from the Mediterranean region — or perhaps it is in our blood already.

Several critics writing about Inbal abroad have even found traces of ancient Egypt and Greece in our dances. Who knows? We did what we did simply because we did not know how they danced in biblical times and we had such a vigorous dance tradition as the Yemenite at our disposal.

Some of the biblical themes in the Inbal repertoire are: The Queen of Sheba, Song of Debora, The Lad Samuel, The Story of Ruth, A Psalm of David, Jacob in Haran; and tonight you are about to see Rina Sharet's Nimrod and the Coat and Oshra Elkayam-Ronen's Song of Songs. Let us now approach our last example, taken from Debora's Song, that archaic poetry of the desert. The excerpt we will see deals with the contempt heaped by the prophetess on those tribes which did not come to help in fighting Sissera, and Barak's dance.

Finally one asks oneself: where does the folkloristic material leave off and where does personal expression and comment start? Everything is so chaotically mixed. But you are all learned men and women, and will, undoubtedly, be able to distinguish between the diverse elements. We hope that what you will watch tonight on stage will round out this lecture-demonstration, and peace unto you all. □



Sara Levi-Tanai lectures at the international seminar on "The Bible in Dance"

Now let us consider an actual street-play:

Ya-gammal

(An Arabic song incorporating Jewish elements)

Ya-gammal-how does the loving one walk? Ya-gammal . . .
Ya-gammal-how does the one chopping wood go? Ya-gammal . . .
Ya-gammal-how does the lilly (the bride) walk? Ya-gammal . . .
Ya-gammal-how does the bridegroom walk? Ya-gammal . . .
Ya-gammal-they have offspring (children) in the heavens.
Ya-gammal-how do the sufferers weep? Ya-gammal . . .
Ya-gammal-towards the land of Israel we travel. Ya-gammal . . .
Ya-gammal-how graceful you are in your dance (the camel).
Ya-gammal . . .

"Ya-gamal" is an Arabic song with Jewish elements in it. It is sung to the bride who marries someone from a distant town. The eponymous Gamal is the person who leads the bride's caravan, as she travels to her new home. I saw this done for the first time at the wedding of our dancer Malka. The leader in this case was her cousin. On another occasion, when this man was unavailable, his wife played the role. She put a turban on her head and a small sword, the *shubrieh*, in her girdle, just as her husband had done. Even her dance and her movement were those of a man.

In the poetry, the song and the dance of the Yemenite Jews as we perceive them we find incorporated the oriental landscape, ornamentation and habits. And of course the Jewish mysticism and culture of different historical periods. The Jew in the diaspora took with him his homeland, which lived on in his literature. The Jews carried in their books the sun, the fruits even the sheep of their homeland. The sun became the "hidden light" of his belief, the spouse of the *Shechinah*, the godhead. The lamb was put by the East European Jews beneath the baby's cradle. Instead of the lamb the Yemenite Jews sang about gazelles. At each wedding they fell in love again with the gentle creature. To be sure, the gazelle in this case is nothing else but the godhead itself.

There is no wedding without the following song:

Graceful gazelle, gentle gazelle,
In exile will comfort me,
And at night, and at night
In her bosom I dwell.

This symbolic way of thinking influenced the eroticism in our works and the man-woman relationship in them, but this is a subject in itself, which I will not now pursue any further.

The Jewish-Yemenite dancer in Yemen used his imagination inside a very limited space. But musicians and choreographers from Yemen living in Israel of course use the wider area put at their disposal by the modern theatre. These artists' imagination links them to the ancient desert, to that wilderness that became a spiritual landscape, a wilderness which holds both wrath and tranquility, clear air and the unpenetrable sand-storm; the desert which has perilous precipices and rocks but also leads the eye towards the far, sharply defined horizon. Where Time, wise and ancient, patiently nurses doubts and meditation. Where the feet massage the sand, the steps disappearing in it quietly, and man's voice is lost in the distance or returns as a rich echo of one's simple, everyday voice.

In such deserts Abraham, Moses, Muhamad and Jesus wandered about pondering their soul and God's ways. From there they brought back monotheism. As far as my simple thought allows me to understand, I come to the conclusion that monotheism is, finally, the reckoning of man with himself and his deeds. In the huge void of the wilderness the true leaders of mankind heard the voice of God whispering from the bush burning in their heart: You are bound to help me in carrying the burden of the world's existence. I will not carry it unaided by man.

This is one aspect of the wilderness, but there are others as well. When, as an Israeli, modern, oriental choreographer, one respectfully approaches the Bible and wishes to offer, for example Debora's Song as a straightforward dance, then the terrible desert invades your heart with images of dunes, rocks, the animals that live in your mind – and only God himself who led us out of the wilderness can shield you from yourself.

Until now we have refrained from mentioning the Bible, the chief protagonist of this Seminar. We have left it for the very end. Perhaps we were apprehensive. Of course the Bible was and will always be one of the most powerful sources of inspiration for us, as a gigantic creation of the Jewish nation and of mankind and as the eternal companion of our nation throughout its long history.

