

הראשונים

אל אהבתו הראשונה – הציור. אמן מולטימדיה, שכתפיסתו האמנותית היה קרוב יותר לזרם הפוסט־מודרני (Post Modernism) המינימליסטי, שהיה עתיד לצמוח בניו־יורק בשנות ה־60, מאשר לבני דורו.

ברוך אגדתי, לשעבר קאושנסקי, נולד ב־1895 בכסרביה, בעיר בנדרי שעל גדות הדנייסטר. הוא היה ציוני, ובן 15 עלה לבדו לארץ ואימץ לו את שם המשפחה של מחדש השפה העברית, בן־יהודה. לירושלים הגיע ללמוד ציור בבצלאל. בכתבה של מיכאל אוהר מצוטטת שיחה איתו שהתקיימה 20 שנה קודם לכן ושבה סיפר על אותם זמנים: "בארץ־ישראל של 1910 עוד נחשב בחור בן 15 לילד שאמו מפטמת אותו בכננה. כשבאתי לבצלאל, שאל אותי פרופ' בוריס שץ: מה עם פנסיון? אתה צריך פנסיון! ואני אפילו לא חשבתי על פנסיון. גם כסף לא היה לי. רבים מתלמידי בצלאל יצאו לעבוד. קיבלתי כרטיס תלמיד ויצאתי לעבוד בפתחת־קוה.



BARUCH AGADATI

ברוך אגדתי

עד 1920 היתה הפעילות האמנותית בארץ־ישראל, אז פרובינציה מוזנחת של האימפריה העות'מנית, דלה ביותר. תיאטרון החובבים אוהבי השפה העברית, שהוקם ביפו בתחילת המאה, פוזר בכוח על־ידי הטורקים בימי מלחמת העולם הראשונה. רוב תלמידי בצלאל, בית־הספר הגבוה לאמנויות שייסד בירושלים ב־1906 הצייר־פסל בוריס שץ, ברחו או או הוגלו מהארץ, ושבו לכאן רק עם תום המלחמה (1917). ב־1910, שנה לאחר ייסוד העיר תל־אביב, חגגו שם את הקמת בית־הספר הראשון למוסיקה – קונסרבטוריון שולמית. בית־ספר נוסף למוסיקה, בית לויים, ייסדה ב־1914 מרים לוי. היו גם ניסיונות להקים תזמורות קטנות, אך אלה לא החזיקו מעמד. בתי־ספר לריקוד או למשחק ואפילו אולמות לא היו אז בארץ.

המפלה שנחלו הטורקים הביאה להתפוררות האימפריה העות'מנית. בנובמבר 1917 שמע העולם את הצהרת בלפור, ובי 1920 נכנס לתוקף המנדט הבריטי בארץ־ישראל, שלטון שייזכר כליברלי מקודמו. האוכלוסייה המקומית החלה מתאוששת. גלי העלייה הלכו וגברו, ומספר היהודים בארץ, שב־1917 לא עלה על 60 אלף, גדל בשליש בתוך חמש שנים. גם אופי העלייה השתנה: אם בעבר היו אלה ברובם אידיאליסטים צעירים שבאו בגפם, הרי בעלייה השלישית הגיעו ארצה משפחות שלמות, רובן ממזרח אירופה. הן עיבו את היישוב העירוני, בנו על החולות את תל־אביב, ונתנו דחיפה להתפתחות האמנות בארץ.

לעומת העשייה הרבה בתחום הספרות ובתחום הציור בשנות ה־20, בתחום המחול היתה באותם ימים העשייה מועטת. היא עמדה בסיועם של שלושה אישים שהיו שונים בתכלית זה מזה בתפיסת האמנות ובכיוון ההתמחות שלהם: ברוך אגדתי – הרקדן והכוריאוגרף הראשון בארץ־ישראל; מרגלית אורנשטיין – חלוצת ההוראה בתחום המחול, רינה ניקובה – חלוצת הבלט הקלאסי בארץ. ברוך אגדתי, גבוה ויפה־תואר, היה חיית במה, בוהמיין ואמן הפרסומת. מרגלית אורנשטיין – אינטלקטואלית, שרחקה מכל דבר שהיה בו שמץ של ראוה. היא העמידה דורות של תלמידים והקימה את "שולת המחול" הראשונה בארץ. התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין, רקדניות, כוריאוגרפיות ומורות בזכות עצמן, הן בנותיה, והרקדנית נעמי בן־דוד והשחקנית ומבקרת המחול גבי אלדור – נכדותיה. רינה ניקובה היתה פעילה עד סוף שנות ה־60 ודרכה באמנות ידעה מהפכים רבים.

סיפור ראשיתו של המחול בארץ הוא בראש ובראשונה סיפורם של יחידים, שכל אחד מהם הביא איתו מטען תרבותי עשיר וניסה, בלא מסורת ובלא אמצעים, לברוא יש מאין. בהם נתחיל.

ברוך אגדתי

את הקריירה שלו החל בעצם ברוך אגדתי כצייר והמשיך כרקדן, כמארגן נשפי פורים וכמפיק סרטים, עד שבסוף דרכו חזר

במשך שנה שלמה לא הספיק הכסף שהרווחתי כדי לחזור לירושלים. וזאת היתה השנה המאושרת ביותר בחיי" (הארץ, 1986).

באותה שנה מאושרת הספיק גם לחלות בקדחת, ובעקבות זאת למרות חסרון הכיס, חזר לירושלים. הוא למד ציור, ולפרנסתו העביר קורסים לריקודים סלוניים, ואפילו פירסם מודעות בעתון בזה הנוסח: "עשרה הריקודים הנחוצים ביותר, ביניהם ואלס. 25 פראנק". כבר אז הקימו לו ההעזה וחוש הפרסומת אויבים. בנשף שנערך בבצלאל לפני נכבדי העיר רקד התלמיד בנייהודה את ואלס מפיפסו. באחד הסיכונים התעופפה הגלימה שלבש. מרים גולדברג, שלייתה אותו בפסנתר, שיחזרה את האירוע: "אני מנגנת את הפולונזים עם הרבה רגש, כשגבי אל הבמה, וברוך יוצא בגלימה שצבעה כעין הלילה. הוא לא חשב שכדאי ללבוש משהו גם מתחת לגלימה" (טלי בשן, מעריב, 24.5.85). הגברת הראשונה של ירושלים, המדה בנייהודה, הקימה שערווייה רבתי ויצאה מן האולם במחאה, ונכבדי העיר מצידם מחו על חילול השם. המחולל הצעיר נפגע, ובתגובה חזר בו מאימוץ שמו של בנייהודה, שהיה גם לא אחר מאשר בעלה של אותה גברת.

