

שקיעת המחול האירופי

בזמנו מהפכני, לא נחשף עד אז לתחרות, ומשנחשף – לא עמד בה. במשך כל אותן עשרות שנים של פעילות רצופה לא הועמדו תקציבים לרשות אנשי המחול האמנותי. המימסד ביכר בגלוי את ריקודי העם. גם משהוקמה המדינה ומפעלים אמנותיים רבים התמסדו, המחול האמנותי נשאר מקופת. להתחלות המרשימות לא היה המשך, כי לא היו מסגרות מתאימות, וכך נשאר כל כוהני המחול המודרני האירופי לדורותיהם בגדר חלוצים. "כל אמנות", כתבה רבורה ברטונוב בהרצאה על שלושים השנה הראשונות של המחול בארץ, "תולדותיה מתחילות כשהיא מבוססת. מבוססת על מסורת, שמוסרים אותה מורים ותלמידיהם. בשטח הריקוד, המצב בארץ הוא פאראדוקסאלי. במשך השנים אמנם הועמדו תלמידים הרבה, והריקוד נעשה למשאת נפשם של רבים; אבל, בלא תיאטרון ובמה להפגין בה כשרונם, נעשים גם התלמידים במידה רבה לחלוצים".

הניסיון האחרון ליצור מסגרת מקצועית הולמת למופעי המחול המודרני האירופי היה הקמת תיאטרון הבלט הישראלי של גרטרוד קראוס.

תיאטרון הבלט הישראלי

בשנת 1947 ננעלו שערי האופרה העממית, ובעקבות זאת חדלה להקתה של גרטרוד קראוס להתקיים. היא שבה אל הבמה משהקים הבמאי יוצא בולגריה ב. דוירוב את התיאטרון המוזיקלי. קראוס ולהקתה הופיעו שם בשלוש הפקות: ברוך הצוענים מאת יוהאן שטראוס, ב"11.50:4; חלום הוואלס מאת אוסקר שטראוס, והאופרה הלנה היפה מאת אופנבאך (בגרסה שונה מזו שהועלתה באופרה העממית), ב"15.9.52.

מלחמת העולם השנייה הסתיימה. קמה מדינת ישראל. שנות ה-50 בארץ היו שנות העלייה ההמונית, המעברות, הצנע. אבל הן גם היו סיומה של תקופת הבידוד התרבותי שבו היתה הארץ נתונה. רמז למה שהתרחש בכל אותן שנים בשדה המחול העולמי נתנו סרטי בלט אנגליים שהוקרנו אז בארץ – בין אלה עשה רושם עז במיוחד הסרט נעליים אדומות (The Red Shoes), בכיכובה של רקדנית הפדלרים זולם מוירה שירר (Moir Shearer) – וסרטים מוסיקאליים אמריקניים. באלה לא נראו עוד מופעים אקספרימנטליים המבטאים מעורבות חברתית, אלא מופעי ג'ז. לא עוד רקדניות מהפכניות, כי אם "טיפוס חדש של מחוללת: גזרה ופנים יפות, רגליים חטובות ושיער צהבהב. [...] כיום מושפעים ממחול הנראה מעל הבר. ראיתם פעם בראינוע מחוללת ששערותיה אינן בלונדיניות?" (גרטרוד קראוס, למפנה, 1948). בעקבות הסרטים החלו להגיע לארץ להקות אורחות. מארה"ב באו פרל פרימוס ולהקתה, להקתו של טאלי ביאטי טרופיקנה (Tropicana), וזו של מרתה גראהם (שלוש פעמים). מצרפת – בלט שאנו אליזה של רולנד פטיט (Roland Petit), הבלט של ז'אן באבילה Jean Babilée, ואמן הפנטומימה אטיין דקרו (Etienne Decroux). מאנגליה, הלונדון פסטיבל בלט, ומשווייץ – הראלד קרויצברג. הקהל, ששנים ניזון רק מאמנות מקומית ושהיה צמא להתרחשויות אמנותיות מהעולם הגדול, מילא את האולמות. החשיפה לטכניקה הנקיייה והברק של הרקדנים האורחים, ולתפאורה והתאורה שהיו חדשניות בשעתן, גרמה בארץ זעזוע. לראשונה אפשר היה לערוך השוואה בין מה שנעשה עד אז בתחום הריקוד בארץ-ישראל ובין מה שנעשה מחוצה לה. התברר, שהמחול המודרני האירופי כמעט שנעלם ממפת המחול העולמי, ושהזרקורים הופנו אל עבר המחול המודרני האמריקני, בייחוד זה של מרתה גראהם. המחול שהובא לארץ בשנות ה-20 וה-30, ושהיה



"LA BELLE HÉLÈNE", GERTRUD KRAUS GROUP AT THE MUSICAL THEATER

"הלנה היפה", להקת גרטרוד קראוס בתיאטרון המוזיקלי

בריל מורינה (Beryl Morina). האחים כהן ויפת ("רקדני דליה") ביצעו ריקוד תימני. אבל שיא התכנית היה המחול **אש בהרים** ("בזמן השלום לא שמרו את השער, והחומה מסביב לארמתם שימשה אך הגנה מועטת. בכוא האויב נוצחו בקלות. המקום נהרס, ואלה שנשארו בחיים ברחו. תקופת החושך היתה ארוכה, אולם בפנים בערה אש שהתלקחה ללהבה גדולה, והם התאוששו מהחורבן הגדול. הם קמו מחדש לתקופה של עליזות ואור").