To this very day no special Inbal technique has been developed. There exists a specific language based on steps and moves from the rich oriental tradition, but no expert has as yet moulded it into a systematic technique. Some of the most experienced Inbal dancers are engaged in developing such a system, but it is in an experimental stage. All of us are creating choreography and have learned to employ that inevitable ruler, technique, as best we may.

Perhaps you noticed that both the singing and the dancing always begin with rather long sentences, which have no pronounced rhythm patterns. The words are, mostly, prayers asking God's permission to start singing. In Arab culture one may find similar first stanzas. In Jewish tradition these prayers almost always include the theme of longing for a return to the Holy Land and for the rebuilding of the Temple.

For example:

Lord, let us be dispersed no more,
Have mercy and gather the scattered,
Who shall save us? Where shall we plead?
Who shall command our salvation?

The men's songs are mostly Hebrew, but also in Arabic. The slow opening is called *nasheed* and is in the form of verse and response; one singer answering another, two responding to two others, or a group and an individual. The singer himself does not dance. He provides the accompaniment. In Israel sometimes the dancer joins the singer in the song. Yemenites love singing. I have to admit I seldom choreograph without singing to my dancers. I really hate the tape-recorder.

Professor Yehuda Rasahbi, a noted scholar and expert on Yemenite literature, writes: "The *nasheed* has a parallel in the *Kasseida*, the ancient Arabic of the desert population. The melody is monotonous, drawn-out, tranquil, and not at all suitable as accompaniment for dancing." The Yemenite Jews accompany even the *nasheed* with movement. They simply can't sit quietly when they hear singing. But the *nasheed* movement is slow, freewheeling and low-energy: a sort of preparation for the rhythmic movement to follow. As you may have noticed, all the demonstrations began with a *nasheed*. In the *nasheed* (and in Prof. Razahbi's description) I found an echo of all my own feelings about the desert. I have never succeeded in creating a dance in a clear, down-to-earth marching rhythm. I always found myself rocking on a camel's back.

Though the women traditionally never dance in front of the men, I have asked Malka "to *nasheed*" for you. Her family comes from a rural area in Yemen. When she moves, I always see her riding camels, horses or donkeys. She will never be able to run along on a modern paved road. Even should you uproot this sort of dance from its archaic landscape and transplant it to a modern stage, it will, on the sly, instil in your dance some little piece of desert aroma. So be it.

The rhythmic component of Yemenite dance is called *Shirah*. Most of the poems in the *diwan* are *Shirot*, a term which includes the *tausheech*, a word meaning "girdle". In Prof. Razahbi's words: "The *shira* has its parallel in the Arabic *maushhaat*, a form reborn in Andalusia and the "girdle-songs" of the Jewish-Spanish period. These poems are varied in their form and rich in meter and versification. Their freshness made them suitable for singing, setting to music and dancing." Why are they called "girdle-songs"? In Arabic *tausheech* or *muvaashach* means belt or girdle.

All this is a matter for researchers, but we, after all, wish to dance. So let us now watch a girdle-song, which will show us clearly how a *nasheed* gets into a *shira* and how a *tausheech* displaces it gently and dominates the dance space.

Before we proceed any further let us consider the basic, typical Yemenite step, with which every dancer plays around as the spirit moves him. Let us analyse it. Analysis is far from a Yemenite dancer's mind. As soon as he arrived in Israel, the joy of being finally in his homeland expressed itself in a riot of variations on the basic original step, causing us a lot of trouble defining it. The little Yemenite step with astonishing speed assimilated the Israeli movement and invaded the territory of Israeli folk dance and even contributed to the relaxation of the professional dancer's body.

Because of the confined area in which the dance was executed in Yemen, there were no group dances, only a single dancer or a couple, as I stated in the beginning of my paper. In Israel, on the other hand, everybody dances simultaneously. There is even a sort of Yemenite-disco dance. In Yemen each dancer plays around with the movement and with the help of imagination he creates hundreds of variations even in the small space at his disposal and thereby also satisfies his acting talent. Undoubtedly there is also an influence of Arab street players in this theatrical form, including even acrobatics and subtle eroticism.

patient. As we are talking about Inbal, the accent was on the Yemenite elements. But we regard the traditions of the other ethnic communities as a legitimate and important source of elements for our dance. On purpose I am not saying Israeli dance. This will be developed by all the Israelis. And I hope Inbal will play an important role in this development. But it is quite clear that the cornerstone and basis for Inbal, was, first of all, the Yemenite dance.

I first encountered this sort of dance when I was fourteen years old. Immediately I felt — this is it! It's mine. My father used to dance this way. Till then, all I had seen was Hora, Polka, Cracowiak, dances brought at the beginning of the century by the pioneers from Eastern Europe. I did see some Arab Debka. Even then, at that momentous meeting with Yemenite dance, I did not realise that dance was to be my life. Inbal was founded many years later, after the Jewish population in Eretz Israel had become much bigger, cultural life in the country had developed, and probably I too had developed.

