

אות הוקרה לאישה האמיצה והמיוחדת שרה לוי-תנאי (1910/1911-2005) וליצירתה המקורית ויוצאת הדופן – "ענבל" – ברצוני להקדיש לה מאמר זה. שרה לוי-תנאי, שנפטרה בערב ראש השנה תשס"ו, היתה אחת האמהות הגדולות בשטח המחול העברי ופעלה לצד עמיתותיה האירופיות. לוי-תנאי אמנם הלכה לעולמה, אבל ייתכן שההשראה שאפשר להמשיך ולשאוב מדמותה ומעבודתה רק תלך ותתעצם.

במאמר זה ברצוני לעסוק בהשוואה בין שתי נשים חשובות, שהיו ממייסדות המחול העברי בארץ-ישראל, שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה. לוי-תנאי ולהקת ענבל נמצאות במקום גבוה במודעות של שוחרי התרבות והאמנות בישראל. לוי-תנאי נחשבת מייסדת של מחול אמנותי בהשראה תימנית בארץ. ההכרה הציבורית שהוענקה לה ולתיאטרון ענבל קיבלה את ביטוייה המובהק בשנת 1973, שבה הוענק לשרה לוי-תנאי פרס ישראל בקטגוריית אמנות המוסיקה והמחול. אבל לעבודתה של לוי-תנאי עם ענבל קדמה עבודתה של הרקדנית רינה ניקובה, שהקימה את "להקת הבלט התימנית" כעשור וחצי לפני

היה הכוריאוגרף והרקדן ברוך אגדתי (1976-1895). יצירתו *יחיא – אקסטאזה תימנית*, מאמצע שנות ה-20<sup>2</sup>, קדמה לפועלה של ניקובה. אבל בעוד שאצל אגדתי היתה זו עבודת סולו ייחודית, שהיתה רק אחת מסדרת עבודות שהציגו לגריה של טיפוסים עממיים (ביניהם: יפו הערבית על ערביי יפו, מלווה מלכה החסידי ועוד), אצל ניקובה הפנייה ליהודי תימן ולמחול התימני באה לביטוי בהקמת להקת מחול שהעמידה את היסודות התימניים במרכז ופעלה במשך שש שנים.

ניקובה, בת למשפחת סוחרים יהודית אמידה, למדה בלט בסנט-פטרסבורג שברוסיה. היא הגיעה לארץ ישראל ב-1925 כתיירת, אך החליטה להישאר: "כשאבא הביא אותי לארץ בכיתי יומיים שלמים: לאן הבאת אותי? פה רק זבובים וקדחת ואין מה לאכול. אבל אחרי שישה שבועות אבא עזב את הארץ ואני נשארת. אמרתי, זו הארץ שלי, ורק פה אני רוצה להישאר... הלכתי אל מאסטרו גולקין מהאופרה. תראי, אמר לי, אין בלט בארץ אבל אם את טובה, תישארי ותעשי בלט. אמרתי כן, אני טובה. ב-10 בנובמבר 1925 נפתח הבלט הראשון בארץ ישראל בהצגת

תשובה אפשרית נעוצה בהכשרתה של ניקובה, שהיתה אמונה על הבלט הקלאסי והתקשתה בהבעה אותנטית של מחול תימני. כדי להצליח בכך היתה תלויה לגמרי ברקדניות שלה ובעיקר בסולנית, רחל נדב. על-כך משעזבו הרקדניות, התפרקה הלהקה. סיבה נוספת אפשרית היא ייחודיות פועלה של ניקובה עם התימנים. לפי אשל (1989), בתקופה מוקדמת זו, ראשית שנות ה-30, הושפעו רוב אמני המחול בעיקר מהמזרח הערבי והבדואי (אפשר לראות זאת בעבודותיהן של גרטרוד קראוס, לאה ברגשטיין וירדנה כהן), ואילו ניקובה ראתה דווקא ביהודי תימן את המזרחיות האותנטית. אם נוסיף לכך את החשש של היישוב מחיבור לבלט הקלאסי, שמסמל את העולם הישן, הטרומ מהפכני, שניקובה היתה המייצגת היחידה שלו בארץ ישראל – ניתן לקבל מענה מסוים לסוגיה הסוציולוגית של הדרתה. כדי להבהיר רעיונות אלו יש להתייחס ביתר פירוט לעבודתה של ניקובה.