אש בהרים היה אחד המחולות היחידים שהפגיש את נציגי האסכולה האירופית ואלה של האסכולה האמריקנית. הכוריאוגרף – טאלי ביאטי – היה אמריקני וכמוהו גם הסולנית, רינה שחם, אז עולה חדשה (מפגש דומה היה עתיד להיערך בערב שהעלו ב־1954 רינה שחם ותהילה רסלר).

את הריקודים ללהקתו יצר טאלי ביאטי שחום העור בהשראת שירי עם הלקוחים מחיי הכושים. לתיאטרון הבלט הישראלי ביקש ליצור מחול מסוג אחר. משום כך החלו החזרות ללא מוסיקה. "כאשר מתחילים לעבוד עם מנגינה מסוימת בראש, היא עלולה להשתלט על הריקוד, והוא יביע בסופו של דבר רק את תוכן המנגינה", הוא צוטט בכתבה משנת 1951. אגב, באותה כתבה מתוארים הרקדנים בעת החזרה "במבחר מלבושים משונה ביותר: בחורים בבגדי ים, בחורות בתחתוני צמר ארוכים, חצאיות מופשלות למותניהן".

בצד יצירת **אש בהרים** גם העביר טאלי ביאטי קורס לרקדנים. שיטת העבודה שלו לא דמתה במאומה למה שהורגלו בו הרקדנים הישראליים עד אז. יונה זילברמן, מסולניות הלהקה: "לפני כל חזרה התקיים שיעור. עשינו תרגילים ליד הבר במשך חצי שעה. מי היה רגיל לזה? הוא ליווה אותנו בתוף, וכל הזמן שמענו את צליל הטם טם המונוטוני ואת הספירה החוזרת 'אחת, שתיים, שלוש, ארבע'.

גם התיאטרון המוזיקלי לא החזיק מעמד, וגרטרוד קראוס גמרה ואמר להקים להקת מחול מקצועית, שלא תהיה תלויה לא בתיאטרון ולא בבית אופרה כלשהם. לרגע אפילו דומה היה שהחלום על קבלת תמיכה עתיד להתממש. נדבן ציוני מארה"ב שהיה חובב מחול מושבע הסכים לממן להקה כזאת, בתנאי שתכלול את כל הכוחות המובילים בתחום המחול בארץ. הוקמה ועדה "והחלה סדרת ישיבות ארוכות, בהן משכה כל אחת מן האמניות לכיוון אחר, במלחמה בלתי פוסקת על השפעה. לבסוף החליטה גרטרוד שזה לא בשבילנו. צריך להניח למלחמות ולהקים תיאטרון" (גיורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 88).

אלא שבינתיים כבר הרים הנדבן ידיים והסתלק מן הרעיון. ואז, באותה אווירה עכורה, ללא שום סיוע כספי, ייסדה קראוס, עם אנטול גורביץ', המלחין הרברט ברין, נעמי אלסקובסקי, הילדה קסטן, אריה כלב, אלוה שרף וכמה אישי ציבור, את תיאטרון הבלט הישראלי. הוא נועד להציע במה קבועה למופע המחול האמנותי ולעודד כוריאוגרפיה בעלת אופי ישראלי.

תיאטרון הבלט הישראלי העלה שתי תכניות. בתכנית הראשונה היו כל המחולות פרי יצירתה של גרטרוד קראוס: בשפל ("איש זר התגלגל לתוך מרתף המשמש מקום מקלט ומפגש לאנשים שסטו מהדרך, מתאהב בנערה צעירה, ומעורר תשומת לב מיוחדת של הבלש". מתוך התכנייה), למוסיקה של דריוס מיו; סוויטה ישראלית בשלושה חלקים ושמה נרקודה, למוסיקה של ידידיה אדמון-גורוכוב; חלום היופי ("צעיר – חולם בהקיץ – המוצא את התגשמות געגועיו וצימאונו ליופי בחלומות. בחפשו אחרי האור הוא נתקל בצלילים המלווים אותו"), בעקבות שבעה ואלסים של מוריס ראוול (Ravel), ובחופשה ("אחרי יום חול



GERTRUD KRAUS

גרטרוד קראוס

ועבודה, אנשים עייפים יוצאים את העיר, בכדי לחפש מנוחה בחיק הטבע ולשכוח את טרדות העבודה היום-יומית"), למוסיקה מקורית של הרברט ברין.

ברין, יליד גרמניה שבא ארצה במסגרת עליית הנוער, היה מתלמידיו המבריקים של המלחין סטפן וולפה (Stephan Wolpe). שבאמצע שנות ה־30 התיישב בירושלים. "וולפה נתן למוסיקה נוסח שנברג כיוון חדש משלו, וברוח ישראלית. אפשר לומר שהמוסיקה שלו מקבילה לציורים של ראושנברג. וולפה הרגיש שהוא זר בארץ, כי היה מודרני מדי ואנטי רומנטי, ועזב. גם ברין הרגיש ככה וגם הוא עזב" (המוסיקאי ומבקר המחול נתן מישורי). היצירות בשפל ונרקודה נכללו גם בתכנית השנייה. מלבדן נרקדו גם סולו מתוך אגם הברבורים ושתי ואריאציות מתוך היפהפייה הנמנה מאת צ'ייקובסקי, כביצוע הפרימה-בלרינה האורחת מבלט רוס דה מונטה קרלו ומפנט גיימס בלט הלונדוני,