During the first years of Inbal, we were not concerned with technique. We had no idea what it was, we simply danced. We did all kinds of quite demanding and difficult steps, but our backs never ached. We did not study anatomy. The only anatomy I knew was the skeleton we were shown in elementary school. The bones of this skeleton would rattle from time to time, but there seemed to be no dance in their scary movement.

How can one learn such a dance? The erect and at the same time compressed posture. The thin movements and the fluttering hands. All the time there is a pull towards the earth and upsurging prayer towards heaven. And where are these cunning impulses hiding in the inner and outer parts of the body? To learn to dance like a Yemenite dancer takes at least 150 years.

The Yemenite is not concerned with theatre. He has all the time in the world. But we want theatre, modern theatre, here and now. So, from time to time we assemble the elements in a studio and press them into the mould of a "class".

All Yemenite dance is improvised. Like all other ethnic dancing, it belongs to ritual. The Yemenite Jews dance only at weddings, at the Simchat Tora festival or other festive occasions. Yemenite dance stems from the poetry. The holy poetry of the diwan is for singing, often accompanied by dance. Yemenite Jewish dance is mainly a man's

dance. The women sing a lot, and their dance is made up of much more restricted and repetitive movements than the men's. Only in Israel could one see Yemenite women dancing with the men present, an unheard of thing in Yemen.

But let us return to the men. You have probably noticed that there is no covering of wide space in Yemenite dance. There are no large leaps. The steps and jumps may be animated and spirited, but they always remain restricted to a small area. The dance takes place in the living-room, at a family gathering, always indoors, never outside. The movement is mostly vertical, the arms are held close to the body, and when they are extended, the dancer looks like one defending himself or attacking.

The Yemenite dancer dances spontaneously, does not know how to teach or learn a dance consciously. The dance is quite forceful, but songs, sacral in nature, sublimate the physical expression and lend it a spiritual incandescence. In such circumstances it is impossible to engage in analysing each step. Let's dance, and that's that. Very well, but we are professional dancers. We live in Israel which has changed a lot through the years. Even the landscape has changed, and with it forms dynamics and content too. Tradition, alas, is waning . . . In such a situation movement has no choice but to develop. This specific movement could not do without prayer, poetry and the spiritual splendor of its sources, but it happens here and now.

It endeavors to be earthy, simple and gay, but also to preserve that special flavour concentrated in centuries of diaspora, the aroma and power of suffering, rage and happiness.

It was clear that we had to make the acquaintance of that new territory called technique. This happened during the first visit of our friend Jerome Robbins, in the early 50's. He fell in love with Yemenite dancing. Like me he saw the tremendous potential inherent in the Yemenite tradition, but told us: "You don't possess the technique required by a professional dancer". And he called on our great friend, Anna Sokolow, who came and stayed three months to teach. Other teachers followed. The technique was based on suitable exercises from ballet and modern dance combined with daily rehearsals of the movement language which developed from our material. And we became familiar with the inevitable back-ache, knee trouble, muscle problems, all of which proved to us that we had become members of the international club of professional dancers . . .

THE SOURCE OF THE MOVEMENT LANGUAGE OF INBAL

BY
SARA LEVI-TANAI

This lecture-demonstration takes place nearly exactly on the thirtieth anniversary of the founding of the Inbal Dance Theatre. The subject is the Bible in dance. I will begin by speaking about the dance of Inbal, for without this aspect, we as honest dancers, who talk with our feet, cannot approach the Bible.

I have to admit that I do not feel like summing up my creative activity. With the passing years the sources of our art seem so rich that it will take generations of choreographers, dancers and dance teachers to build the rich edifice which the ancient and new Jewish tradition and the richly varied folk materials warrant.

By the way, only two Jewish communities have produced dance which shows distinct characteristics: the Hassidim in Eastern Europe and the Jews of Southern Arabia, the Yemenites. But this topic will not be discussed today.

The Israeli artist of oriental extraction finds himself in a situation which requires a delicate balance: he works in a modern, western framework, but the landscapes, traditions and the ambience of his forefathers in the Orient are still alive in his body and mind, in his feelings and his memory. Movement, gestures, music and ornamentation are often represented on stage as the cultural values of ethnic groups. That may be so, but for quite a long time now Israeli artists have been searching for ways and means to bring out the spiritual beauty contained in the traditional cultural values of Israel's ethnic communities, and express it in terms of a national and universal, contemporary stage language.

This complicated background was the matrix from which Inbal was born. It began simply: a folk-art group. But when development and continuation were required and the need for personal expression became evident, difficulties appeared. What are the structural elements to be used? What about technique? What is this terrible word "choreography" and what does "composition" mean? Just between us, to this very day I am not quite sure what all these important terms really mean.

The most aggressive were those "elements". They emerged from all directions: from the movement, the melos, the rhythm, from the garments, the embroidery, the jewellery, from the pots and jars and accessories.