כשהיה קאושנסקי בן 18 נסע לבקר את משפחתו שברוסיה, ושם השיגה אותו מלחמת העולם הראשונה. שלא מרצונו נשאר באודסה, והחל לומד בלט. מאחר שאז לא היו כנראה רקדנים גברים חיוזון נפרץ, הוא התקבל לתיאטרון העירוני וגם הופיע שם כסולן. יום אחד הציג אותו המשורר יעקב פייכמן בפני חיים נחמן ביאליק במלים "זה ברוך האגדתי". הכינוי הזה קסם לו, והוא מיהר להמיר שוב את שם משפחתו. ב־1919 שב ארצה על סיפון רוסלאן, האנייה הראשונה שהפליגה לכאן מרוסיה לאחר המלחמה. על סיפונה היה ריכוז נדיר של אינטלקטואלים, ובהם פרופ' יוסף קלויזנר והציירים יוסף זריצקי ופנחס ליטונובסקי. שנה אחר־כך, ב־1920, כבר הגיש אגדתי באולם ראינוע עזן בתל־אביב רסטל אוונגארדי לצלילי מוסיקה של שנברג ושל ברטוק. העיר החלוצית הקטנה רעשה. "היכן שמענו שגבר נורמאלי, כריא בגוף ובנפש, יחולל עלי במות בלבוש גלימה – וזאת במיטב האקספרסיוניזם של האוונגארד האירופי?" (מבקר מאותם ימים ששמו לא מצוין, שם).

כל דרך חיינו של ברוך אגדתי היתה תיאטרלית. כזה היה עיצוב הפנים של צריפו בנווה צדק – קירות ערומים צבועים לבן, שפע צמחים טרופיים, מראה גדולה בסלון ורצפה שעוצבה על פי ציור של מונדריאן; כזה היה גם לבושו. בארץ־ישראל החלוצית התהדר בחליפת טויד מסוגנת, במגבעת ובמקל הליכה אופנתי. למופע שלו ב־1922 התבקשו הצופים הגברים לבוא לבושים בשחור או בלבן. אגדתי השקיע מחשבה רבה גם בפלקטים שעיצב, בסגנון קוביסטי או קונסטרוקטיביסטי, פלקטים שהם יצירות אמנות בפני עצמן. הוא עצמו הרבה להתרועע עם משוררים, ציירים, סופרים ומבקרים. פגישות הבהמה התקיימו בביתם של בת־שבע ויצחק כץ בנווה צדק. עם החבורה נמנו אברהם שלונסקי, אביגדור המאירי, אורי צבי גרינברג, מנחם גנסין וחנה רובינא, וציירים ובהם ציונה תג'ר, אריה לובין, ראובן רובין וישראל פלדי.

בין השנים 1924–1929 ערך אגדתי סיורי הופעות באירופה ומילא אולמות יוקרתיים – אולם קומדי בשאנד־אליזה בפריז, פסטסאל בווינה, אולם פילהרמוניה בווארשה ואחרים בגרמניה, אוסטריה, פולין ורומניה. אוסף הביקורות על הופעותיו מרשים.

הכוח שהניע את אמן המחול אגדתי היה השאיפה ליצור מחול ארץ־ישראלי מקורי. לשם כך למד ריקודים חסידיים וגם תימניים. מהתבוננות בריקודי החסידים הסיק, שהם בעצם חיקוי של ריקודים סלאביים ובלקניים, תוך האטת הקצב, הקטנת הצעדים

וקישוטם בתנועות הלקוחות מה־ג'סטיקה היהודית", כלומר, תנועות רומזניות קטנות וחדות, בלתי מאורגנות, של הראש, הגבות, הכתפיים והידיים. על השיקולים שהנחו אותו בבחירת החומר התנועתי סיפר: "ב־1917 הייתי עדיין חדור השקפה שהתנועות הללו אינן יפות ושצריך לשפרן, אולם אחר־כך הוברר לי שאין כאן עניין של יופי או כיעור, אלא דווקא העוויות הן האופייניות בשביל היהודים. היהודי הוא בכלל מלא תנועה, ואינו מדבר בלי ידיים, וכשהוא מרקד, הוא רוצה להסביר. ביטוי התנועה הספציפית זו מטרתי בריקוד" (הצפירה 236, 17.10.27). אותו מיגוון תנועות שימש לאגדתי כנקודת מוצא. "במחול שלו אין השתכחות הגעגועים והמאויים הכמוסים בהתפרצות הלבה הרחבה ובורם התנועות המהירות, אלא הם מתכווצים ומתכווצים



"אקסטזה תימנית", ברוך אגדתי "YEMENITE ECSTASY", BARUCH AGADATI (תצלום: WILLINGER)

ומוכרחים להתבטא בשטחה של ההעוויה הקטנה ובתחומה של תנועה קצרה וקטועה" (מ. כץ, הצפירה 244, 28.10.27). אף על פי שנושאייו של אגדתי היו על פי רוב טיפוסים מהסביבה המיידית שלו בארץ־ישראל או כאלה של יהודים מהגולה, הוא לא בהכרח נשאר נאמן לדמויות, אלא נגע בהן כצייר מודרני, המסתפק בכתמי צבע או בקווים וצורות לשמם. בידי של אגדתי, הראשון שיצר מחזריות ריקודים שהחומר התנועתי שלהם שאוב מתרבות העדה התימנית, עבר החומר הזה עיבוד והפשטה, בניגוד למה שתעשה בו בשנות ה־30 רינה ניקובה. אגדתי רקד את התימני יחיא בעל הטמפרמנט הכבוש כשהוא מליט את פניו בידי, כסמל להתרחקות מן המציאות ולהעצמת המסתורין. "זה אינו ריקוד במובן המלא של המלה. זוהי יותר מימיקה, אטיוד קריקטוריסטי. אגדתי מחונן בטוב טעם, וריקודיו ניתנים במסגרת אמנותית. קו וקו, לא הקדחה, אדרבא: לפעמים האיטיות היתרה פוגמת. יש לו נטייה ל'אפלולית'. אוהב הוא את האור לא אור,

אורי קיסרי מעלה חשש מסוים: "אגדתי החותר לשביל שלו בריקוד הוא פרובלימה מעניינת אצלנו. הוא יוצא עכשיו לסיבוב גדול בחו"ל. מסופקני אם יצליח שם בטיפוסו היהודים הספציפיים" (בתובים מ"ח – מ"ט, 18.8.27). אבל הקהל באירופה גילה הערכה רבה יותר לריקודו מאשר הקהל בארץ, ובכתבה אחרת של קיסרי הסביר זאת אגדתי: "מעניין לדעת, שבכל מקום שהלכתי פגשתי בהתלהבות רבה דווקא מצד הבלתי יהודים. כי המה אוהבים את הספציפיות שבריקודי, זו שבביטוי שלי, ודווקא ספציפיות זו אינה משביעה רצון היהודים, שהיו רוצים לראות אצלי שיפור רגיל של הריקודים האירופיים" (היום, 13.2.28). מקצת המבקרים מודאגים מהקרע שנוצר בין אגדתי לבין הקהל בארץ, ויעקב קופלביץ' (לימים ישרון קשת) כותב: "אין פלא