טאלי ביאטי בשעת חזרה על "אש בהרים" בתיאטרון הבלט הישראלי

TALLEY BEATTY DURING A REHEARSAL OF "FIRE IN THE HILLS" AT THE ISRAEL BALLET THEATER



"אש בהרים", תיאטרון הבלט הישראלי

(תצלום: ברט)

"FIRE IN THE HILLS", ISRAEL BALLET THEATER

הסולן מקרב הגברים היה אריה בלב. כלב, יליד 1918, היה בצעירותו אלוף צ'כיה במקצועות ההתעמלות במכשירים ובאתלטיקה קלה. ב־1937, בעת ביקור בשווייץ, החליט ללמוד חינוך גופני באוניברסיטת באזל. עם פרוץ מלחמת העולם השנייה עלה ארצה, ומ־1943 ועד 1950 לימד התעמלות בכפר הנוער מאיר שפיה. הוא גם הקים שם חוג למחול ואחר־כך להקת מחול אמנותי, ויצר ריקודים לחגים במקום. בסוף שנות ה־40 החל לומר, באופן פרטי, אצל תהילה רסלר, גרטרוד קראוס ומריאן רוטשילד. לאחר פירוק תיאטרון הבלט הישראלי, השתלם בשווייץ אצל הראלד קרויצברג. משחזר, היה סולן בלהקה הקאמרית של נעמי אלסקובסקי, ואחר־כך מינתה אותו אנה סוקולוב למנהל החזרות של ענבל. ב־1957 נסע אריה בלב לארה"ב לשנה ולמד אצל מרתה גראהם, דוריס האמפרי, חוזה למון ולואי הורסט, וב־1959, כאשר ביקרה גראהם בארץ עם להקתה, הוא שותף בהופעות אחדות. בלב, בעל תואר דוקטור מטעם קולומביה פסיפיק יוניברסיטי, לימד בתי"ס, במכון וינגייט ובסמינר הקיבוצים, והעביר השתלמויות למורים ולגננות. אחרי שנפגע בתאונת דרכים, הצליח לשקם את עצמו במה שהוא מכנה "תהליכי תנועה נכונים", המתבססים על שיטת פלדנקרייז, שיטת אלכסנדר, אקופונקטורה ורפלקסולוגיה. ב־1964 הקים את המרכז לאמנות התנועה. פירסם מאמרים רבים ואת הספרים תינוק גדל באהבה! ותנועה, תנועה, תנועה...

שמעון לוי הגיע ארצה מעדן ב־1943 עם עליית הנוער, ונשלח לשפיה. אריה בלב הוא שהביא אותו לתיאטרון הבלט הישראלי. "אתה יודע שריקוד זה רעב", אמרה לי גרטרוד. 'לזה אני רעב פיזית ורוחנית', אמרתי. ישנתי באולם, מאחורי הפסנתר. גרטרוד היתה לי לאם. נעשיתי לבן מאומץ שלה", סיפר לוי, שרקד את התפקיד הגברי הראשי באש בהרים. אחר־כך רקד בלהקה הקאמרית – הוא השתתף ברוב התכניות שהעלתה נעמי אלסקובסקי – וגם בתכנית של רינה גלוק. ב־1956 נסע להשתלם

אצל גרטרוד, החימום היה מלווה מוסיקה נפלאה, ועשינו תנועות גדולות ורחבות שנבעו מבפנים, מתוך הרגש. כאן הרגשתי שאני נהפכת לרובוט". לפתע לא היה עוד צורך ביצירתיות וביכולת האימפרוביזציה של רקדניה של קראוס, שבהן היה כוחם. לעומת זאת, נתבעו מהם מיומנות טכנית גבוהה, דיוק ומשמעת. היה עליהם לראות ולעשות, ולא לשאול שאלות. אריה בלב: "ביאטי קרע אותנו לחתיכות. היינו חייבים לזחול על הברכיים עד זוב דם. הוא לא ויתר. לא היה איכפת לו. החומר התנועתי היה כפוי. הוא [ביאטי] היה בורד, והלהקה היתה בורדה. לא נוצר קשר".

לרינה שחם, לעומת זאת, היה קשה לעבוד עם גרטרוד קראוס. "גם מפני שהייתי בתחילת הדרך ולא הבנתי הרבה דברים שהיא הבינה, אבל גם בגלל החינוך שקיבלתי. בתהליך היצירה גרטרוד כאילו לקחה צבע וזרקה על הברד, ומה שמצא חן בעיניה נשאר, ומה שלא – נזרק. כל אחד עשה מה שרצה, וכשראתה משהו יפה היתה אומרת: 'אוי, תשאירי את זה'. דיברו המון בחזרות. כל אחד אמר את דעתו. אני לא יכולתי למצוא את עצמי בתוך זה".

הסולניות בתיאטרון הבלט הישראלי היו נעמי אלסקובסקי, הילדה קסטן ויונה זילברמן, שהופיעה כילדה באופרה העממית וכסולנית בתיאטרון המוזיקלי. לצידן הופיעו ציפורה לרמן-עומר ונירה סוסלובסקי (לימים פז); רות זינגר ויהודית הרמן, שלפני כן הופיעו בתכניות של יהודית אורנשטיין; אהובה בורנשטיין (לימים אהובה ענבר, רקדנית ומורה למחול); מירה בן-עזרא (מירל'ה שרון, ראה בפרק "צמיחות חדשות") וזיוה בלכמן (שפיר, שתיזכר בעיקר ככוכבת הוליוודית).