Later we discovered Shabazi who came to us from his 17th century and all my slim Yemenites seemed suddenly much fatter, big with pride: we possess a great poet! I bowed deeply before him, a truly great poet. The excitement generated by Shabazi's poetry was such, that forgetting all my modesty, I created a choreographic poem "Ode to Shabazi".

My meeting with the *diwan* was no less exciting. The *diwan* is the poetry book of Yemenite Jews. These poems are not read but sung during the Sabbath and holiday meals. Therefore the *diwan* is traditionally a narrow, elongated book in order that one may hold it in one hand and continue eating with the other. From much joyous use our *diwans* get torn and food-stained, God forbid!

In the *diwan* there are poems by many poets, but mainly they are by Salem or Shalem Shabazi, and his are the best. And the best part is that these poems are not only read and sung, but danced. Yemenite dance is danced to poetry.

Such variegated, stormy, embracing poetry! It stemmed from the Sephardic, Spanish-Jewish poetry of the 12th and 13th centuries but developed in its own direction, wrapped in the gossamer veils of mysticism and kabbala, prayer and Jewish martyrology.

This poetry came to our lives in the middle of the 20th century, with Israel fighting for its existence. How can one escape from all this? One can't of course. It was imperative to gather together all these elements, small and large, stormy and delicate, the elements of poetry, song and movement, to hold them gingerly but firmly and to begin courting those two important ladies, technique and composition. Both these intellectual dames know only a slow pace. But we had no time to spare. Our elements were im-

She uses an extraordinary flow of movement in the dancers' bodies, together with humor, to recreate the social dance and popular music world of the 1930's and 40's. The movement never stops; it flows through individual bodies, and from body to body, without visible drops or dead spots. The dancers meet, cling together, bounce and roll off each other, giving and receiving energy from each other's flow of movement. And when body contact occurs between dancers it is not for the purpose of spectacular lifts or other technical fireworks, but to show us real bodies: excited, moving, playing exhausted. Her use of humor also allows the audience to perceive a sense of community (a sense of we are all in this together) among the dancers. We see potential couples eye each other, try each other; we see them both succeed and fail at dancing together; and we see them both serious and absurd. And, like us, they keep on dancing, stepping on each other's feet, and squeezing the last drop of life out of an era and out of themselves.

"Sue's Leg", like "Cloven Kingdom" is a prophetic dance with secular subject matter. It is prophetic in showing us human beings not only as they were but as they are. Tharp's dances have been called merely fashionable, chic, and slick by some critics. But in this particular work, whether she

intended to do so or not she has shown us something of "the plight of man", to use Heschel's words. Watching "Sue's Leg" and listening to its music, one begins to remember that those people moving frenetically, throwing each other into the air, clinging together in the last hours of dance marathons, were people on the brink of war and in the midst of war. Their dances came out of the heart of "the plight of man". As we watch them, recreated by Tharp, we are in our time and in the midst of our own wars, reminded of our own plight.

A prophetic modern dance whether religious in subject matter or not tells us the truth: not necessarily particular truths (that the Prodigal Son came home or did not, or that Job made his peace with God or did not) but some part of the truth about ourselves. A prophetic modern dance tells us something about how it is to be a human being. Any particular truth, any particular message is soon stated. But the truth about ourselves can never be told fully or too often. Biblically prophetic art is made by an iconoclast, by artists who break the holy images to startle us into new awareness of the truth about ourselves. Confronted with such a work of art, we once again have ears to hear and eyes to see; and miraculously, for a moment, we do hear, and we do see.

□

BIBLIOGRAPHY

- Heschel, Abraham Joshua, *The Prophets*, I, Harper and Row, New York, 1969.
- Manor, Giora, "The Bible As Dance", *Dance Magazine*, December 1978, pp. 56-86.
- Rock, Judith, *Theology In The Shape of Dance: Using Dance In Worship and Theological Process*, The Sharing Company, Austin, 1977.
- Tillich, Paul, "Existential Aspects of Modern Art", *Christianity and the Existentialists*, Carl Michelson, ed., Scribner's Sons, New York, 1956.

- Adams, Doug, "Insights from Three Perspectives on The Religious and Aesthetic Imagination," *Seedbed*, (Society for the Arts, Religion, and Contemporary Culture), III, No. 3, June 1975, pp. 1-3.
- Buechner, Frederick, *Telling The Truth: The Gospel As Tragedy, Comedy, and Fairy Tale*, Harper and Row, New York, 1977.
- Cohen, Selma Jean, ed., *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965.

Other choreographers (e.g. Alwin Nikolais and Merce Cunningham) have turned to theatricality and almost exclusively to form itself as basic artistic concerns. This is a potentially prophetic direction, as witnessed by Tillich's second category of art with religious style but non-religious content. However, a requirement for the prophetic whether in the Biblical narrative or in modern dance is that it calls us and our favorite attitudes and assumptions into question. Insofar as choreographers have simply acknowledged the inescapableness of contemporary forces of abstraction, randomness, mechanization, and meaninglessness, they have ceased to be prophetic. The prophetic is that which speaks the new word and calls us beyond what is. The prophetic transcends the contemporary and is allied with a yet unrealized future. Insofar as modern dance or any art simply reflects or reiterates the beliefs and tendencies and statements of the surrounding culture, it ceases to be prophetic. The prophetic art form grows out of its time and place but also calls its time and place into question offering a clearer and deeper vision — lest the people perish.