חושך לא חושך, נוגע ואינו נוגע. לעולם אינו מכביד" (אורי קיסרי, מעריב, 27.4.2024). ריקודיו של אגדתי תפילת שהרית ובכחנאליה עברית תוארו כריקודים שהתנועות היחידות בהן היו תנועות מינימליות של הכתפיים, הידיים והראש. בעיני רוב הרקדניות של אז, שהיו נערות, אגדתי לא נתפס כלל כרקדן, אלא כעלם יפה שקצת זו על הבמה והרבה להחליף תלבושות. לא כך ראו אותו המבקרים. השוני בין עמדת הביקורת, שברובה היתה אוהדת, לבין היחס המבטל שבו זיכו את אגדתי רוב הקולגים, נעוץ אולי בכך שאגדתי הגיע למחול מהציור, שהוא מדיום סטאטי. כציייר ייחס חשיבות רבה לחלל העוטף את הרמות; לאיכויות הצבע, הטקסטורה והקומפוזיציה. לכן גם ככוריאוגרף וכרקדן לא היה לו צורך



"MELAVE MALKA", BARUCH AGADATI



"מלווה מלכה", ברוך אגדתי

בעיניי, שרבים לא עמדו על טיבם של מחולות אגדתי. מצד אחד חסרה עדיין לקהל היהודי האמנותיות בתפיסתו את האמנות לסוגיה ובגישתו אליה, ועדיין הוא מביט על דבר שבאמנות כאל נושא תענוג ותו לאו. בשבילו (אגדתי), התענוג הוא להראות דבר שהוא עצמו אינו עושה, אבל יכול היה לעשות" (מחולות אגדתי", ללא שם עתון ותאריך, ארכיון צילה אגדתי).

סופית איבר אגדתי את קהלו בארץ לאחר שהגיע לבגרות אמנותית וניסיונותיו נעשו נועזים יותר. הוא החליט להופיע בתלבושת סמלית, ללא ליווי מוסיקאלי, ולהתמקד אך ורק בתנועה עצמה. הקהל לא הריע לו. שרה לוי־נאני, שבשנות ה־80 יצרה את סוויטת הריקודים אגדתי, אמרה על האמן: "הוא היה רציני מדי לטעמו של היישוב הצעיר. לבדו עלה על הבמה ורקד גלריה שלמה של רמזים, פסיפס ארצישראלי, שנים רבות לפני גורית קדמן ולפני להקת ענבל. [...] אני מקווה שתל־אביב של ימינו מוכנה לקבל מחול ללא ליווי מוסיקאלי. מאז לא סלחה לאגדתי על ההעזה שלו חלפו 50 שנה" (מתוך ראיון עם מיכאל

להחליף תנועות בתדירות גבוהה. להיפך: הוא רצה להניח לקהל שהוא להתבונן ולהבחין בכל פרט, מן הדרך שבה גולשת גלימתו ועד היחס בין כף רגלו ובין המירצפת.

רוב המבקרים באותם ימים היו אנשי רוח בעלי רקע עשיר באמנות הפלאסטית, ולפיכך היו הריקודים של אגדתי מובנים להם יותר מאשר לאנשי המחול עצמם. כך תיאר את מחולות אגדתי המשורר זלמן שניאורי: "אותן התנועות היהודיות, שעברו דרך כל הצינורות של האמנות החדשה, הקולעות כחוש השערה אל המוסיקה, הצבעים הרוויים של העטיפות – הד אמנותו של שאגאל. כאן נזכרו כל היסודות הגלותיים בתוך נפש המחולל, והנה הברדולח הטוב. מעז יצא מתוק, מהעויות – ריתמוס, מאפרוריות – צבעי קשת" (העולם, 23.9.2023). ומ. כץ כתב, לקראת הופעתו של אגדתי באולם פילהרמוניה בווארשה: "הוא הראה לנו גם לדעת את ההתמזגות של אמנות המחול והציור ואת הצד השווה שבהם, ברכגוניותם ובמשחק הצבעים והטונים" (הצפירה, 28.10.2024, 244).

אוהד, האריץ, 1986). בתחילת שנות ה-30 נסתם הגולל על הקריירה של אגדתי כרקדן.

לקהל הרחב זכור אגדתי דווקא כמארגן נשפי פורים. ב-1929 פירסם עם אביגדור המאירי מניפסט שבו כתבו השניים: "חפצנו הוא לא להראות איזה דבר לקהל כי אם להיפך, לתת לקהל אפשרות לראות את עצמו. לא הצגה אנו רוצים לעשות מהנשפים שלנו, אלא שמחה: לא חייון, אלא חיים". אגדתי התכוון אם כן פשוט לערוך הפנינג. גם כאן לא היתה דרכו סלולה. "נשפים המבוססים על אוכל, שתייה ואהבה" – כך הצטיירו אלה בעיני מתנגדיו, שראו בהם את סמל ההתברגנות של תל-אביב החלוצית. אגדתי, שזכר את נשפי המסכות באופרה של אודסה, רצה שהקהל יבוא מחופש, אבל עסקני ההסתדרות לא ראו בעין יפה שמחת פורים זו: "מה השמחה? אם נתלתה על העץ משפחה שלמה – צריך לשמוח על זה? זה פשוט לא נאה בשבילנו" (ד. תדרה, חלוצי היישוב וברניו, עמ' 3578).

לכן, לנשף הראשון, שנערך בבית-הספר לבנות בנווה צדק, הגיע הקהל בסתם בגדים של יום טוב. רק למן הנשף השני הצליח אגדתי להנהיג תחפושת חובה. הצלחת אותו ערב היתה גדולה מהמשוער. 3000 איש עוטי מסכות נהרו לאולמי יריד המזרח, וביניהם אוסישקין וביאליק. ברשימה של דוד תדרה העלו זיכרונות ויפהפיות הדור: "באיזה טעם עשוי היה הכל. מה ימים היו הקישוטים, כסגנון פרסי, כורדי, יפני. ושלל התלבושות, המסכות, הצבעים. ובתוך כל זה הסתובב ברוב פאר ברוך אגדתי לבוש אדרת בוכרית קומה זהב – כמלך מזרחי" (שם, עמ' 3578).

הצלחתו של אגדתי עוררה קנאה, ואנשי חבר'ה טראסק, מתחריו באירגון נשפים, הטיחו בו שהוא גורף לכיסו הון מכספי הציבור ומממן בו את נסיעותיו הרבות לחו"ל, ששם הוא חי לו חיי מלכים. אגדתי לא עבר על כך בשתיקה. במשפט דיבה, שהיה אולי האירוע הראשון מסוגו בתל-אביב הקטנה, ושב העיד גם ביאליק, נוקה שמו. נשפים אלה התקיימו עד 1936, שאז החלו להגיע ידיעות מדאגיות מאירופה ובארץ החלה תקופת המאורעות. בגיל ארבעים גילה אגדתי מדיום חדש יחסית – הקולנוע, שהציע מיוג של כל האמנויות. כמו תמיד היה ההוגה והיוזם, ובהמשך נדחק הצייר.

