

רות אשל

# לרקוד עם החלום

ראשית המחול האמנותי  
בארץ ישראל 1920-1964



להורי, שפרה וג'נקה רטנר ז"ל,  
אנשי חזון ומעש,  
ולבעלי ראובן שתמיד עמד לצדי

## לרקוד עם החלום

# לרקוד עם החלום

ראשית המחול האמנותי  
בארץ-ישראל 1920-1964

רות אשל

ספרית פועלים  
הספרייה למחול בישראל

**DANCING WITH THE DREAM**  
THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC DANCE IN ISRAEL 1920-1964  
BY RUTH ESHEL

**EDITOR: GIORA MANOR**  
**LANGUAGE EDITOR: HANA KISSNER**  
**GRAPHIC DESIGNER: RUTH SALMI**

עריכה: גיורא מגור  
עריכה לשונית: חנה קיסנר  
עריכה גרפית ועיצוב העטיפה: רות שלמי  
תצלום העטיפה: א. הימלרייך  
רקדניות: נעמי אלסקובסקי, אהובה ענברי ורות זינגר

©  
כל הזכויות שמורות למחברת  
מסת"ב 965-04-2123-8  
ISBN  
ספרית פועלים  
הספריה למחול בישראל  
1991

הספר ראה אור בעזרת כספי עיזבון של הורי המחברת וכן בסיוע  
הספריה למחול בישראל וקרן תרבות חיפה.

## התוכן

7	הקדמה
9	פתח דבר
11	הראשונים
11	ברוך אגדתי
14	מרגלית אורנשטיין
16	רינה ניקובה
20	הדור השני
20	שושנה ויהודית אורנשטיין
23	דבורה כרטונוב
24	ירדנה כהן
26	דניה לוי
28	פליטות מאירופה
29	גרטרוד קראוס
33	רקדניות נוספות
37	הדור השלישי
42	שקיעת המחול האירופי
42	תיאטרון הבלט הישראלי
49	בלט קלאסי או מחול מודרני?
50	מיה ארבטובה
52	ולנטינה ארכיפובה-גרומן
54	הנריק נוימן
55	אמנים נוספים
58	האופרה הישראלית
62	גישות להוראה
65	טכניקה
65	היחסים בין האולפנים
67	הכשרת מורים
69	סגנון ורפרטואר
72	מוסיקה ומחול
75	תלבושות ותפאורה
80	המחול האמנותי בקיבוצים
81	ראשוני המחול האמנותי בקיבוצים
83	דמויות נוספות
86	רפרטואר וטכניקה
87	תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסכתות החג
94	צמיחות ייחודיות
94	תיאטרון המחול ענבל
100	שיטת משה פלדנקרייז
100	כתב התנועה אשכול-זכמן
102	ראשית צמיחה חדשה
103	הדמויות הדומיננטיות
108	בימת מחול
108	התיאטרון הלירי
113	דעה אישית
115	מקורות
117	אינדקס שמות
123	תקציר באנגלית



## הקדמה

הספר לרקוד עם החלום הוא עבודת המחקר המקיפה הראשונה העוסקת במחול האמנותי בארץ ישראל בשנים 1920–1964, שבהן פעלו חלוצי המחול בארץ. אמנות המחול הדומיננטית אז היתה המחול המודרני האירופי. שנות ה-60 כבר עמדו בסימנה של אסכולת מרתה גראהם, והקמת להקת בתישבע ב-1964 סימלה את תחילתה של תקופה חדשה בתולדות המחול בישראל. הספר הוא הרחבה של עבודת מחקר שערכתי לקראת קבלת תואר שני בתיאטרון, בהנחייתם של פרופ' אנדרה בוראסה מהמחלקה לתיאטרון ושל פרופ' מישל פבר מהמחלקה למחול באוניברסיטת קוויבק שבמונטריאול. כן עזר לי רבות גיורא מגור, שעבר ניסודיות על הגרסאות הרבות שכתבתי במהלך הכנת התזה בשפה האנגלית, הפנה אותי אל מקורות והאיר את עיניי בהערותיו. הוא גם ליווה את מהלך כתיבתו של הספר, המיועד לשוחרי המחול ולמורי ותלמידי המגמות למחול.