In the work of the new choreographers of the 1970's, such as Twyla Tharp, Meredith Monk, Pilobolus, and Kei Takei, there seems to be some return to a concern with emotional motivation and the importance of human experience, although the result looks utterly different than the works of Graham, Humphrey, Limon, Weidmann, et.al. There is a new wedding of emotional motivation and abstraction of form in dances which are religious in style by suggesting realities and concerns below the surface of human life. In these works the modern dance seems to be reemerging as a prophetic art form in our time and place.

In retrospect, we see that dances which have struck us in the past as prophetic have certain technical elements in evidence that stress realities of human life as we live it: use of percussive movement, the center body, fall and recovery, the floor, asymmetry, humor . . . Such elements have been used to create dances that have surprised us and struck us as new; and they have required us to look again more closely and have stretched our vision. Similarly, the Biblically prophetic challenges us to hear the new song, taste the new wine; for repeating what used to be prophetic will no longer be prophetic. John Cage helps us understand why this is the case. He notes that the American flag is radically asym-

metrical in design; but we have seen it so often that it has become for us symmetrical and visually undisturbing we do not really look at it any more.

Paul Taylor, although not a new choreographer, is a master at making prophetic dances which force us to look again at ourselves and our lives. One such dance is "Cloven Kingdom". As the piece begins, men and women in evening dress gather and dance. We see what we expect to see on such an occasion: glamor, sophistication, courtesy, flirtation. But Taylor paints his glittering urbane picture in order to spasmodically peel it away so that we see into a more subconscious, basic, humorous, and all too recognizable reality.

So quickly that we are not sure whether we really saw it or only imagined it, a dancer breaks the smooth sequence to make a shambling animal-like movement toward another dancer. Just as quickly the original sequence is resumed as though it had never been broken. As the piece develops, the animal-like qualities of the apparent sophisticates emerge more completely. The dominant movement themes are now based on animal movement, which contrasts pointedly with the evening dresses and tailcoats of the dancers.

Cloven Kingdom is a Biblically prophetic dance, although it has no Biblical characters or religious subject matter. It is Biblical prophetic because of its style, fitting the second category in Tillich's religion and art analysis. Not only does its title echo the basic human predicament; human beings are formed, as the Bible puts it, from the dust of the earth and the breath of God (Gen. 2:7) so that to be a person is by definition to inhabit a cloven kingdom. The dance is prophetic also because it forces us to look beneath the surface of our lives and our interactions with others, and to meet and recognize our shadow selves. Taylor, urbanely and with humor, calls into question some of our favorite assumptions about ourselves: that we are basically quite nice, civilized, courteous, and sophisticated creatures. He suggests to us that the wearing of tail-coats may be more appropriate than we realize.

New prophetic dances use movement elements in unexpected, newly prophetic ways as we see in Twyla Tharp's "Sue's Leg". Although all dancers try for a flow of movement, Tharp achieves it to a unique degree in "Sue's Leg".

15. John Cage, "Jasper Johns: Stories and Ideas", reprinted in Alan Solomon, *Jasper Johns, Paintings, Drawings, and Sculpture, 1954-1965*, Whitechapel Gallery, London, 1964, pp. 27-28.

John Martin, *New York Times* dance critic, elaborated in 1933 that the modern dance was not danced for spectacular display or self-expression, but dance which attempted to communicate personal authentic experience, experience connected with a basic truth about human beings and reality.⁽¹⁰⁾ Modern dance began as a prophetic form in that its purpose was the communication of personal authentic experience by means of new symbols, new forms, and new ways of moving. It called into question both the dance that had gone before and the time and place in which it found itself.

Perhaps the modern dance of the 1920's, 30's, and 40's shows the basically prophetic character of the form more clearly than the dance of the 50's, 60's and early 70's. For the early choreographers (Graham, Humphrey, and Wigman), emotional motivation and human communication about human beings was primary. These choreographers believed in the potential social relevance of art, art rooted like the Biblical narrative in time and space. They saw the ordinary experience of real human beings as valid artistic material out of which the artist may create. They were concerned with meaning in all its dimensions; and like Biblical characters and stories, they saw no necessity for happy endings. (Moses never made it to the promised land; (Deut. 34:4) and the elder brother in Jesus' parable does not go to the party. (Luke 15:28)) While the earlier choreographers saw that dance could be communicative in itself apart from narrative or representational content, they were always concerned with form as the shape of content, rather than simply as an end in itself. As Heschel reminds us, the prophet's central concern is "the plight of man . . . God Himself is described as reflecting over the plight of man, rather than as contemplating eternal ideas."⁽¹¹⁾ The early modern dances, including Graham, Wigman, and Humphrey did not merely contemplate eternal ideas. These choreographers looked at human beings in human situations and told the brusque, undecorated, unlovely truth as they saw it.