אגדתי הפך את צריפו למעבדה. רכש ציוד הסרטה מחברת סרטים איטלקית שפשטה את הרגל, וצילם את הסרט זאת היא האריץ, שבו שיחקו בין השאר רפאל קלצ'קין, מאיר תאומי ושמואל רודנסקי. הסרט הוקרן בקולנוע מוגרבי שמונה שבועות רצופים – הצלחה מסחררת באותם ימים. בזכות אגדתי קיים אותו דוקומנט, המתעד רגעים היסטוריים בזמן אמיתי. אגדתי הוסיף ויצר סרטים קצרים רבים, ובהם נווה במזרח, שזיכה אותו ב-1960 בפרס הפסטיבל לסרטי עבודה שנערך בשטוקהולם.

כל אותן שנים המשיך לצייר. בשנות ה-30 וה-40 בסגנון שהיה נהוג אז בפריז ושנחשב לחדשני בזמנו, ומאוחר יותר, בשנות ה-50, על כרי משי, שקסמו לו בוהור ובגון הכמרי-מזרחי המתקבל עליהם. בציור, כמו במחול, התרחק מריאליזם. אגדתי המשיך ליצור בצריפו שבנווה צדק עד יומו האחרון, כשהוא כמעט נשכח מלב. ידידיו הלכו לעולמם בזה אחר זה. הדור הצעיר לא ביקר בתערוכותיו ולא רכש ציורים שלו. ראה בו קוריוז. אגדתי עצמו המשיך לנסוע מדי שנה לחו"ל לעקוב מקרוב אחר ההתפתחויות בשדה האמנות. בסרט משנת 1976 שתיעד את חייו, ושנבמהלך עשיתו נפטר, אמר: "יש דברים נפלאים של ציירים ידועי שם [בחוף לארץ]. דומה למה שאני עושה – אין. אינני אומר שאני גאון, אבל יש נקודה שנוצרה פה, בתל-אביב, שאני חופשתי במשך 40 שנה, כמו במעבדה. כשאני רואה את הדברים האחרונים שלי, נעשה לי עצוב. אני רואה שעשיתי דברים טובים. [...] בדידות לעתים קרובות הכרתי בתור אמן ויוצר. בייחוד כשאתה לא בטוח

שרואים את זה שאתה רוצה שיראו. רואים דבר אחר. הספקות האלה יוצרים לפעמים בדידות כזו שקשה להסביר".

בשנות ה-60 הרסו את בניין הגימנסיה הרצליה, ועל חורבותיו בנו את כליבו שלום. ביקשו להרוס גם את צריפו של אגדתי, אך הוא סירב להתפנות. הוצא צו הריסה, ויוסי גמזו כתב: "אם תרצו – בעצם אין זה אגדתי / אם תרצו – כלונו עם הקרב גרורים / אם תרצו – הרי זה נגע סימפוטומאטי / ואבצס פתוח בגופי דברים / כך תקופה נכרתת / כך קרסה הרצליה / כך שחים פרינציפיים מול רווחי כדאי / כך הכרך הצליח לבלוע את העיר מצליח / ודומה: קצת מצליח יותר מדי" (דבר, 1963).

כל חייו היה אגדתי שקוע בעשייה. לא הקים לא בית-ספר ולא משפחה. הצריף שלו נמחה מיד לאחר מותו.

שום מסרטה לא הנציחה את ריקודיו של אגדתי. הישגיו ככוריאוגרף וכרקדן שנויים במחלוקת. גרסה אחת מתארת אותו כאמן מחול מקורי שהקדים את זמנו, ומתבססת על ביקורות, מאמרים, תכניות של מופעים, ציורים, פלקטים וכתובים שהשאיר. אלה מוליכים למסקנה שאגדתי היה אמן אוונגרדי, ושתפיסת המחול שלו לא עלתה בקנה אחד עם תפיסת המחול האירופי, אבל היתה משתלבת היטב בזו של המחול הפוסט-מודרני. הגרסה האחרת, שלפיה "מה שהוא עשה בכלל לא היה ריקוד", מחזקת גם היא, באופן פאראדוקסאלי, את אותה מסקנה. היא מזכירה את הדרך שבה התקבל המחול הניסיוני בארה"ב בראשית דרכו. אנשי תיאטרון, ציירים ואמני המוסיקה החדשנית של אותם ימים קידמו אותו בהתלהבות, אך הוא הותקף קשות בידי אנשי המחול המודרני הממוסד.

מתוך שתי גרסאות קוטביות אלה מצטיירת דמותו של אמן מחול שתפיסת התנועה שלו היתה בעצם של איש האמנות הפלאסטית. לכן אפשר לשער, שהמינימליזם שאיפין את עבודתו נבע מבחירה – "יש הברדל בין האמנויות: אם בנגינה כל הפסקה אינה נחשבת לטון, היה בריקוד שלי גם מצב בלתי-תנועתי יכול להיחשב כחלק הריקוד, אם מעמד זה מבטא דבר מה" (הצפירה 236, 17.10.27) – ולא מחוסר יכולת טכנית.

הדימוי שנוצר לאגדתי כמארגן נשפים האפיל במידה רבה על הדימוי שלו כאמן רציני, שחיפש את דרכו. הוא היה כענן שבא וחלף.

מרגלית אורנשטיין

מרגלית אורנשטיין (1888–1973) נולדה בווינה למשפחת אופטיקאים מבוססת, משפחת אופנהיימר, שהיתה רחוקה מהיהדות והעניקה לבתה חינוך אירופי מודרני. בעלה יעקב, מהנרס, שירת במלחמת העולם הראשונה בצבאה של אוסטריה, וכבר אז החליט שעתידי לא שם. בעקבות פגישה עם תיאודור הרצל, שראה את אורנשטיין מעביר אימון בהבוח, אירגון ספורט, ואמר לו: "יהודים כאלה אני רוצה" – התקרב אורנשטיין לציגונות, וב-1920 עלה ארצה. מכאן שלח מכתבים למשפחתו והאיץ בה להצטרף אליו. לבנותיו הבטיח שליך כל מיטה בארץ יש שני ברויים – האחד למים והשני לפטל.

מרגלית אורנשטיין לא ששה להפליג לאסיה הרחוקה, אבל ב-1922 הגיעה לארץ, עם תאומותיה בנות השמונה ותינוקה. עם בואם ליפו הוכנסה, כשאר העולים, לקרנטינה (חדר בידוד) ורוססה בחומר מחטא.

בבית בו התגוררו בתל-אביב שכן בית-הספר לנגינה של מרים לוית, שבו גם העבירה חוג לרייתמיקה ולריקודי אופי (Character Dance) גברת אביילאה, אשתו של הפסנתרן אריה אביי לאה. כדי לאפשר לתאומות ללמוד שם נגינה בפסנתר ובכינור,

בית-הספר לנגינה של מ. לוית.

אולם הגמנסיה "הרצליה"

1 תמוז תרפ"ג - 20. VI. 1923

נשף תלמידים

של הגב' מרגלית אורנשטיין

כהשתתפות אחרים מתלמידי הגב' מ. לוית.

ת כ נ י ת :

I.