בתיאטרון הבלט הישראלי רקדה לראשונה קבוצת בחורים: אריה בלב, יונתן קלמן (כרמון); הפרק "תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסכתות", יוסף בן-ארצי, יוסף האובן, שמעון לוי, והרברט קימל, ששהה בארץ זמן קצר בלבד ושם לארה"ב, ששם היה עתיד לנהל את המשרד לכתב־התנועה של לאבאן בניירורק.

באנגליה ובארה"ב. בתחילת שנות ה־60 חזר, ופתח בתל־אביב סטודיו ללימוד ג'ז בסגנון לואיג'י.

ב־1952 יום תיאטרון הבלט הישראלי תחרות כוריאוגרפיה ארצית. עם חבר השופטים נמנו, במחווה יוצאת דופן, רוב השמות הבולטים בארץ בתחום המחול. ההתרגשות היתה גדולה. התכנית ארכה כחמש שעות. "בעצם לא היה מחזור די הצורך אם תחרות זו מיועדת רק לפרופסיונלים ולרקדנים בדרך, או לכלל החובבים [...]. והלא כל תחרות רוצה בכיוון אחיד של הדברים וכן במיון של הסוגים, וכאן היה הכל משולב ומעורבב – הריקוד הקלאסי, המודרני, (ריקוד) האופי (והריקוד) הפולקלורי, הפנטומימה והגרוטסקה, הכל על אותו מגש. [...]. אם ניקח לדוגמה את הזוג דינה ונחום (שחר) שזכו בפרס, אין הרב מאפיל או מוריד מערכם של ריקודיהם של התימנים כהן ויפת, שרקרו בצורה מופלאה בנוסח מזרחי את הריקודים הטיפוסיים שלהם והיו ראויים לציון ולפרס לא פחות מאחרים, והלא הם לא אשמים שלא הופיעו מתחרים מאותו סוג. [...]. כמעט שאין לעשות הקבלה בין ריקודי הסולו. רות אריאל רקדה את הטוקאטה בנוסח הגרוטסקה האקרוטית בצורה משכנעת ובטכניקה מהוקצעת, והיה הרושם כי תקבל את הפרס הראשון, אך הרקדן אריה כלב שיכנע את השופטים בהדגימו את מומחיותו הפרופסיונלית בריקוד הקרב, שממנו יצא בניצחון וכבש את מקומה של אריאל. יש לציין את הופעתו המעניינת של יוסף האובן, שהגיש בדרך הפנטומימה דבר מיוחד במינו ואוריגינלי, לא רק מבחינת הנושא אלא על אופי המיוחד של הרקדן, שעמד במבחן קשה של התלבטות וההבעה הדרושה לגבש רגשי נשמה תועה ומתמרדת. [...]. מנקודת מבט אמנותית ופולקלורית כאחת עמדה על רמה קבוצת חברי קיבוץ חזור, בקטע שיר הניצחון לרחל עמנואל, שחיברה את הכוריאוגרפיה. קבוצה 'מבוגרת' זו סיגלה לעצמה רוח ריקודית הפועמת מתוך חרדות הגוף והנפש ומתוך שמירה קפדנית על כללי האפקטים האסתטיים וההרמוניה הריקודית" (קולנוע, 10.1.52).

עמנואל הגיעה למקום השני. נעמי אלסקובסקי לשלישי. תיאטרון הבלט הישראלי התקיים תקופה קצרה בלבד, בסך הכל שנתיים. סיבות אחדות הביאו לכך שהמפעל, שהיה אמור להיות גולת הכותרת של שלושים שנות מחול בארץ, קרס. הוצאות התיפעול של הלהקה היו גבוהות משל קודמותיה. ההופעות של הלהקות האורחות יצרו סטנדרטים חדשים. מה שהיה מספק בארץ־ישראל של שנות ה־30 וה־40, לא ענה עוד על הציפיות בשנות ה־50. הדבר חיבל, למשל, שכירת אולמות יקרים. משך החזרות התארך, והרקדנים, שעבדו ללא שכר, "עשו טובות", מספרת נעמי אלסקובסקי. התמיכה הכספית המיוחדת לעולם לא הגיעה. "היום אני יודעת", אמרה לימים גרטרוד קראוס, "ששום להקת מחול, אף לא הצנועה ביותר, לא מסוגלת להחזיק מעמד לאורך שנים ללא תמיכה. להופיע? כל אחד יכול להופיע. אך לקיים להקה – זה דבר אחר לגמרי".

לתיאטרון הבלט הישראלי לא היה קו אמנותי ברור. מתוך רצון לשוות ללהקה צביון ממלכתי, וגם לפנות לקהל רחב ככל האפשר, נוצרו תכניות שהיו בליל של סגנונות. בתחילת שנות ה־50 עוד לא התאוששה קראוס מהלם המפגש עם המחול האמריקני, ועבודותיה העידו על המבוכה שבה היתה שרויה. הילדה קסטן: "אחרי שחזרה מאמריקה, היא ניסתה לעשות דברים שלא היו היא. הכניסה אלמנטים שלא היו השפה שלה".