לפי פרידהבר (1999:16), גיוס הבנות ללהקת הבלט התימני של ניקובה היה קשה מאוד, מכיוון שהן באו ממשפחות מסורתיות שלא ראו במקצוע זה עניין מכובד<sup>4</sup>. בסופו של דבר

# שרה לוי-תנאי ורינה ניקובה: הבדלים בביסוסו של מחול עברי בהשראה תימנית

## דינה רוגינסקי

הצליחה ניקובה לרכז שבע בנות וביניהן רחל נדב, שהפכה לסולנית הלהקה. בעזרת נדב ועם הפסנתרנית שעבדה עמה אספה ניקובה שירים יהודיים וערביים-תימניים לריקודים. את משיכתה למזרח ובמיוחד למזרח התימני מייחסת אשל (1991:17) למופע של הזמרת ברכה צפירה עם המלחין נחום נרדי, שאותו ראתה ניקובה בפולין טרם בואה לארץ ישראל. כבת לבלט האמנותי הקלאסי, ניקובה אמנם התחנכה על יסודות המחול הפורמליסטי, אבל היא נמשכה דווקא למחול העממי ול"ריקודי האופי"<sup>5</sup>. לפי אשל, טכניקה לא היתה הצד החזק של ניקובה, והיא שאפה ליצירה הבעתית ואישית יותר מזו שאיפשר הבלט הקלאסי. ניקובה לא ניסתה ללמד את הבנות התימניות בלט, אלא שאפה לארגן את החומר האותנטי התימני ולעסוק בהעמדתו הבימתית. אמנם הבנות התאמנו בבלט לשיפור הטכניקה, אך ריקודי הלהקה היו מבוססים על תנועתיות טבעית ובלתי מעובדת. הלהקה יצאה למסעות הופעות מוצלחים באירופה בשנים 1935-1938, שנקטעו על ידי מלחמת העולם השנייה. ב-1935 הופיעה הלהקה בלבנון, לפני

כרמן. זה היה אז דבר גדול מאוד, הייתי הבמאית, הכוריאוגרפית והפרימה בלרינה.<sup>3</sup>

ניקובה החלה את חייה המקצועיים בארץ כרקדנית וככוריאוגרפית של בלט קלאסי והקימה בתל אביב בית ספר להוראת בלט קלאסי. ב-1933 חלה תפנית חדה באמנותה והיא התמכרה לאקזוטיקה המקומית, כפי שזו התגלמה בעיניה בדמויות ובמחול התימני: "החיים בארץ שוממה וקטנה זו קסמו ללבי עד שגמרתי אומר להישאר כאן ולהתחיל בפיתוח אמנות הבלט על הרקע האקזוטי והשובה שהיתה אז הארץ בעיני" (ציטוט מראיון בתוך אשל, 1991:16). היא הקימה את "הלהקה התימנית", שהיתה להקת בלט שהורכבה מבנות תימניות בלבד. הלהקה התימנית של ניקובה הקדימה את ענבל ב-16 שנה, ויחסית ידוע עליה רק מעט. אשל טוענת כי שרה לוי-תנאי הכירה את להקתה של ניקובה ואף הציצה למרתף האימונים שלה בראשית שנות ה-30 (אשל, 1991:17). שאלה חשובה היא מדוע נעלמה מהתודעה להקת המחול האמנותית התימנית הראשונה?

ייסוד ענבל<sup>1</sup>. מדוע נמחקה מהתודעה הציבורית להקת המחול התימני האמנותי הראשונה ומהם ההבדלים בין התפישה של ניקובה ואופן הפעולה שלה לעומת אלה של לוי-תנאי? על שאלות אלו אנסה להשיב במאמר הנוכחי, ועל דרך ההשוואה אשתדל לחשוף את המייחד את פעולתה של שרה לוי-תנאי.

### רינה ניקובה והבלט התימני והתנ"כי

הריקוד התימני על ביטוייו השונים נתפש בדעת הקהל בישראל כחלק אינטגרלי וסמלי מהמחול העברי העממי. אולם מפתיע לגלות כי ראשית חדירתם של אלמנטים תימניים מהמחול העממי היתה דווקא בהקשרו של המחול האמנותי בארץ ישראל, שעם הזמן הטביע רישומו "בחזרה" על המחול העברי-הישראלי העממי. כמו כן, מעניין לגלות כי הראשונה שהפכה ריקוד עממי מזרחי זה למחול אמנותי היתה רקדנית בלט קלאסי יהודייה, רינה ניקובה (1900-1974), שהיגרה בשנת 1925 מרוסיה לארץ ישראל. הראשון שיצר בארץ ישראל כוריאוגרפיה אמנותית בהשראה תימנית

הפנינה והאלמוג מאת שרה לוי-טנאי, רקדנים:  
אילנה וכתן ושלמה חזיז, צילום: מולה הרמתי  
*The Pearl and the Coral* by Sara Levi  
Tanai, dancers: Ilana Cohen and  
Shlomo Haziz, photo: Mula Haramati