Those choreographers offered us dances which lift up the ambiguity, the humor, the sorrow, the absurdity (and through these realities the truth) to be found in ordinary human experience. This lifting up of things as they are is part of the prophetic voice and potential Biblical touchstone within modern dance. Confronted with one of these early dances (one thinks among others of Joos' "Green

Table", Graham's "Lamentation" and her dances based on Greek myths and Wigman's "Witch Dance".) the audience has the opportunity to see some part of themselves as they really are, to hear some part of the truth about how it is to be a human being.

Heschel states that though the prophet begins with a message of hope.⁽¹²⁾ As the modern dance and its choreographers grew, they also developed the counterpoint side of their prophetic form. The prophetic message has a tenderness at its heart, what Heschel calls the pathos of God.⁽¹³⁾ Repent so that the crooked may be made straight, so that the barren places may bear fruit, so that Jacob may stand, for he is very small. Dances which come immediately to mind are Humphrey's "Day On Earth", Graham's "Appalachian Spring", and Charles Weidmann's "On My Mother's Side".

While in that earlier period modern dancers shared many of the above mentioned principles of belief, this is less true today. Perhaps the major change since 1950 has been the lessening importance of emotional motivation and communication of universal human experience. Form has taken precedence over content. The early creators found new forms in order to communicate new content. Graham found the genesis of movement in the act of breathing, the source of human life, beginning as the Biblical narrative begins with the gift of breath to the human body, and its consequences. She used this new discovery to communicate human experience, turning away from the lovely exoticism of the Denishawn school.

As non-Western religions and their corresponding aesthetics permeate Western culture, one sees a shift in modern dance style as reflected in the work of Erick Hawkins. Hawkins states that the function of the artist is not to present life as it is; but in line with traditional Oriental aesthetics, to offer ideals of enlightenment, life as it ought to be.⁽¹⁴⁾ This is directly counter to the Biblically prophetic understanding that renewal or enlightenment is to be found in the midst of life as it is in all its grubbiness and ambiguity, that God is at least as likely to be encountered through the experience of being invaded by the Assyrian army as in meditation in the temple.

10. Cohen, *op. cit.*, p. 4.

11. Heschel, *op. cit.*, p. 5.

12. *Ibid.*, p. 12.

13. *Ibid.*, p. 7.

14. Cohen, *op. cit.*, p. 44.

second grouping characterized by religious style and non-religious subject matter would include Kurt Joos' "Green Table", Anna Sakalow's "Rooms", Paul Taylor's "Cloven Kingdom" and "Esplanade", Jose Limon's "The Moor's Pavane", and Twyla Tharp's "Sue's Leg" to name only a very few. In the third category, we would place many of the so-called "religious" and "Biblical" dances we have seen. Many of these dances, while their content is specifically religious, display a non-religious style: i.e. a style which is primarily smooth, pretty, and entertaining, free of serious conflict and certain of a happy ending. Norbert Vesak's "Gift to be Simple", a ballet about American Shakers, falls for us into this third category. In the fourth category, that of dances with both religious style and religious content, we would place Margalit Oved's "Mothers of Israel", Helen Tamiris' "Negro Spirituals", and Martha Graham's "Seraphic Dialogue", Jose Limon's "Exiles" and Paul Sanasardo's "Abandoned Prayer".

It is the second category which radically expands our understanding of the Bible in dance, as we begin to explore Tillich's observation that the very style or form of an art work may be Biblical whether or not its subject matter is Biblical.

One may perceptively see that when Tillich speaks of "religious" style he has in mind the style of Biblical faiths as prophetic. One may argue some other religions are not predominantly prophetic in style but are largely priestly in style. For distinctions between prophetic and priestly styles, see the bottom of page 5. Although Old and New Testaments have some priestly elements, they are predominantly prophetic.

The reason for this is that there is in modern dance technique and choreography a prophetic element which parallels the prophetic element in the Biblical narrative.

The prophetic is iconoclastic towards any standing order; for the prophet sees the limits of that order and would stretch such limits to include those left out and reform those within. The Smithsonian's director of the National Collection of Fine Arts, Joshua Taylor, has seen a parallel of the prophetic in an art style he calls "will to fellowship"

or "communitive"; for such art makes me aware of individual persons and our relationships. Figurative or not in subject matter, the work's painterly style (e.g. van Gogh) makes me aware that a person with a body made that and makes me aware of myself as a distinct bodily individual that can relate with others but never totally become one. In contrast, the priestly is styled a "will to form" and "unitive" (e.g. classical or neo-classical works) that make me oblivious to persons as I am drawn beyond into perfect art styles are religious; but they correspond to different religions: "unitive" corresponds to eastern religions with major concern for unity with eternal ideals and absorption into immortality of the soul where all are one; but "communitive" corresponds to western religions with major concern for community among persons and resurrection of the body with each individual persisting as a distinct part in the world. Doug Adams, "Insights From Three Perspectives On The Religious and Aesthetic Imagination", *Seedbed* (Society for the Arts, Religion and Contemporary Culture), III, No. 3, June 1975, pp. 1-3.