הביקורות על עבודתה של קראוס לא היו נלהבות, אם לנקוט לשון המעטה. "התכנית ארוכה וחדגונית, מלאת חזרות. נוסח אקספרסיוניסטי, שעבר דומתני זמנו. [...]. הרקדניות והרקדנים מביעים את רגשותיהם בעזרת תנועות סטנדרטיות, כמעט לפי המתכונת של דלסארט. [...]. אין כאן שום דבר טרי, ספונטני" (רינה טרל, חרות, 26.10.51).

על אש בהרים של ביאטי, לעומת זאת, גמרו את ההלל. "זוהי צירה – מותר הפעם להשתמש במלה הנדושה – נועזת, שאינה מרפה מאיתנו, ששפתה שפת הרגש וחוויה עמוקה: עלילה ריקודית ולא סיפורית בלבד... כאילו רוח אחרת עברה על הלהקה. צעירים וצעירות בלתי מנוסים עמדו במבחן פיזי ונפשי – נישאו ברוח סוערת, מעפילה תמיד, ללא ליאות וחולשה, ללא תנועות סרק, ללא אימפרוביזציה וואריאציות חופשיות. אדרבא, בכול ניכרו משמעת חמורה, קצב בונה וקולט, רעיון המתפתח בהיגיון, שירי וריקודי" (עזרא זוסמן, דבר, אוקטובר 1951).

להקות ממוסדות, שעובדות ברצף, יכולות להרשות לעצמן גם כישלונות, קופתיים או אמנותיים. לא כן להקות שקיומן כה רופף. מהנפילה הזאת לא היתה קימה.

ב־1951 הוזמן לארץ ג'רום רובינס, רקדן וכוריאוגרף יהודי אמריקני שהיה עתיד להתמנות לאחד משני המנהלים האמנותיים של להקת ניו־יורק סיטי בלט. המזמינה היתה קרן אמריקה למוסדות בישראל (לימים קרן התרבות אמריקה־ישראל), שנוסדה בארה"ב ב־1940 ושקיימה מדי שנה אירוע התרמה למען ישראל. בישיבת ההנהלה בשנת '49 הציע סול הורוק להזמין לאירוע להקת מחול מישראל. באמריקה גברה המודעות למחול,



ג'רום רובינס ורקדנים־מורים, תל־אביב, 1951

JEROME ROBBINS AT A MEETING WITH LEADING DANCERS AND TEACHERS IN TEL-AVIV, 1951

אמר, מה עוד ששפת התנועה היא בינלאומית. באותה שנה פתחה הקרן משרד בארץ, וכעבור שנתיים קיבלה יהודית גוטליב, מנהלת המשרד, הודעה שג'רום רובינס עומד להגיע ארצה לבחור בלהקה שתופיע באותו אירוע.

רובינס ערך ביקורים בסטודיות. חומר תנועתי מקורי, כזה שעשוי היה לעורר עניין בקהל בחו"ל, שפונק במופעים ברמה אמנותית גבוהה, לא מצא לא במחולות המודרניים שנוצרו בארץ ולא בכלטים שהופקו כאן. "גיליתי שב־ישראל קיימת שאיפה עזה לחוש את הקשר עם העבר וליצור תרבות ישראלית, אבל אין שום ידע איך ליישם זאת במחול", כתב ביולי 1951 לגוטליב. ואז הציץ בחזרה של להקת ענבל, ונפגע. "הוא מצא בתיספר למחול, נערות שלמדו לרחף על קצות הכהונות, אולם שום דבר לא משך אותו – חוץ מלהקתה של שרה לוי. ואין פלא. כי רוב האחרים ניסו לחקות את האסכולות של מוסקוה ופריז, או הרכיבו מחולות סינתטיים של שני צעדים ימינה והופ, שני צעדים שמאלה והופ, וקראו להם ריקודי עם. ואילו שרה לוי הגיעה למקור האמיתי, חיברה ולימדה ריקודים שאף עם אחר לא התמחה בהם יותר ממנה" (אורי סלע, "שרה לוי – למקור", עין 1951).

רובינס הציע אפוא לתמוך בענבל. הוא המליץ לשכלל את הטכניקה של רקדניה ולהביא אותה לרמה שהיתה מקובלת אז

בחור"ל, בלי שהסגנון האותנטי שלהם ייפגע. באותו דו"ח ניסה להפיג את החשש, שלימוד אותה "טכניקה זרה" עלול לבלום את הסיכוי ליצור בארץ מחול מקורי: "אין דבר כטכניקה זרה לרקוד. כל מה שנלמד – ובייחוד הטכניקות של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, אם הן באות מאירופה ואם מארץ זולו – הוא תוצאת שנים של עשיית אקספרימנטים. עליכם ללמוד טכניקות אלה, לשלוט בהן ולהטמיע אותן, עד ששוב לא תראו אותן כזרות ועוינות. רק אז תגיעו לשלב שבו תוכלו לעשות ניסיונות משלכם, לצמוח ולהתפתח".