The Well by Sara Levi Tanai

באר מאת שרה לוי-תנאי

ניקובה לירושלים ב-1939, ושם הקימה את "להקת הבלט הירושלמי לתנ"ך ולפולקלור". הלהקה החדשה שאפה להציג, כמו קודמתה, מחול אמנותי בהשראה יהודית עברית. לשם כך השתמשה הפעם בסיפורי התנ"ך כנרטיב של מחזות המחול. הלהקה החדשה היתה מורכבת מבנות ממוצא אשכנזי, ואותן העדיפה ניקובה ללמד בלט קלאסי. עם זאת, לחלק מהמופעים הצטרפו גם הבנות התימניות מתל אביב, ובעיקר רחל נדב (אשל 1991; שי 2001). ביחסים בין נדב למורתה, ניקובה, היו לא מעט מתח ומורכבות, בשל התלות של השתיים זו בזו. נדב העניקה לניקובה את הבסיס האותנטי של תנועה ולחן תימני, שהילכו קסם על ניקובה; אבל נדב היתה תלויה במורה שחשפה אותה לבלט האמנותי ולכוריאוגרפיה. ככל שהתקדמו בדרכן האמנותית החל תהליך הדרגתי של השתחררות, יחד עם שמירה על שיתופי פעולה מוגדרים. ניקובה פנתה מחדש לאפיק של הבלט האמנותי הקלאסי עם הלהקה התנ"כית, שנדב הצטרפה אליה לעתים. נדב עצמה החלה להופיע בריקודי סולו. על חוסר

מתאר את עבודת הנשים בתימן, כשהן יושבות בחצי גורן בתלבושות תימניות מקוריות ועוסקות בעבודות שגרה: נפיו קמח, לישת בצק, אפייה בטאבון וכו' (רעיון דומה חוזר בכוריאוגרפיה של שרה לוי-תנאי לענבל – נשים). השיר המלווה את הנשים הוא: "ספרי תמה תמימה" בלחן עממי תימני; המחול מפגש במעין מתאר מפגש של נשים היוצאות לשאוב מים. המחול נרקד לצלילי שיר אהבה עממי ערבי של בנות הכפר, שנדב התאימה לו מלים עבריות; הריקוד דבקה מבוסס על צעדי דבקה מקוריים ועל נעימה ערבית עממית. בשנת 1936, בתקופת הסכסוך האלים בין יהודים וערבים בארץ ישראל, תירגמה נדב את מלות השיר הערביות למלים עבריות בעלות קונטקסט לאומי, המהוות אנטייתיזה למטען התרבותי הערבי שנושאים הריקוד והשיר המקוריים: "הוי חלוץ חרוץ לאן אתה הולך" (שי, 2001).

לאחר שהלהקה חזרה ארצה ממסעה באירופה ובעקבות שינויים משפחתיים שחלו בחייה של ניקובה ואצל בנות הלהקה, שהתפרזו, עברה

הקהילה היהודית ובאוניברסיטה האמריקנית בבירות. ב-1937 יצאה לסיבוב הופעות באירופה בהזמנת הברון רוטשילד ובמימונו. ראשית הגיעה לצרפת, שם הופיעה בארמון הברון, ואחר כך המשיכה בכל אירופה (שי, 2001). ציטוט מהעיתון *Jewish Chronicle* מתאריך 9.9.1938 מלמד על ההתפעמות שאחזה ביהודי התפוצות נוכח מה שנראה להם כגילום עכשווי של אמנות יהודית עתיקה ותרומה תרבותית אוניברסלית: "הגברת רינה ניקובה מראה לתושבי לונדון את פרי עבודתה לאחר הרבה שנים של עמל, חקר ואימונים רבים, את 'בלט השירה הארץ ישראלי'. כדוגמת האמנים הארץ ישראליים הקדומים, כך גם בבלט זה מתמזגים הערכים הגלתיים עם הערכים הציוניים החדשים. כך נוצרת אמנות חדשה, המהווה תרומה יהודית נוספת לאנושות" (שי 2001:41).

דוגמאות לסוגי המחולות שביצעה הלהקה התימנית בשנות קיומה מדגישות את עירוב היסוד היהודי-התימני והיסוד המוסלמי-התימני במחולותיה ובשירה. מחול העבודה *ביער*, למשל,



בני הנביאים מאת רינה ניקובה, הבלט התימני *The Disciples of the Prophets* by Rina Nikova, the Yemenite Ballet

ההבנה שגילתה הכוריאוגרפית ניקובה ביחס לרקדניותיה ממוצא תימני יכול ללמד האירוע הבא. לקראת ההופעה הראשונה של הלהקה באופרה בתל אביב יצרה ניקובה את המחולות בהרמון והוואי וביקשה מהבנות ללבוש לבוש חושפני. נדב הסולנית הזדעזעה: "כשהופענו באופרה רינה ביקשה שנקוד בתלבושת הוואי, תלבושת הכוללת חצאית מקש המבליטה מותן חשוף. אני סירבתי ואף רציתי לעזוב את הלהקה, כי זה נוגד את אופיי. לדעתי לבוש כזה לא אסתטי, לבוש זה מתאים לבגד ים אך לא לבמה" (שי, 2001, עמ' 28). ניקובה נענתה לבקשה והתאימה לרקדניות בגד שהלם יותר את אופיין.