The first obvious question raised by this thesis is an important one. Because the modern dance is such a diverse phenomenon in terms of style, technique, and choreographic intention, is it even possible to speak of a basic modern dance aesthetic? Selma Jean Cohen states, in her Introduction to *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, "The modern dance is always concerned with the unacceptable symbol, the one that startles us into awareness. The pressure may be subtle or it may be obvious, but it is always there."⁶ The modern dance, then, can be seen as a prophetic attitude toward the function of art in general, and dance in particular, in the contemporary world. The basic modern dance aesthetic is a prophetic point of view.

Biblical prophetic is defined by Abraham Heschel: "The prophet is an iconoclast, challenging the apparently holy, revered, and awesome."⁷ The prophet's language, poetry, and action is charged with agitation, anguish, and a spirit of nonacceptance.⁸ The prophet "is a preacher whose purpose is not self-expression or the purgation of feeling, but communication."⁹

6. Selma Jean Cohen, *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965, p. 14.
7. Abraham Joshua Heschel, *The Prophets*, Harper and Row, New York, 1969, p. 10.

8. *Ibid.*, p. 6.

9. *Ibid.*, p. 7.

BIBLICAL CRITERIA IN MODERN DANCE

BY
DOUG ADAMS & JUDITH ROCK

Theologian Paul Tillich advanced the discussion of "Theology and the Arts" by noting that some art is strongly religious in style even though it is not religious in subject matter; and conversely, some art is not religious in style even though it is religious in subject matter. Similarly, some sermons and writings cite many Biblical passages but are essentially unexpressive of Biblical faiths (in so far as they uphold the status quo without justice for many individuals); while other sermons and writings cite few if any Biblical passages but express Biblical faiths (in so far as they call into question the status quo and seek justice for each human life). To date, most discussions of the Bible in dance have focused on works which are Biblical in subject matter such as "The Prodigal Son" or "Job". (1) This paper focuses on the less obvious but profound reflection of Biblical faith and values in the aesthetics of modern dance technique and choreography.

"Religion and Art" analysis in the visual arts has proceeded further than such analysis in dance and therefore may aid dance criticism as we consider the question of Biblical criteria. Tillich has drawn our attention to how the very style of art expresses theology. Our preoccupation with iconography in visual art or with subject matter in dance tends to reduce visual art or dance to narrative or literature; but attention to style considers each art form in its own terms and allows its unique contributions to inform us. Tillich distinguished between religion in the larger sense ("being ultimately concerned about one's own being, about one's self and one's world, about its meaning and its estrangement and its finitude") and religion in the narrower sense ("having a set of symbols, . . . divine beings, . . . ritual actions and doctrinal formulations about their relationship to us"). (2) The larger sense of religion is communicated in style and the narrower sense is communicated through subject matter.

Thus he was able to distinguish four categories of relation between religion and visual art. The first is that of a style expressive of no ultimate concern and a content without religious subject matter. The second is that of religious in style and non-religious in content. As an example of this second category, Tillich cites Picasso's "Guernica", because it is a painting in which "we do not cover up anything, but have to look at the human situation in its depths". (3) The third category is that of non-religious style but obviously religious content, as in the case of Raphael's "Madonna and Child" series or "Crucifixion". The symbols in these paintings are obviously religious; but so harmonious and well rounded is the style that it denies the content and makes the paintings "dangerously irreligious". Tillich sees paintings of this kind as dangerous because, for example, Raphael's Christ on the cross reveals no dimension of suffering and so may mislead the viewer to expect an easy harmony with humanity as the goal or result of God's presence, an expectation that will blind the viewer to God's presence in much of life. The fourth category is that in which we find both religious style and religious content. Tillich's prime example for the fourth category is Grunewald's sixteenth century "Crucifixion" on the Isenheim altar where the style as well as content expresses crucifixion.

He is uneasy about identifying any contemporary visual art on this level.

Tillich's four categories are thought provoking when considered in relation to modern dance. In the first category, that of a work whose style shows no ultimate concern and whose subject matter is not religious, we would place many student dance compositions of the Cunningham genre. The

1. Most recently Giora Manor's "The Bible As Dance", *Dance Magazine* (December 1978), pp. 56-86.
2. Paul Tillich, "Existential Aspects of Modern Art", *Christianity and the Existentialists*, Carl Michelson, ed., Scribner's Sons, New York, 1956, p. 132.

3. *Ibid.*, p. 138.

1979 was an exceptionally rich dance year in Israel. Israeli dance companies earned critical accolades touring abroad, and no less than eight foreign companies danced in Israel during the season. More than 130 distinguished guests from all over the world and about 150 Israeli dance people attended the "Bible in Dance" seminar held in Jerusalem in August.