בביקורו הבא, ב־1952, העמיד רובינס את הבלט Interplay, בשני הרכבים שונים. האחד של רקדני בלט, מבכירי תלמידיה של מיה ארבטובה (הפרק "בלט קלאסי או מחול מודרני") – וזרה גיל-בר, נירה פז, יצחק משיח, משה לורה ומושיק הלוי; והשני, צוות רקדנים מתיאטרון הבלט הישראלי – רינה שחם, אריה כלב ויונה זילברמן. כל החזרות התקיימו בסטודיו של ארבטובה. היצירה נשארה בגדר עבודת סדנה. רובינס גם העביר קורס לרקדנים, אף הוא באותו סטודיו. עלה בידו לכנס את כל המורים, הרקדנים והכוריאוגרפים מהשורה הראשונה. אבל זמן קצר אחר-כך הוא חזר לארה"ב.

אין ספק שהבחירה של רובינס בענבל לנציגת ישראל היתה נכונה. למחול המודרני האירופי בארץ לא היה אז מה להציע לארה"ב. ואולם, הקצבת הכספים לענבל בלבד חרצה את דינו. הענקת תמיכה מגורם כלשהו לתיאטרון הבלט הישראלי, שהיה על סף התמוטטות אך אחרי הכל ריכז את מיטב הרקדנים המודרניים בארץ, היתה עשויה לרכך את המעבר, הבלתי נמנע, מהמחול האמנותי האירופי למחול שהיה עתיד לרשת אותו. תמיכה בהם בשלב הקריטי ההוא, כשעדיין היה במה לתמוך ומשהחלו מנשבות רוחות חדשות, היתה מביאה להקפצת הרמה. להקה מקצועית מתוקצבת היתה יכולה להציג באופן מכובד את

הישגי המחול האמנותי בארץ ב־30 ומשהו שנות פעילותו עד אז. בלעדי אותה תמיכה הכרחית, הגיעו הישראלים למפגש בעמדת נחיתות משועת.

המשך קיומו של תיאטרון הבלט הישראלי היה אולי הסיכוי האחרון ליצירת גשר בין המחול המודרני האירופי והמחול המודרני האמריקני, על בסיס של כבוד הדדי וללא זעזועים. אז עוד אפשר היה להעמיד אותם זה כנגד זה ולבחור מה לאמץ מתוך כל אחת מן האסכולות ומה לדחות. סגירת תיאטרון הבלט הישראלי סתמה את הגולל על כל אלה, והחישה את שקיעת המחול האירופי בארץ.

ב־1954 ניסתה גרטרוד קראוס לחזור אל הבמה. "נשימותיה נשמעו עד לשורה האחרונה", מספר אנטול גורביץ'. זה היה ערב הסולו האחרון שלה. אחריו, התמקדה בהעמדת תנועה להצגות תיאטרון, ובהן חלום ליל קיץ, הציפור הכחולה, פר גינט, פאוסט, הקיסר ג'ונס, אהבת ציון ובת יפתח.

ב־1955 הוזמנה קראוס להיות הכוריאוגרפית והבמאית של האורטוריה שמשון ודלילה מאת הנדל, שהיתה אמורה לפתוח פסטיבל באשקלון. כמעט שנה ארכו החזרות. על שפת ימה של אשקלון נבנו שלוש במות: במה לתזמורת ולמקהלה (שהדריך המוסיקאי עובדיה טוביה), אחרת לרקדנים, והשלישית לסולנים. כמאה זמרים השתתפו בהפקה היקרה, ויותר מ־30 רקדנים מהסטודיו של קראוס, ובהם רות זינגר, נוגה לייזרוביץ, זאבה כהן והכוריאוגרפית לעתיד אושרה אלקיים. שמעון לוי רקד את שמשון, ואת דלילה רקדה יונה זילברמן ושרה הזמרת רמה סמסונוב. על התלבושות והתפאורה היתה ג'ניה ברגר. נראה היה שניתנה לגרטרוד עוד הזדמנות. ואולם, ימים אחדים לפני הפרמיירה חררה לארץ חוליית פדאיון מרצועת עזה, ובעקבות זאת הוחלט להעלות את האורטוריה לא באשקלון אלא בתל-אביב,



JEROME ROBBINS DURING A REHEARSAL OF "INTERPLAY"

(תצלום: הנס קאופמן)

ג'רום רובינס בשעת חזרה על "INTERPLAY"



RONI SEGAL REHEARSING

רוני סגל בעת חזרה

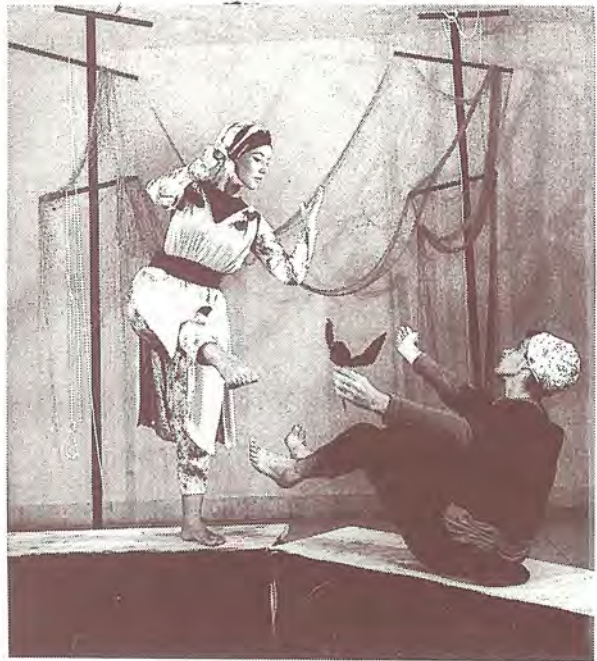
באולם הבימה. הכל נדחס על במה אחת. מלבד זאת הופצה שמועה שהחזרה הגנרלית פתוחה לקהל, ומאות צרו על האולם. "זו לא היתה חזרה כללית אלא מהפכה כללית", תיארה אותה כעבור שנים גרטרוד קראוס, שהניחה להמונים שצבאו על הדלתות להיכנס. "המנהל אמר שלא ישלם לרקדנים משכורת, כי נתנו הופעה חינם (הכרטיסים עלו סכום עתק). המופע היה גרנדיוזי, אבל עלה רק פעמיים". ואילו יונה זילברמן סיכמה: "זו היתה שירת הברבור שלנו והרקדניות הוותיקות של קראוס] ושל גרטרוד עצמה. קם דור חדש של רקדניות מודרניות שגדלו על ברכי האסכולה של גראהם, ואנו כבר לא היינו חלק מהעשייה האמנותית".