המחלוקת חושפת את ההבדלים המשמעותיים בין תפישתה של ניקובה לזו של תלמידותיה. ניקובה, כרקדנית אירופית, בעצם מציגה תחפושת של המזרח (ובתוך כך מתערבבים דימויים של הוואי והמזרח התיכון, שאין ביניהם קשר). אין ספק שבכך אפשר למצוא ביטוי ברור של אוריינטליזם ושל רצון "למזרח" את הרקדניות, על ידי הדגשת-יתר סמלית של אלמנטים אוריינטליים. בנות הלהקה התימנית חשו בפער שנוצר בין תפישתה של ניקובה לבין הופעתן המסורתית. ניקובה אמנם כיבדה את רצון של הרקדניות והתאימה למופע בגד צנוע יותר, אבל קשה להשתחרר מהתחושה שמותיר הוויכוח בעניין הלבוש, שניקובה לא ירדה לשורש התפישה התרבותית-התימנית והיהודית-הדתית; ושכרקדנית בלב היא ראתה בבנות התימניות כלי להצגת "מופע תימני" ולא ניסתה להבין את יסודות המסורת היהודית, שצניעות היא אחד מביטוייה המובהקים.

בניגוד לכך, עבודתה של שרה לוי-תנאי עם ענבל הצליחה לגשר על הפער שבין הצגת מחול אמנותית תימנית לבין מזרח המופיעים. כלל העבודה של לוי-תנאי התאפיינה בחתירה לעומק, לגילוי יסודות רוחניים, דתיים ותרבותיים שהכוריאוגרפיה רק גילמה אותם. קרי, הכוריאוגרפיה של לוי-תנאי הפכה את הרעיונות התרבותיים לייצוגים ויזואליים.

### שרה לוי-תנאי וענבל

שתי הסיבות שציינתי לעיל, האמנותית והממסדית, הן שהובילו לפי פרשנותי להיעלמות הלהקה התימנית של ניקובה. שתי סיבות אלו בדיוק הן אלה שפעלו לטובתה של שרה לוי-תנאי. מבחינה אמנותית – לוי-תנאי הגיעה להקמת ענבל בגיל מבוגר, כשאישיותה כבר היתה בשלה, והיא ראתה בלהקה ביטוי למאוייה ולכמיהתה להתחברות מחדשת עם עברה התימני. ערגה זו התבטאה ביצירה אמנותית-אתנית ייחודית, מקורית ומשכנעת. מבחינה ממסדית – בניגוד לרינה ניקובה שפעלה עם הלהקה התימנית בתקופת היישוב, לוי-תנאי פעלה עם ענבל בתקופת המדינה (החל מ-1949). ההבדל הממסדי הוליד

התחנכה במוסדות שונים. בתחילה עברה לבית יתומים בצפת (בין המחנכות שם היו אחיותיו של משה שרת), ובנעוריה למדה בכפר הנוער "מאיר שפייה". במוסד, שנוהל בידי עולים ממזרח אירופה ומגרמניה, נחשפה לתרבות האירופית. הטיפול האמנותי והמוסיקלי במוסד ונטיות לבה משכו אותה ליצור כבר אז יצירות בימתיות קטנות. בבגרותה פנתה ללימודי גנות בסמינר ליונסקי בתל אביב. בתקופת לימודיה החלה בכתיבת שירים לילדים. את השירים גם הלחינה וביימה והעמידה הצגות. משנישאה לישראל תנאי, יוצא ליטא שהיה לימים מנהל הסתדרות המורים, התחזקו ביתר שאת קשריה עם המערכת המוסדית. יחסים אלו התהדקו עוד עם המעבר של לוי-תנאי לקיבוץ רמת הכובש, בראשית שנות ה-40. בקיבוץ תרמה במימיו מסכתות חג וביצירת ריקודים עממיים. בפעולות אלו נוצר קשר בינה לבין יוצרות המחול בהתיישבות העובדת. במפעל ריקודי העם, שגם לו תרמה, עבדה בצמוד ל"מדור לריקודי עם" ול"מפעל לטיפול ריקודי עדות" שפעלו מחול עכשיו | גיליון מס' 14 | אוקטובר 2008 | 33