- א) סחיטה הרצאה.
- ב) תרגילי התעמלות (שפת מונדיק)
- ג) נפר - קריאה לרקוד (פסנתר) ע"י התלמידה ח. בינדמן
- ד) תרגילים ותזמון (שפת דלקרוז)
- ה) תרגילימקל
- ו) תרגילים פלסטיים
- ז) תרגילי קפיצה
- ח) רקודי-תרגיל: 1. רקודי-השבעות; 2. זכרונות; 3. רקודי-הפרחים.

II.

- א) מנדלטון - קונצרט g-moll; ב) חלקים בלוי פסנתר שני; ע"י התלמידה ז' פס

ב) רקודי הבעה:

1. שוברים - השראה מסיקלית
2. לך - נלם
3. לך - רקוד כפרי
4. כשהובן - טיש טויק
5. ה'שלי - רקוד ילדים
6. פורבסקי - טנאט
7. שופן - נוקטורנו
8. שופן - נלם
9. צפליסט - טורחת (רקוד דחי)

ההתחלה בשעה 8 1/2 בערב בדיוק נמרץ.

מחיר הכרטיסים: 10, 5, 3 ג'מ. לתלמידים ולפועלים - 50%
הכרטיסים נמכרים בבתי-המקומות של היה אוריבך. קיינמן ובלשבת הסתכום של הסדרות הקיבוצים.

דום קאארטיסו "הוסל העיר" תל-אביב.



MARGALIT ORNSTEIN

מרגלית אורנשטיין

דבר שידם של האורנשטיינים לא השיגה אז לשלם, הציץ יעקב שמרגלית תלמד בבית-הספר ריתמיקה ותרבות הגוף. היא היססה. הרי לא היתה רקדנית מקצועית וגם לא הכשירה עצמה להוראת מחול. הרקע שלה בתנועה הסתכם בלימוד גימנסטיקה בשיטת מנסנדיק (Mensendieck) וריתמיקה בשיטת דלקרוז (Dalcroze). בכל זאת אורה עז, פתחה כיתה קטנה והחלה ללמד "גימנסטיקה ריתמית וריקוד פלאסטי". הביקוש לשיעוריה היה כה גדול, עד שבתוך שנתיים עלה מספר תלמידיה על מספר התלמידים בבית-הספר כולו. אז פרשה וייסדה את סטודיו אורנשטיין, שעד תחילת שנות ה-30 היה המקום היחיד ללימוד מחול מודרני בארץ-ישראל. השיעורים בסטודיו התנהלו על רצפת אריחים, בחדר בלי בר ובלי מראות, "כדי לא לעשות פיגורות", אבל עם פסנתר. התלמידות, שהגיעו מרחבי הארץ, התאמנו בטוניקות לבנות, שערן קשור בסרט, כפי שהיה מקובל באירופה בהשראת איזדורה דאנקן. לעתים קרובות התקיימו השיעורים על גג בית או על חוף הים. על הקשיים המקצועיים בהם נתקלה מרגלית אורנשטיין באותן שנים סיפרה בנאום הפתיחה של כינוס המורים הפרטיים לתרבות הגוף בארץ-ישראל (8.12.39): "בימים ההם הכירו בארץ רק 'התעמלות', והכוונה היתה לתרגילי סדר, ואף זאת רק בבתי-ספר בודדים. גימנסטיקה ריתמית לא היתה בנמצא כלל, לא התקיימה גם שום דרישה לה. קשה היתה עבודת המורה. הגופות היו כבדי תנועה ובלי כל הרגלי ספורט. שרר פחד מפני מגע האוויר בגוף; חוסר ידיעה גמור של מבנה הגוף ושל אפשרויות תנועותיו; רעות קדומות, דתיות וחברתיות. ובנוסף על כל אלה בילבול, ערב רב של שפות. העברית שלטה רק להלכה, אולם למעשה היה הכרח ללמד גם בצרפתית, אנגלית וגרמנית, ולעתים גם ביידיש וברוסית, וכל זה בבת אחת". בתחילת שנות ה-20 חשה משפחת אורנשטיין מבודדת מבחינה תרבותית. במידה רבה הקדימה את סוג העלייה שעתידיה היתה להגיע ארצה באמצע שנות ה-30. ררך חייהם כמשפחה בורגנית אינטלקטואלית יוצאת מרכז אירופה היתה יוצאת דופן באותן שנים.

אורנשטיין נהגה לערוך עם בנותיה ביקורים משפחתיים ממושכים באירופה. אלה נוצלו להשתלמויות אצל מיטב המורים, כרודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban), ז'אק דאלקרוז, אלינור טורדיס (Ellinor Tordis) ופרופ' גרטרוד בודנווייזר (Gertrud Bodenwieser). מדי שנה קיים סטודיו אורנשטיין מופעים ונשפי ריקודים, שהיו לאירועי תרבות בולטים בתל-אביב הקטנה והפכו למסורת. למופעים, שנפתחו בהרצאת הדגמה, היתה מטרה כפולה: לתת לתלמידות הזדמנות להפגין את כוחן בריקוד, ולקרב את הקהל למחול. אורנשטיין היתה על הכוריאוגרפיה והתאומות היו הסולניות.

לרפרטואר המחולות שלה היה אופי אוניברסאלי. בתכניות שהעלתה בין השנים 1924-1927, ובהן עבודות כרועה ומרקיזה, ריקוד רוחות המים, פרפר, הציפור הקטנה וגרימסקה פנטסטית, נכלל ריקוד אחד בלבד, סביב עגל הזהב, שנושאו לקוח מהתנ"ך, וגם כאן היו החומר התנועתי והתפיסה האמנותית ברוח האסכולה האירופית שאורנשטיין ייצגה.

פעילותה של אורנשטיין האם שזורה בתנופה הגדולה שקיבלו חיי התרבות בארץ-ישראל בשנות ה-20. קם דור של בוגרי בצלאל, שעיימם נמנו ציירים כנחום גוטמן וציונה תג'ר, ומי-1923 התקיימו במגדל דוד בירושלים תערוכות ציור שנתיות. במרס אותה שנה החל עתון הארץ מפרסם את המדור "שי של ספרות". שוחרי הספרות חגגו את הופעתו של הירחון טורים.

במאי 1923 עלה לארץ הצעיר מרדכי גולינקין, מנצח באופרה של סנט פטרבורג (היא לנינגרד היום), ועוד באותה שנה ייסד את האופרה הארצישראלית. מאז שמע את הצהרת בלפור, זה היה חלומה. "מדוע לא אעשה גם אני לעמי? מדוע לא אצרך גם אני את

חלקי הצנוע אל הבניין התחבתי של ארץ-ישראל, על ידי הקמת האופרה העברית בארץ?" ("ראשית האופרה", כתובים א', 25.8.27). הסולנים היו זמרים מקצועיים. המקהלה, קדימה, לעומת זאת, היתה מקהלת חובבים, והנגנים מתלמידי הקונסרבטוריון שולמית.