לרקוד עם החלום בודק את התפתחות המחול האירופי בארץ עד שקיעתו ואת התפתחותו המקבילה של הבלט הקלאסי. הוא עובר לעסוק בהיבטים שונים של המחול האמנותי בארץ, ובפרק האחרון שב וסוקר את שנות השקיעה של המחול האירופי, הפעם מנקודת ראות אחרת. את מסקנותי ריכזתי תחת הכותרת "דעה אישית", כספיה לספר, כדי לא לכפות אותן על הקוראים אלא להשאיר פתח למחשבה שאולי תוליד מסקנות שונות מאלה שלי. המחקר מבוסס על חומר שנאסף במסגרת מפעל התייעוד של משרד החינוך והתרבות ושל הספרייה למחול בישראל (בין השאר בידי ד"ר צבי פרידהבר) והשמור בארכיון הספרייה; על תעודות הלקוחות מארכיונים פרטיים, ועל מאות מאמרים וביקורות בעתונים ובירחונים. במהלך העבודה נפגשתי, בין השנים 1987–1990, עם האמנים שעודם חיים, חלק ניכר מהם בשנות השמונים או השבעים לחייהם, ועם קולגים, בני משפחה וחברים של אלה שהלכו לעולמם. רק אחרי השיחות האלה – יותר מ-100 שעות הקלטה – החל החומר הארכיוני לנשום. חשתי מאושרת על האפשרות להיפגש עם חלוצי המחול בארץ, ולא פעם הביעו הם קורת רוח על שאחת מהם, רקדנית וכוריאוגרפית בעצמה, היא

שערכת את המחקר.

מלבד גיורא מגור קראו את כתב היד הראשוני וחיוו את דעתם ד"ר רונית לנר, יהודית ארנון, טליה פרלשטיין-כדורי ושלום חרמון, העוסקים בדרך זו או אחרת במחול (כוריאוגרפיה, ניהול להקה, הוראה, ביקורת). הערותיהם אכן היו ענייניות. פרקים מסוימים העברתי לידי אנשים שלדעתי יכלו לשפוך אור על המתועד בהם. עם אלה נמנו שושנה אורנשטיין, גבי אלדור, נעמי בהט, מרים גולדברג, אנטול גורביץ', ד"ר אורי זמרי, גילה טולידאנו, ד"ר משה יעקובסון, ירדנה כהן, ד"ר אריה כלב, נירה פז, מיה פיק, ציפי פליישר, דליה קושט, רינה שחם ורנה שרת. אני מודה להם על הרצון הטוב שגילו.

ביודעי מה רבה רגישותם של אלה שהמחול הוא מרכז חייהם ושפעלו בתקופה בה לחם כל אחד בקנאות על השקפתו, איפשרתי לרוב הדמויות לקרוא את החומר הנוגע בהן ישירות. בדרך זו ניסיתי להגיע לדיוק מרבי ולהוציא מתחת ידי ספר מהימן ככל האפשר. כאשר התגלו סתירות בין מקורות שונים, נעשה מאמץ נוסף לרדת לחקר האמת. למרות הכל, לא מן הנמנע שחרף הניסיונות החוזרים ונשנים לאמת את העובדות, הסתננו לספר אי דיוקים. אודה לקוראים אם יסבו את תשומת לבי לפרטים כאלה, בתוספת מקורות משלימים, כדי שהדבר יתוקן במהדורה הבאה. חלק מהביקורות המצוטטות אינן מתוארכות. לא פעם גם גזרה רקדנית את הביקורת עליה בלי לרשום את שם העתון שבו זו הופיעה, ולא עלה בידי לאתר את המקור. גזירי העתונים שמורים בתיקי האמנים בארכיון הספרייה למחול, אלא אם כן צוין אחרת. כל ציטוט שלא רשום לידו המקור לקוח מראיון שקיימתי. בלרקוד עם החלום ניסיתי להשתחרר מהכתיבה האקדמית ולהוסיף כתמי צבע. לכך תרמה חנה קיסנר, העורכת הלשונית, באיכפתיות, עקשנות ומסירות רבה. תמה העבודה על הספר, שדמתה בעיני ליצירת כוריאוגרפיה. חיפוש החומר, זריקת הדברים, התעבותם שכבות שכבות, חיפוש רובד אחר רובד, עד שהפאזל הגדול הושלם.