הבדלים משמעותיים בין ההתנהלות של שתי הלהקות, במובנים תקציביים וייצוגיים. הבדל נוסף נעוץ בביוגרפיה המיוחדת של לוי-תנאי, ששילבה בחייה באופן הרמוני שני מקורות תרבותיים: ההשפעות של הוריה התימנים והמפגש עם המוסדות המפלגתיים והקיבוציים, שבהם התחנכה ובלבם פעלה מילדותה ולאורך כל חייה. לטענתי, נקודות ציון ביוגרפיות חשובות בחייה של היוצרת, שהפגישו אותה עם המחסד התרבותי והפוליטי ששרר בארץ, הן אלו שאיפשרו לה להציע אלטרנטיבה לאמנות הבימה המרכזית (עם זאת, הן לא איפשרו את קבלתה המלאה, ראו Roginsky 2006).

### ביוגרפיה משולבת – מזרחית ומערבית

כדי להבין את ההשפעות השונות בחייה של שרה לוי-תנאי יש לפנות לתיאור ביוגרפי קצר. שרה לוי נולדה כנראה בשנת 1910 או 1911 (תאריך הולדתה המדויק אינו ידוע), כבת זקונים ליוצאי תימן. בילדותה נפטרה אמה ושרה

בהסתדרות (רוגניסקי 2004). גם קשר זה סייע לה בהמשך בקבלת תמיכה לענבל.

בדומה ליוצרות מחול חשובות אחרות ביישוב, שעסקו בהעמדת מסכתות לחגיגות טבע – חג העומר, חג הביכורים, חג האסיף, חג המים וכדומה (עליהן נמנו, למשל, ירדנה כהן, לאה ברגשטיין, בנות אורנשטיין, רבקה שטורמן וגורית קדמן) גם שרה לוי-תנאי השתתפה בעיצוב מסכתות. עיצובה של המסכת כ"יצירת אמנות טוטלית" (קינר 2002) רווח כביטוי מחולי טקסי בתקופת היישוב וגם בימי ראשית המדינה. במסכתות אלו ניתן ביטוי לתפישת מחול אידיאולוגית גרמנית מבית מדרשו של רודולף פון לאבאן, שעל פיה מופע בימתי מעוצב נוצר על ידי השתתפות המונים המבצעים באופן בלתי מיומן מרכיבים תנועתיים חלקיים, כך שצירוף הקהל המתנועע יוצר מופע קולקטיבי מגוון ורב עוצמה (אשל 2000).

אלי נושאים בחובם חלק מאותה אנרגיה רוחנית כבולה של עדות אילמות ומסוגרות.<sup>7</sup> היא לא ויתרה על שאיפה זו ועזבה את הקיבוץ. בסוף שנות הארבעים יצרה קשר מחודש עם שורשיה התימניים, דרך עולי תימן שהגיעו לישראל. אחרי שנתנה הדרכה במחול לבני נוער, נוסדה ענבל ב-1949. כשפנתה להקמת הלהקה, לא היו בידיה מקורות כספיים, אבל בזכות קשריה עם ההסתדרות הצליחה לקבל תקצוב. גם הקהל שבא להופעותיה הראשונות של הלהקה הגיע בתיווך ההסתדרות דרך תל"מ – התיאטרון למעברות (אשל, 1991).

פריצת דרך קריטית מבחינת ההכרה הציבורית בענבל התרחשה בעקבות התערבותו של הכוריאוגרף היהודי האמריקני ג'רום רובינס, שהגיע לישראל ב-1951 בחיפוש אחר מחול מקורי. את מבוקשו מצא בענבל, שהציבה ניגוד חד לקבוצות מחול ישראליות אחרות שלא נבדלו במאום מלהקות המחול המערביות שהכיר. דרך רובינס קיבלה ענבל תקציב כלהקה מקצועית מ"הקרן האמריקנית למוסדות בארץ ישראל". באמצע שנות ה-50 יצאה הלהקה לחסע הופעות בינלאומי, שבו קצרה את שבחי הקהל והמבקרים בכל מקום שאליו הגיעה. אולם ההצלחה בחו"ל דווקא הדגישה את הדימוי שדבק בענבל בישראל. בארץ ראו בה להקת ייצוג אקזוטי, הפועלת בשירות משרד החוץ, בזכות התקציבים המוסדיים שקיבלה (אשל, 1991).