כבר בעונה הראשונה של האופרה הגיע מספר הצופים בהצגות בירושלים, תל-אביב וחיפה ל-40 אלף. בעונה הרביעית – והאחרונה שלה – כללה להקתה עשרה רקדנים. את הכוריאוגרפיה לאופרות הראשונות יצרה גברת אביילאה (כך היא מוצגת בתכניה), ורקדו ארבע מתלמידותיה. מאוחר יותר הוזמנה מרגלית אורנשטיין ליצור כוריאוגרפיה לאופרות העטלף וברון הצוענים. בסך הכל הועלו בארבע שנות קיום האופרה 17 אופרות ממיטב הרפרטואר העולמי, מלה טרוויאטה, ריגולטו, הליצנים, פאוסט ורומיאו ויוליה, ועד אאידה, זוסקה וברמן. תירגם את הליברית המשורר אהרון אשמן, שראה בכך צעד חשוב להחיית השפה העברית.

ב-1925 נוסד התיאטרון הארץ-ישראלי (ת"י). חבריו היו שחקנים מקומיים ושחקנים יהודים מרוסיה, שפרשו מהבימה והקדימו את בואם לארץ. לאחר שגויסו הכספים לשם כך, אף נבנה בשדרות רוטשילד פינת נחמני אולם תיאטרון קטן, שלימים היה לקולנוע שדרות. היו בו כ-300 מקומות ובמה שרוחבה שמונה מטר. את האולם תכנן יעקב אורנשטיין, ואילו אשתו העמידה את התנועה להצגות בלשאצר, שבתאי צבי והדיבוק. היא גם היתה בין מקימי תיאטרון אהל, שייסד משה הלוי ב-1926, ועיצבה את התנועה כמעט לכל הצגותיו הראשונות: סיפורי פרץ, הדייגים, יעקב ורחל וירמיהו.

במאמר שכתבה ב-1940 מרגלית אורנשטיין ברחון חזות על התנועה בתיאטרון, ניכרת השפעתו של רודולף פון לאבאן על תפיסתה האמנותית. היא מציגה שם כלים להבנת עבודתו של הכוריאוגרף, שאיננה, כפי שהיו שסברו, רק התפרצות רגשית ספונטנית. "התנועה, כאמצעי הבעה כשלעצמו, או כבת לוואי למשחק הבימתי, יש לה טכניקה משלה ולימוד. הבמאי חייב להכיר את החוקים הללו, כדי שעל יסודם יוכל ליצור צורות באותם האמצעים שיעמדו לרשותו (קבוצות, המונים, יחידים). מתוך ידיעת חוקי יסוד אלה של החלל – הקצב, ההרף (דינמיקה) והשימוש הנכון בהם – יוכל הבמאי למצוא את דרכו בכל מצב שהוא".

מרגלית אורנשטיין המשיכה ללמד גימנסטיקה עשורת שנים בסטודיו אורנשטיין. היא נפטרה בשיבה טובה.

רינה ניקובה

ב-1924 הגיעה לארץ תיירת מרוסיה, רקדנית בלט קלאסי, רינה ניקובה שמה. באותה שנה כבר הופיעה בנשף בלט באולם ערן היוקרתי בתל-אביב, לצידו של הסולן דייני בריינין (Brainin). מחוץ לעיר הם הופיעו על במות מאולתרות משולחנות מחוברים. שטיחים מזרחיים נפרשו עליהם וגם שימשו כרקע. בתצלומים מאותם ימים נראית ניקובה בשמלת "טוטו" (tutu) לבנה, ראשה עטור נוצות, רכובה על כתפיו של הפרטנר שלה. הדמות רפוייה הגוף אינה מזכירה כלל בלרינה. תכניתם היתה מורכבת בעיקרה מדואטים, ובהם, בין השאר, רוח הזורד למוסיקה של ובר (Weber), הזורד הקטן מאת מינקוס (Minkus), ריקוד הולנדי, ריקוד קוקוזי ודואט מלחים, כל אלה לפי "חיבור של גברת ר. ניקובה" (הכוונה לכוריאוגרפיה). חרף התנאים הקשים, ואולי דווקא בשל הקסם שבמפגש עם מה שנראה לה כעולם אקסוטי, החליטה ניקובה להישאר בארץ. "החיים בארץ שוממה וקטנה זו קסמו ללבי עד



רינה ניקובה ודייני בריינין
(תצלום: צבי אורון)

שגמרתי אומר להישאר כאן ולהתחיל בפיתוח אמנות הבלט על הרקע האקסוטי והשובה שהיתה אז הארץ בעיניי" (שרה אורנשטיין, "רינה ניקובה – אם הבלט הקלאסי", 1947). מן הסתם היתה דמות יוצאת דופן בתל-אביב החלוצית. יהודית אורנשטיין מתארת ביקור של ניקובה בסטודיו: "הגיעה גברת צבועה, ואז לא הצטבעו, עם תסרוקת מסובכת וסיכות, לבושה שמלה ורודה עם וולנים".

רינה ניקובה, בת למשפחת סוחרים עשירה שקיבלה רשות מיוחדת להתגורר בסנט פטרבורג, נולדה ב-1898. לרקוד החלה רק בגיל 16, לאחר שגברה על התנגדות משפחתה. היא סיימה את לימודיה בקונסרבטוריון בסנט פטרבורג, שם היה אחד ממוריה ניקולס ליגאט (Nicolas Legat), והשתלמה בברלין אצל אויגניה אדוארדובה (Eugenie Edouardova), שניהם מורים ידועים לבלט קלאסי. מאחר שהחלה לרקוד בגיל מאוחר יחסית, טכניקה לא היתה הצד החזק שלה. לעומת זאת הצטיינה בריקודי אופי.

ניקובה פתחה בתל-אביב סטודיו להוראת בלט קלאסי, ובעצמה רקדה בשנים 1924–1927 באופרה של גוליניקין. תאריה היו פרימה-בלרינה ובלט מיסטרוס (Ballet Mistress). היא היתה היחידה שרקדה על בהונות. האחרות, רובן תלמידותיה, רקדו יחפות, כי נעלי בהונות פשוט לא היה אפשר להשיג אז בארץ. ב-1927 הופיעה בנשף בלט עם תלמידותיה. "לצערך, עם כל רצוני הטוב לראות יופי, זריזות, מקצת שבמקצת של אמנות וטוב טעם – יצאתי במפח נפש. תלמידי הסטודיו עדיין תונונים בחיתולים, ויש לשאול בתום לב, כיצד מרשה המורה והמדריכה לחניכיה להופיע



"RUSSALKA" (?), RINA NIKOVA AND DANCE GROUP

"רוסאלקה" (?), רינה ניקובה ולהקה

האופייניות לתימנים – כך ראתה בדמיונה את המחוללים בתקופת התנ"ך.