בשנות ה־60, כרבות מבנות דורה, נדחקה גרטרוד קראוס הצידה. היא המשיכה ללמד בסטודיו שלה בתל־אביב, אך מספר תלמידיה הלך והתמעט. גליה גת: "בתחילת שנות ה־60, כשרקדתי בתיאטרון הלירי, רצייתי לקחת אצלה שיעורים. ניסינו לארגן קבוצה. לא היו די תלמידים". אושרה אלקיים, תלמידתה של קראוס, נסעה בגיל 16 ללמוד אצל מרתה גראהם. "כבר הייתי מבוגרת מכדי לאפשר לטכניקה או לשיטה כלשהי לחנוק אותי. תמיד הרגשתי שהיתה לי זכות להיות תלמידתה של גרטרוד, בגלל החופש היצירתי ושמתח הריקוד שהיא העניקה, ושלא קיימים בשום שיטה. יש מורים מעטים שדרכם מצליחים לצמוח. כשחזרתי מאמריקה, ישבתי עם גרטרוד בבית קפה. היא היתה עצובה, כמו אדם שהשלים עם המציאות". עם הקמת המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין, הזמינה חסיה לוי־אגרון את גרטרוד קראוס ללמד שם כוריאוגרפיה. קראוס גם הוזמנה ללמד בקורסי השתלמות למורים למחול מהתנועה הקיבוצית, ש"אימצה" אותה, ועמדה בקשרים הדוקים עם להקת המחול הקיבוצית ועם הבלט הישראלי של הלל מרקמן וברטה ימפולסקי. את כוחות היצירה שלה השקיעה בציור ובפיסול.

עברו עוד שני עשורים בקירוב. "אם אהיה בת מזל, יידעו שהייתי קיימת. אבל מתעלמים ממני לחלוטין ומכחישים שבכלל עשיתי משהו", אמרה קראוס ליהודית אינגבר. אבל אז פתאום היתה לה עדנה. רקדנים בני הדור הצעיר של סוף שנות ה־70, שהחלו להיחשף, באיחור, גם הם למחול ניסיוני – הפוסט־מודרני – גילו אותה. צעירים שיכלו להיות נכדיה ראו בה אחת מהם, ועלו אליה לרגל. אלה שרצו לפרוץ את מסגרת הלהקות הממוסדות ולחפש כל אחד את דרכו ביצירה, מצאו בגרטרוד קראוס בעלת־ברית, והיא אכן לחמה למענם בוועדות המחול שבהן היתה חברה. ב־1968 הוענק לגרטרוד קראוס פרס ישראל על מפעל חייה. היא מתה בתל־אביב ב־1977.

אחדות מן האמניות הוותיקות המשיכו להופיע בשנות ה־50. ב־1953, במסגרת התערוכה **כיבוש השממה**, התקיים מפגן, האחרון מסוגו, של המחול המודרני האירופי בישראל. גרטרוד קראוס, תהילה רסלר, יהודית אורנשטיין, קטיה מיכאלי, דבורה ברטנוב וירדנה כהן לקחו בו חלק. שתי האחרונות, וכן אירנה גטרי, המשיכו להופיע גם אחר־כך, אך מופעים אלה שוב לא עוררו עניין רב בדור הצעיר, שרוב רקדניו כבר היו צברים. למעשה, היה זה דור הצברים הראשון במחול. רוב התלמידים המתקדמים לא רצו עוד ללכת בעקבות יוצרים מהזרם שראו כמיושן או להשתתף בהפקות שלהם, דבר שהקשה יותר על אלה להעלות מופעי איכות. "היתה תחושה שדור הוותיקים מיצה את עצמו" (רות אריאל).