רבים מהמבקרים את פועלה של לוי-תנאי בהקמת ענבל ובניהולה, לא עמדו על הייחוד בעבודתה, שהתמקדה ביצירת

ובו שילוב אמנויות עממיות של פיוט, לחן ומחול (בהט-רצון, 1976). בהתבסס על שני מקורות השראה אלו – אמנות המחול המודרנית של מרכז אירופה מחד גיסא ואמנות המחול העממית של יהודי תימן מאידך גיסא, נוצק בסיס איתן לפועלה האמנותי של לוי-תנאי. מוצאה מהעדה התימנית והחיפוש שלה אחר מקורותיה התימניים, הובילו ליצירת תשתית אמנותית "מזרחית" אך לא "מזרחנית" (אוריינטליסטית) לעבודתה. ביצירתה של לוי-תנאי לא היה כל ניסיון ל"מזרוח" של הרקדנים. היא היתה חיפוש מתמשך אחר זהות מזרחית אמנותית, פנימית.

### החיפוש אחר אמנות מחול מזרחית, שאיננה אוריינטליסטית

לוי-תנאי מציינת כי דווקא בשנים שבהן שהתה בקיבוץ הגיעה להכרה שברצונה להקים תיאטרון



The Yemenite Ballet

הבלט התימני

דרכה האמנותית של לוי-תנאי הותוותה בשנות חייה בקיבוץ רמת הכובש (1939-1946), אז יצרה שתי מסכתות לחג הפסח: ב-1943 "מסכת חג האביב" וב-1944 "מסכת שיר השירים". המסכתות לקיבוץ נסמכו על לחנים וצעדי ריקוד תימניים (פרידהבר, 1986). לפי מנור (1985), אפשר למצוא קשר ברור בין המסכתות הקיבוציות שיצרה לוי-תנאי לבין תיאטרון מחול ענבל שנוסד לאחר מכן. המסכת, שהיתה מופע רב גורמים שכלל שירה, מוסיקה, תיאטרון, תנועה ודקלום, הניחה את אבני היסוד ליצירה ההוליסטית של תיאטרון-מחול ענבל, שכללה גם היא אותם מימדים פרפורמטיביים, אם כי בהקשר בימתי מקצועי. לפי

מנור, ניתן להתחקות אחר מסכתות אחרות שהן ממש "חזרה גנרלית" לקראת מופעי ענבל. הוא מונה ביניהן את מסכת *מגילת רות* שיצרה לחג השבועות ב-1947 ואת *בראשית בריאת העולם* שיצרה ב-1950 לקיבוץ משמר השרון. את *מגילת רות ושיר השירים* העלתה אחר כך בענבל, אם כי בווריאציות שונות. שתי היצירות היו בין נכסי צאן ברזל בפרטואר של ענבל.

היוצרות האירופיות ראו במופע הטקסי של המסכת פרי תפישה שנלמדה באירופה. ייתכן שגם מבחינתה של לוי-תנאי היה בכך משום חיקוי של עמיתותיה האירופיות, שכן היא עצמה לא התחנכה על האסכולות שהן צמחו מתוכן. תפישת האמנות הטוטלית שקיבלה ביטוי בענבל הושפעה מכיוון נוסף, הלוא הוא תפישת האמנות הכוללת של יוצאי תימן במסגרת ביצוע הדיוואן – טקס דתי, יהודי, גברי, הנערך במסגרת ביתית

בעל גוון מזרחי: "מפנה חד בדרכי היוותה ישיבת ברמת הכובש משך שש שנים. זה היה המפנה למזרחיות הברורה הארצי ישראלית. עצם האינטנסיביות שבחיי הקיבוץ דחפה אותי לקראת זאת. החברה דורשת פעילות חברתית. שם גיבשו את רצוני למחול הישראלי... ולבסוף הקמתי את ענבל" (אדמון ואחרים 1953:12). בתחילה חשבה על מסגרת של תיאטרון קיבוצי ועל כך התייעצה עם בכירים בהתיישבות העובדת. אלו התנגדו לבחירתה, שנראתה בעיניהם עדתית: "אמר לי פעם יעקב חזן, בהיותי עוד חברת רמת הכובש: 'בחרת לך דרך קשה'. יכולתי להישאר בתחומי פעילות יותר כלליים ונרחבים. היו רבים מידידי שלא הסכימו להחלטתי 'להצטמצם' בתחום עדות המזרח. גם אז, בצעדי התמימים הראשונים, לא חשתי 'צמצום' אלא להיפך – התרחבות אישיותי האמנותית... חשתי כי לא רק אני, אלא כל נער ונערה מוכשרים הבאים

ומחול אוניברסלית (ראו Roginsky 2006). דווקא העדר ההכשרה הכוריאוגרפית והמחולית של לוי-תנאי (בניגוד לניקובה), הוא שאיפשר לה לערוך מסע עצמאי בחיפוש אחר ביטוי אמנותי, מחוץ לקונבנציות שרווחו בתקופתה, הגם שעבודתה נטועה כאמור בהקשר של המחול המודרני-האקספרסיוניסטי שרווח ביישוב.