ניקובה החליטה לגבש להקה שכל הרקדניות בה יהיו ממוצא תימני. בניסיון למצוא מסילות ללב ההורים המסורתיים ולהפיג את חששם, ביקשה מבן העדה יהודה צדוק שיסכנע אותם שאין בכך כל פסול. למבחני הקבלה ניגשו כ־30 נערות. ניקובה בחרה בשבע מהן. החזרות של הלהקה – ארבע פגישות בשבוע, שלוש שעות האחת – התנהלו במרתף בפנינת הרחובות אחד העם מונטיפיורי בתל-אביב. חלונות המרתף היו בגובה המדרכה, ובקיץ, כשהיו פתוחים, היו העוברים והשבים נעצרים ומציצים פנימה. בין המציצים היתה גם שרה לוי-תנאי.

שיתוף פעולה יצירתי מיוחד בנינו וניצר בין ניקובה ובין קבוצת הנערות, שהבולטת בהן, רחל נרב, היתה לסולנית הלהקה וליד ימינה של הפרימה-בלרינה לשעבר. ההעשרה היתה הדדית. ניקובה ערכה לנערות היכרות עם יסודות הבלט הקלאסי, עם מחולות האופי האירופיים ועם תרבות התנועה בכלל, ופתחה בפניהן אופקים חדשים. נרב, מצידה, לימדה אותן ריקודים תימניים, ערביים וברזיליים, שעליהם היתה ניקובה עתידה לבסס את סציות המחול התיאטרליות שהעמידה. שרה גולינקין, בתו של מייסד האופרה הארצישראלית, רשמה את נעימותיהם בשפת

על הבמה בפני קהל טרם חיזוקו ואימצו הרגליים" (אורי קיסרי, כתובים ל"א", 14.4.27). בכל אופן, הדבר לא מנע מן הצופים "להנחיל לרקדנים אובציות [תשואות] כאלה, שדומני לא זכתה בהן אפילו הצגת הדייגים [הפקה מוצלחת של אהל]."

אחרי שהתפרקה האופרה הארצישראלית, נסעה רינה ניקובה לניו-יורק ורקדה, לדבריה, במטרופוליטן אופרה, בלה גיאקונדה (La Giaconda) ובבלולות (Les Noces).

ב־1933 עשתה תפנית דרמטית – היא זנחה את הבלט הקלאסי וייסדה בתל-אביב את הלהקה התימנית, להקה שנושאי ריקודיה היו שאובים רובם מהתנ"ך והוגשו בסגנון תימני. הלהקה התימנית נועדה "להעלות על הבמה את המורשת המפוארת של ההיסטוריה העתיקה שלנו. הוא נברל מן הריקוד הישראלי בכך שהוא יותר תיאטרלי, יותר ספרותי ורקורטיבי, ופחות על טהרת התנועה" (ניקובה בראיון לדן אדמון, אלה בינשטוק ומשה ב.ש., מבואות 6, 30.11.53). ניקובה הבינה, בהברקה אינטואיטיבית, שחומר תנועתי לריקוד הארץ-ישראלי החדש אפשר לשאוב מריקודי בני העדה התימנית, שבהם ראתה נציגים אותנטיים של התרבות היהודית הקדומה. את הניצוץ הזה הדליק שנים לפני כן מופע של הזמרת ברכה צפירה והמלחין נחום נרדי שראתה בפולין ושעשה עליה רושם עז. טיפוסים שורשיים, על התלבושות, המימיקה והתנועות

ניקובה, בכוחות עצמה, לימדה, יצרה ואירגנה את ההופעות. בנות הלהקה, כמובן, לא קיבלו שכר, וראו את עצמן כחלוצות. "החן הטבעי, הגראציה, הריקודיות הפרימיטיבית של קבוצת התימניות של ניקובה", כתבה לאה גולדברג (אמר, 29.10.37). ובביקורת בעקבות תחרות רקדניות ארצית שהתקיימה ב־1937 נכתב, בחתימת ש. שיה: "סבורני, שלא אטעה אם אומר, כי ההופעה האפקטיבית ביותר היתה הופעת הסטודיו התימני של רינה ניקובה [בריקוד] על יד המעיין. נערות שחומות־עור במלבושים צבעוניים שרות והולכות עם כדים על ראשיהן אל המעיין להשקות את הרועים – נערה נערה ומלבושה שלה, נערה נערה ופמונה שלה. לפעמים מצחיק קצת: ספק ריקוד ספק תיאטרון, אבל אפקטיבי מאד" (הבוקר, 5.11.37).

ניקובה היתה דמות מקובלת בחברה הגבוהה, בעיקר בקרב נשי הקונסוליות הזרות בירושלים, להן העבירה אחת לשבוע שיעור בלט. היא התיידדה עם אשתו של קונסול צרפת באותם ימים, והוא יצר קשר בינה ובין הברון מוריס דה רוטשילד. ב־1937 הפליגה הלהקה לפריז כאורחת הברון, וקיימה בארמונו סדרת מופעים לפני שמנה וסולתה של החברה. בין השאר נכחו שם הדוכס והדוכסית מווינדזור וראש ממשלת צרפת דאז, לאון בלום. ההופעות התקיימו באולם רחב ידיים ובו רצפת עץ שלא היה אפשר אפילו להלך עליה בלי להחליק. הרקדניות התחכמו, ביקשו מים, ומדי פעם היו מרטיבות את רגליהן כדי שיוכלו להמשיך לרקוד. לקראת הסיום תפרה ניקובה לכל חברות הלהקה ולה מעילים לבנים מצמר כבשים ומעין כיפות רקומות, וכשטיילה החבורה בחוצות פריז נעצרו הכל בהשתאות למראה "הנסיכות האקסוטיות". כאשר יצא הברון מחוץ לעיר, העמיד לרשותן את תאו באופרה. כולן באו בשמלות ארוכות אחידות, עגילים דרמטיים ופרח בשיער.

אמרגנו של הזמר הנודע שליפיין (Chaliapin) לקח את הלהקה תחת חסותו, והבלט התימני יצא לסיור בשווייץ, בלגיה, הולנד, אנגליה, פולין, סקנדינביה והארצות הבאלטיות. בהופעת הלהקה ב־1938 בקובנא שבליטא היתה בין הצופים נערה יהודייה, נחמה ליפשיץ שמה, לימים זמרת שתריעיד לבנות. "שתי הופעות הרשימו אותי במיוחד בילדותי", סיפרה בראיון, "הדיבוק של הבימה וזו של רינה ניקובה. היו שם תמונות תיאטרליות מרשימות, וזה היה שורשי".

"אף אל אלה שאינם מומחים מדברים השירים והריקודים האלה בשפה מובנת. הגראציה, החיות ובעיקר כוח הביטוי של אנשים צעירים אלה עושים מההופעה מזיגה אחת של שעשוע מותח. הקצב המונוטוני של הריקודים ביחפות, הלהב המזרחי – משכנעים אותך שיכנוע מלא. אחדים מהשירים האלה מספרים על הסבל של גזע מפוזר ונרדף, אולם אלה נשארים במיעוט. רובם מלאי חיים, והרגש השולט בהם הוא התלהבות תמימה ושופעת חיים" (דגיה טיימס, 2.9.38 – מתוך תכנייה של שתי הצגות בלט שהתקיימו באולם י.מ.קא בירושלים, ב־20 וב־22 באוגוסט 1951, לכבוד הקונגרס הצינוני הכ"ג). זו רק אחת משפע הביקורות על מופעיה של הלהקה. התכניות ושמות האולמות שבהם הופיעה מעידים על כך שהסיום, שארך שנתיים, היה יותר ממוצלח. האמרגן הנודע סול הורוק (Sol Hurok) תיכנן לקבוצה סיור בארה"ב, אך בינתיים פרצה מלחמת העולם השנייה, מסע ההופעות בוטל, והלהקה שבה ארצה. כאן התפרקה.