יוצאת דופן היתה רוני סגל, ארצישראלית שורשית, דור חמישי בצפת. בת 15, ב־1952, החלה לומדת אצל ירדנה כהן, והיתה לכולטת בתלמידותיה. היא גם לקחה שיעורים אצל גרטרוד קראוס. אחר־כך למדה באקדמיה של הראלד קרויצברג בשווייץ, ונשארה באירופה. בין השאר הופיעה ב**רויאל קורט** (Royal Court) בלונדון וב**ברוקלין אקדמי אוף מוזיק** (Brooklyn Academy of Music) בניו־יורק. ב־1959 הגיעה לסיבוב הופעות בארץ. הקהל



"הריג וכת המים", בימת המחול (רקדנים: אברהם זורי ודליה טננבאום)
 "THE FISHER AND THE MERMAID", THE
 DANCE STAGE (DANCERS: ABRAHAM ZURI AND DALIA TANENBAUM)
 (תצלום: אוסקר טאובר)

ותלמידי הסטודיות, שכבר היו מורגלים במחול הגראמי, לא אהבו אותה. "היא נחשבה למיושנת באותה תקופה, והיתה גם חדשנית מכדי שידעו להעריך אותה" (ורה גולדמן). סגל שבה לחו"ל, והמשיכה לקצור שבחים. בניסיון ליצור בהשראת נוף המדבר חזרה לישראל ב־1960 והתיישבה בבאר־שבע. היא נשארה שם שנה. אחרי חמש שנים נוספות בארץ שבה לשווייץ, והתמנתה לאסיסטנטית ראשית בבית־ספרו של קרויצברג. היא גם הקימה להקה קטנה משלה. ב־1990 העלתה בשווייץ ערב סולו. דווקא בחיפה, שהיתה מרוחקת ממרכז ההתרחשויות, נעשה ב־1957 ניסיון ראשון להקים להקת מחול אמנותי מקצועית מחוץ לתל־אביב. קטיה דלקובה־בדמור הקימה שם את **במת המחול** (ראה בפרק "ראשית צמיחת חדשות"). זו לא האריכה ימים מהסיבה השכיחה כל־יכך – חוסר תקציב. הסנוניות הראשונות של המחול האמריקני נחתו בארץ כבר בתחילת שנות ה־50, אך נקודת המפנה היתה ביקורה הראשון של להקת מרתה גראהם ב־1956. המופע שלה מתואר בסופרלטיבים כגון "מהפנט", "מהמם".

"ישבתי ובכתי" (שושנה אורנשטיין). "עד אז, המחול המודרני האמריקני סיקרן אותי. זה היה חדש ואופנתי. את העניין האמיתי בו התחלתי לגלות רק אחרי שראיתי את המופע של גראהם. הייתי רקדנית בלט קלאסי, ובאותו רגע החלטתי להיות רקדנית מודרנית" (רנה שינפֿלד). "ראיתי שלמות. אינטגרציה מושלמת של קונצפציה, תלבושות, תפאורה, מוסיקה, כושר ביצוע. טעם של הגות מעמיקה ושל תיאטרון. לעתים רחוקות יש מוזיגה שכזאת" (שרה לוי־תנאי).

שיטת גראהם מקנה, לכד מטכניקה, גם שפת תנועה. "אותיות" שאפשר לחבר למשפטים. רקדן וכוריאוגרף מתחיל מבקש בדרך כלל מערך תנועות מוגדר, שיבהיר לו מה בדיוק עליו לעשות בכל שלב ושלב. הדבר מעניק לו ביטחון. בשיטת גראהם היה ברור הקשר בין האימונים ובין התוצאה על הבמה. לא ייפלא שלקראת סוף שנות ה־50 נהרו רקדנים צעירים ללמוד את השיטה, אצל רקדנים עולים מארצות־הברית, והסטודיות למחול אירופי הלכו והתרוקנו, הלכו ואיבדו מיוקרתם.

בריאיון עם חנה זמר מנתה גרטרוד קראוס את הסיבות לתהליך השקיעה של המחול המודרני האירופי, והצביעה על הסכנות שארכו למחול בארץ לנוכח "הטירוף של רדיפה אחר כל אופנה". או, לא הקשיבו לה.

"שוררת מבוכה בשל הזעזוע שנגרם מפאת הפגישה עם השלמות הטכנית של הריקוד בעולם הגדול. בכל תחומי היצירה יש אנשים המחפשים את דרכם בעיניים עצומות, מתוך אינטרוספקציה בכוח הפנימי. לעומתם, יש המבקשים ללמוד דרכים של אחרים לפני שיש להם דרך עצמאית; לראות כל הישג ולרכוש כל אמצעי טכני משל אחרים. אין גבול ואין קץ ללימוד כזה, והוא עלול להיעשות מטרה לעצמה, ולשמש תירוץ לחוסר יצירה. התנאים שהתקיימו בארץ עד לפני זמן קצר, לא הניחו לריקוד הישראלי להגיע לרמה טכנית (מספיקה) כדי להתמודד עם ההישגים של ארצות אחרות בתחום זה. כשהתחיל הרקדן הישראלי להשוות את יכולתו לזו של אמנים אורחים או של רקדנים בחו"ל, שראה בנסיעת השתלמות או בסרטי הריקוד המעולים – חלשה עליו דעתו; התעורר בו הרצון להקדיש כל מרצו לטכניקה. [...] מי שיש לו כוח אמנותי אמיתי וידיעות מקצועיות אינו חייב להתמתן ולהימנע מיצירה עד שיגיע לשלמות טכנית. השתלמות אינה עניין לתלמידים בלבד, היא חלק מתהליך התפתחותו של כל אמן. השפעה מופרות של הריקוד בחו"ל על הריקוד הישראלי עלולה להיות בעוכרינו בין מצד הטכניקה בין מצד הסגנון" (דבר, שמור בארכיון המחול היהודי).

תהליך השקיעה ארך עשר שנים ויותר. תקופת המחול החלוצי בארץ־ישראל, שלא היה לה הד בתקשורת העולמית, ושגם בארץ לא תועדה כראוי, כמו נמחקה, כאילו לא היו דברים מעולם.