בניגוד לדעת מבקריה, שרה לוי-תנאי מעולם לא שאפה לבדלנות עדתית ולליבוי קונפליקטים בין-תרבותיים. שאיפתה היתה ליצור מזיגה רמונית ושוות מעמד בין כל המקורות התרבותיים של החברה הישראלית, שהיו גם מקורותיה האישיים הביוגרפיים. חזונה היה לשכנע בגישתה האמנותית את הציבור ואת מקבלי ההחלטות, כך שהמודל שיצרה בענבל יפרוץ את מעמדו המבודד וייהפך לגורם תרבותי לחיקוי: "כולכם יודעים שאני תימנייה מוחלטת, אבל המחנכים שלי היו החלוצים האמיתיים שבאו לארץ ישראל (פלסטינה) לפני הרבה שנים... כל החלוצים שלימדוני היו, יעני, אשכנזים. ביניהם נמצאו אולי שני ספרדים, ותימנים, בושה לספר – אף לא אחד... בכל זאת אינני מוותרת על המחנכים האשכנזים שלי. אני זוכרת אותם בהמיית לב, כיוון שנהייתי הרבה כאשר שתיני ממעינות אירופה שלהם. ביניהם היו אנשי סגולה, אזרחי עולם נעלים וציונים שרופים... קשה לי להסביר כיצד אני מעכלת את ההתלהבות הציונית והתרבות האירופית של המחנכים שלי מרוסיה, פולניה וגרמניה – עם הלהט הציוני של שבזי, של אבי ואמי ושאר תימנים מעולים ופשוטים, אבל זה ככה."<sup>8</sup>

לסיכום, ברצוני לטעון כי לבד מכישוריה האמנותיים יוצאי הדופן של שרה לוי-תנאי, את ההצלחה של ענבל יש להבין לאור הביוגרפיה הייחודית של לוי-תנאי עצמה. התמיכה החומרית והמעמד הייצוגי שבהם זכתה ענבל בתחילת דרכה התאפשרו בזכות הון סימבולי, תרבותי וחברתי שרכשה שרה לוי-תנאי בחייה. ניתוקה בילדותה הרכה מקבוצת מוצאה התימנית הוביל אותה להתחנך במוסדות הציוניים; להתחכך במנהיגים, אנשי תרבות ואנשי רוח ופעילים הסתדרותיים בעלי עמדות; להינשא ליוצא ליטא בעל מעמד במסד; ולהכיר מקרוב את אורח החיים והמחשבה של ההתיישבות העובדת. כל אלו יצרו לה פוטנציאל לניהול מו"מ תרבותי שאיננו מעמדת חולשה בלבד. מו"מ כזה לא התאפשר לעמיתים אחרים שלה ממוצא מזרחי. מעמדה הייחודי של לוי-תנאי נבע מהצלחתה לרכוש הון תרבותי-סימבולי של האליטה השלטת, ובה בעת המשאבים המערביים שרכשה לא מיסכו את זיקתה לשורשים התימניים שמהם היתה מנותקת זמן רב ושאותם חיפשה בבגרותה. ביצירתה האמנותית מיזגה את שורשיה התימניים עם המצבור ההשכלתי המערבי שספגה, בלי לוותר על אף לא אחד מהם. יתר על כן, המשאבים התרבותיים הכפולים שהיו בידה איפשרו לה

מעמד ייחודי של מתווכת או מתרגמת של תרבות מזרחית לעסקני ציבור ולקהל הרחב. היא עשתה זאת בשנים הראשונות שלאחר הקמת המדינה, תקופה שהוכרה כ"כור היתוך" שמנע שונות תרבותית. בתקופה מוקדמת זו העזה לוי-תנאי ליצור אמנות שכבר אז העניקה לה את הכותרת "אמנות מזרחית". השיח המזרחי הרווח כיום בישראל, ראוי שיעריך את שרה לוי-תנאי ויכיר לה תודה על כך שהיתה חלוצה לא רק ביצירתה האמנותית, אלא גם בתפישה בנוגע למשמעות החברתית של אמנותה.

### ביבליוגרפיה

אדמון דן, בינשטוק אלה וב. ש. משה (1953). "משאל עם על המחול בישראל". *מבואות* (6) עמ' 12-13.

אלרון, שרי (עומד להתפרסם). "לרקוד עברית: העבריות ביצירתן של רינה ניקובה ולהקת התימניות" מתוך: *קולות במחול בישראל* הניה רוטנברג, ודינה רוגינסקי (עורכות). אשל, רות (1989). "הבלרניה והתימניות". *מוסיקה*, 26: 36-40.

\_\_\_\_\_. *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964*. תל אביב: הוצאת הספרייה למחול.