בתחילת שנות ה־40 שוב עשתה ניקובה תפנית. ב־1939 נישאה ועברה לירושלים. שם ייסדה אולפן, והקימה את להקת הבלט הירושלמי לתנ"ך ופולקלור. הלהקה החדשה, לשם שינוי, היתה מורכבת בעיקר מילדות ממוצא אשכנזי, ואותן העדיפה ניקובה ללמד בלט קלאסי. תכנית המופעים היתה מעורבת. לפרק המחולות בסגנון התימני היו מגיעות במיוחד רקדניות תימניות מתל־אביב (הסולניות היו צוריה גולני ורחל נדב, שהמשיכה ללמד



רינה ניקובה והלהקה התימנית במסע לאירופה AND THE YEMENITE BALLET DURING ITS EUROPEAN TOUR (תצלום: HALSMAN)

התווים. עם נערות אלה, הנעות, מזמרות ורוקרות בטבעיות, היתה ניקובה בטוחה שתוכל לבנות תכנית כלבכה. בלהקה התימנית לא היה ניסיון ליצור שפת תנועה חדשה, כי אם להושיט יד אל הקיים, לגאול את החומרים הקדומים, להחיותם ולהעלות אותם על הכמה. לכן כבר בתחילת שנות ה־30, עם הקמתה, היתה הלהקה התימנית מגובשת מבחינת הסגנון. ניקובה ראתה את ייעודה באירגון החומר התנועתי האוטנטי ובהעמדתו, ולא ניסתה לכפות עליו את לשון הבלט הקלאסי. היא אמנם נעזרה בתרגילי בלט כדי לשפר את יכולתן הטכנית של הנערות, אבל ריקודי הלהקה היו מבוססים על תנועות טבעיות, לא מעובדות, דבר שהבליט את האלמנט הריאליסטי־משחקי. במקום בו לימדה ניקובה לא הרשו לה להתקין בר, והיא העבירה את כל תרגילי הבר למרכז הסטודיו. לבסוף, ויתרה עליו מרצונה.

רבים מהריקודים נרקמו סביב דמויות מהתנ"ך – רות ונעמי (רחל נדב ואחותה מרים חצו את הבמה בשירת "מולדתי ארץ כנען"), על נהרות בבל, רועים. בהשראת המשורר שאול טשרניחובסקי, שנהג לפקוד את הסטודיו לעתים קרובות, יצרה ניקובה את הריקוד בני הנביאים, המתאר פגישה בין שמואל הנביא ושאוּל המלך. מן הפולקלור התימני נלקחו מחולות כגון ביער ("חבורת נערות מלקטות ענפים מוקדם בבוקר תוך שירה ופיטפוטים"); העבודה – על נשים האופות לחם – ומחול גברים. הריקוד על יד המעיין, לעומת זאת, היה לקוח מהווי החברה הערבית: נערות ערביות יורדות לבאר, כל אחת מהן בשמלה המצביעה על אזור מגוריה. בתחילה זימרו בנות הלהקה את שיר הקוקייה בערבית, אך לאחר פרוץ המאורעות התאימה נדב מלים עבריות לנעימה. ריקודים אלה נוצרו בשנים 1933–1935.

ב־1935 הופיעה הלהקה בארמון הנציב העליון בירושלים. גם לאוניברסיטה האמריקנית בכיירות הגיעה. שם פגשה ניקובה לראשונה את המלחין ארקי קוגל, שמנגינותיו ליוו אחריכך את רוב ריקודיה. הלהקה שבה ארצה והיתה מבוקשת אף יותר מאשר לפני כן.



"BNEI HANEVIYIM", RINA NIKOVA AND THE YEMENITE BALLET

"בני הנביאים", רינה ניקובה והלהקה התימנית

להוסיף עוד אוטובוסים בקו 9. אנשים נהרו לראות אותנו" (גליה נובי).

ב־1960 השתתפו ניקובה ולהקתה בפסטיבל בינלאומי לפולקלור שנערך בדרום אפריקה. אחר־כך היו אמורות לצאת לסיור הופעות, אך מותה של אחת מחברות הלהקה בתאונת דרכים החזיר אותן הביתה. לימים הוקם בירושלים בית ניקובה בכספי תרומות של יהודים מדרום אפריקה, ובהשתתפות עיריית ירושלים.

התקופה המעניינת ביצירתה של ניקובה היתה שנות ה־30, שבהן פעלה הלהקה התימנית. בשנות ה־50, כאשר להקת ענבל בנתה את שמה, כבר היו התכניות שהעלתה ניקובה עשויות ערב רב של סגנונות ורחוקות מאותנטיות, ורבים שהוקסמו מהלהקה התימנית של שרה לוֹיִתְנַאי התקשו להאמין, שניקובה זו ייסדה 20 שנה לפני כן להקה תימנית שורשית. החלו לזלזל במפעלה והיא נדחקה הצידה. ב־1974 נפטרה בודדה – בעלה נפטר לפנייה – לאחר שנפגעה מאופנוע.

בסטודיו של ניקובה עד 1956). "ניקובה לא הרשתה לנו לרקוד ריקודים תימניים. גם אחרי שנים זה נחשב לפרוטקציה", מעידה גליה נובי. באותן שנים גם יצרה ניקובה מחרוזת ריקודי אופי, מינואטים, מזורקות וואלסים.

הרפרטואר שלה בשנות ה־40 וה־50 כלל בין השאר את ואלס פיציקצו מתוך הבלט סילביה, את וינה העתיקה לפי ואלסים של שטראוס, ואפילו את הסימפוניות (Les Sylphides) מאת שופן. כרוב המורות לבלט קלאסי בארץ באותן שנים היתה גם ניקובה להוטה להעמיד ילדות על הבהונות. תלמידותיה עשו זאת בנעליים כבדות ומסורבלות מתוצרת הארץ, שבסוליותן הושחל ברזל. הרצפה היתה רצפת בטון. אחרי מלחמת השיחורור קיבלו מתנה מסול הורוק – חבילת נעלי בוהן מתוצרת קפזיו. מספר הנעל הקטנה ביותר היה 40. באמריקה חשבו שלרקודניות ישראליות יש כפות רגליים גדולות, כי הן הרי מתהלכות תמיד יחפות. החומר הנתועתי היה מעבר ליכולתן של הילדות, אבל הקהל אהב אותן. "כשהופענו בהר הצופים, בדרך כלל עם תזמורת מכבי האש או עם התזמורת הקלה של קול ישראל, נאלצה חברת המקשר