All over the world the traditional boundaries separating theatre and dance are crumbling. Dancers speak lines and actors dance, and nobody worries any more about what artistic category their art belongs to. This refreshing phenomenon could be observed in Israel in the Haifa Municipal Theatre's production "Wings" and in "Remembered Headlines", presented by the Cameri Theatre.

New studios have opened and are overflowing with eager students. Workshops and video and film events organized by the Dance Library were sold out. More than 30 groups and choreographers presented their creations at auditions held for the new "Stage for Dance", a joint project of the Dance Library, the Tel-Aviv Museum and the National Council for the Arts.

In spite of all this flourishing activity, the deteriorating economic situation threatens to curtail new ventures, and even established companies find themselves in dire circumstances, their very existence in jeopardy. It is to be hoped that the administrators will bear in mind while slashing budgets that artistic reativity is easily destroyed, but it takes long years to revive. Israel cannot afford to be reduced to surviving spiritually on imports and becoming an artistic backwater.

The bulk of this – the fifth – issue of ISRAEL DANCE is devoted mainly to reproducing in print the lectures heard at the Bible in Dance seminar. Of course it proved impossible to print all of these.

During 1979 dance was officially approved as one of the recognized disciplines for the "Bagrut" (matriculation examinations). This too shows that dance is finally taking its proper place among the arts in Israel. But clouds of economic crisis loom darkly on the horizon.

The Editor

CONTENTS

Doug Adams & Judith Rock	— Biblical Criteria in Modern Dance	5
Sara Levi-Tanai	— The Sources of Movement Language of Inbal . . .	10
	— The Nuances of Eleven Dance-derived Expressions in the Hebrew Bible .	15
Mayer I. Gruber		
Naomi & Avner Bahat	— Traditional Scriptural Reading Hand Movements as a Source of Dance of Yemenite Jews	22
Selma Jeanne Cohen	— The Prodigal Son . . .	25
Ruth Page	— Billy Sunday's Bible .	29
Richard Bizot	— Salome in Modern Dance	32
Nathan Mishori	— Anna Sokolow, The Lyric Theatre and Israel . . .	37

COMPANIES AND PREMIERES IN 1979 . . . 43

MATERIAL IN HEBREW:

Ron Ben-Israel	— Anna Sokolow Rehearses "Wings" — a work-log.
Shulamit Bat-Dori	— Do Animals Dance?
Ruth Eshel	— In Class
Inessa Alexandrovitch	— A Little Girl Goes to the "Bolshoi"

ABOUT THE AUTHORS: **Doug Adams & Judith Rock** — lecturers at the Pacific School of Religion, California, U.S.A./**Sara Levi-Tanai** — founder and artistic director of Inbal Dance Theatre, Tel-Aviv/**Mayer I. Gruber** — teaches at the Spertus College of Judaica, Chicago, Ill., U.S.A./**Naomi & Avner Bahat** — musicologists, Tel-Aviv/**Selma Jeanne Cohen** — dance historian, New York, U.S.A./**Ruth Page** — dancer and choreographer, Chicago, Ill., U.S.A./**Richard Bizot** — teaches at the University of North Florida, U.S.A./**Nathan Mishori** — musicologist, music and dance critic, Tel Aviv.

EDITOR: Giora Manor
Associate Editor: Gila Toledano

Published by THE ISRAEL DANCE SOCIETY, Mishmar Haemek, 19236 Israel, tel.: (04) 993 941; Printed by "Aleph-Aleph", Ramat Gan, 3, Ohaliav St., tel.: (03) 724 940; — Typesetting: Imud Offset Composing Services (03) 281526

On the cover: The Batsheva 2 dancers in Anna Sokolow's "Wings" and Zichri Dagan and Iris Frenkel of the Kibbutz Dance Company in "The Sheeding of Leaves" (Photo: Y. Agor).

ISSN 0334-2301

Price (in Israel): 6.- Shekel

"אטלס"

י. אייפרמן בע"מ

**סוכנות נסיעות ותיירות
סוכנות לביטוח כללי**

רחוב בן יהודה 32, תל-אביב
בית אל על חדר 327, טלפון 298975

רחוב בן יהודה 40, תל-אביב

נתניה, רחוב הרצל 29
ת.ד. 298, טלפונים 24831, 24832



"ATLAS"

Y. EIFERMAN LTD.

**TRAVEL & TOURING AGENCY
GENERAL INSURANCE AGENCY**

Y. EIFERMAN TOURS, TEL-AVIV
32 Ben-Yehuda St., Tel-Aviv, Israel
(El-Al Building) Room: 327 Tel. 298975

40 Ben-Yehuda St. Tel-Aviv, Israel

Nathanya — Israel — 29 Herzl St.
(near cinema "Studio")

P. O. B. 298 — Tel. 24831, 24832

ISRAEL DANCE 1980



ISRAEL DANCE 1980