\_\_\_\_\_. "מעכזים על מדרכות עין השופט". *מחול עכשיו*, גיליון מס' 1, 2000, עמ' 44-48.

בהט-רצון, נעמי. "הדיוואן התימני: פיוט לחן מחול". *מחול בישראל*, 1976, עמ' 26-27.

טולידאנו, גילה. *סיפורה של להקה: שרה לוי-תנאי ותיאטרון מחול ענבל*. תל אביב: רסלינג. 2005.

מנור, גיורא. "בראשית בראה שרה את המולטימדיה". *מחול בישראל*, 1985, עמ' 26-28.

\_\_\_\_\_. (עורך). *אגדתי – חלוץ המחול החדש בא"י*. תל אביב: ספרית פועלים. 1986.

\_\_\_\_\_. *דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי-תנאי*. תל אביב: הספרייה למחול, 2002.

פרידהבר, צבי (1986). "נשים כיצרות דפוסי מחול בחגים של ההתיישבות העובדת". *ידע עם*, גיליון מס' 23, 1986, עמ' 4-80.

\_\_\_\_\_. *אישים ואירועים במחול העם הישראלי בחמישים שנות מדינת ישראל*. חיפה: הוצאת ארכיון המחול היהודי. 1999.

קינר, גד. "יצירת האומנות הכוללת והדהודיה אצל חנוך לוין ואחרים". *זמנים, גיליון מס' 79*, 2002, עמ' 54-62.

רוגינסקי, דינה. *מחוללים ישראליות: לאומיות, אתניות ופולקלור "ריקודי העם והעדות" בישראל*. עבודת דוקטור, החוג לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, אוניברסיטת תל אביב. 2004.

שי, יעל. *מחוללת הפלאים: סיפורה של רחל נדב*. נתניה: האגודה לטיפוח חברה ותרבות. 2001.

Brin Ingber, Judith. (1974). (ed.) "Shorashim: The Roots of the Israeli Folk Dance". *Dance Perspectives*, special issue, Vol. 59.

Roginsky, Dina. (2006) "Orientalism, Body, and Cultural Politics in Israel: Sara Levi Tanai and the Inbal Dance Theater". *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, 11: 164-197.

**ד"ר דינה רוגינסקי** היא בעלת תואר שני בפסיכולוגיה ותואר שלישי בסוציולוגיה ואנתרופולוגיה מאוניברסיטת תל אביב. מחקר הדוקטורט שלה, שכותרתו "מחוללים ישראליות", עוסק בלאומיות, פולקלור, מחול ופוליטיקת תרבות בישראל. השתלמה בלימודי פוסט-דוקטורט באוניברסיטת ניו יורק וכיום חוקרת ומרצה במחלקה ללימודי המזרח התיכון ובמחלקה לסוציולוגיה באוניברסיטת טורונטו.

<sup>1</sup> מאמרה של שרי אלרון העומד להתפרסם עוסק בכינונה של עבריות ביצירתה של רינה ניקובה עם להקת הבנות התימניות. כנראה בשנת 1925, עפ"י מנור 1986, עמ' 13.

<sup>2</sup> "כי מירושלים תצא אמנות הבלט התנכ"י", למתחיל גיליון 704, 1960? בתוך תיק רינה ניקובה 121.12.1.4 ארכיון הספרייה למחול.

<sup>3</sup> תהליך זה דומה מאוד למה שעבר על שרה לוי-תנאי כשניסתה לגייס רקדנים לקבוצתה. ראו ציטוט מדברי לוי-תנאי אודות הקושי לגייס רקדנים לענבל בתוך: Brin Ingber 1974, p.27. ראו גם טולדנו, 2005 עמ' 72-71.

<sup>4</sup> "ריקודי אופיי" זהו מושג מהבלט הקלאסי, המציין אפיון ייחודי של המחול או דמות הרוקד, למשל ריקודים עממיים אירופאיים או דמויות אופיוניות המוצגות בריקוד כמו ליצנים, מכשפים, או כפי שהציג אגדתי: הערבי, החסיד, התימני וכו' (מנור, 1986:28).

<sup>5</sup> הפרטים הביוגרפיים נאספו מתוך: ארכיון הספרייה למחול, קלסר שרה לוי תנאי מספר: 121.78.

<sup>6</sup> שרה לוי-תנאי (11.1.70): מכתב לעקיבא לוינסקי. ארכיון הספרייה למחול, תיק שרה לוי-תנאי 121.78.D, קלסר 121.78.3.5.

<sup>7</sup> שרה לוי תנאי: רשימות עבור יום עיון במחול- נערך במוזיאון תל אביב - 5.5.81 (הדגשה במקור). ארכיון הספרייה למחול, תיק שרה לוי-תנאי 121.78.E, קלסר 121.78.5.1.