## פתח־דבר

תמיד העסיקה אותי השאלה, מדוע רקדנים וכוריאוגרפים אינם סקרנים לברר מניין צמחה אמנותם. הם מוכנים להקדיש שנים של זיעה ומאמצים לאמנות, שהיא כל חייהם, אבל אינם טורחים לברר מה קדם להם, מי היו מוריהם, כאילו אין לאמנות הריקוד אלא הווה בלבד.

גישה בלתי־היסטורית זו נובעת אולי מכך, שבאמנות המחול יש רק הווה על הבמה. אין כל דרך להסביר בתנועה מה היה. לשם כך נחוצים הפלש־בֶּק הקולנועי, או קריין המשמיע טקסטים. על פי רוב אנשי־מחול אינם אנשי דיבור וכתובה. קל לבטא במחול רגשות, וכמעט בלתי אפשרי למסור רעיונות או תכנים, במובן הספרותי של מושג זה. לשם מסירת אינפורמציה נחוצה המלה, שאינה מרכיב אורגאני של המחול.

אבל ללא הבנת תולדות המחול והתפתחותו, ממילא נוצרת שטחיות. ללא הבנה של ההיסטוריה, המסורת נתפסת כדבר נתון שאין עליו עוררין, ועל כן גם אי אפשר ללמוד ממנו, להתנגד לו או לקבלו, כי אין קריטריונים לשיפוטו. הכל בגדר מוסכמות. אורתודוקסיה שאפשר למרוד בה, כשם שעשו ראשוני המחול המודרני בראשית המאה, או להיצמד אליה, כדרך אנשי הבלט הקלאסי, מונח שהוא כשלעצמו בלתי מדויק, ואולי מוטב היה להחליפו ב־"danse d'école" כפי שנוהגים לכוונתו הצרפתים.

ללא סקרנות הופכת עבודת האמן לאקט של אנוכיות. קונסטנטין סטניסלבסקי אמר: "אל תאהב את עצמך באמנות אלא את האמנות שבך".

וכך אירע, שבארץ בה התפתחות אמנות המחול על כל צורותיה עברה גילגולים מרתקים כבארצנו, עד עכשיו לא נמצא החוקר שירכז בעבודה מקיפה אחת את תולדות המחול האמנותי בה מאז ראשיתו בשנות ה־20.

רות אשל – בעצמה חניכת הבלט הקלאסי והמודרני, רקדנית וכוריאוגרפית – הקדישה למחקר זה שנים לא מעטות, במסגרת לימודי התואר השני שלה בתיאטרון וגם אחר כך. היא השילוב הנדיר של איש המעשה המגלה עניין גם בפן התיאורי־היסטורי של אמנותו.

ספרים רבים על תולדות המחול הרואים אור בעולם מציגים את

אמנות המחול כמנותקת מההתרחשויות מחוץ לסטודיו או לאולם המופעים. כאילו נוצר המחול בחלל ריק. ואילו רות אשל קושרת את התהפוכות שחלו במחול הארץ־ישראלי במתרחש מעבר לקירות האולפנה. לדעתי, קישור זה מקנה לדבריה תשתית מוצקה החינוכית להבנת התהליכים והתופעות.

כך בחנה אשל את יחסי הגומלין בין המחול האמנותי והמחול העממי בארץ; בדקה את המקום הייחודי שהיה למחול האקספרסיוניסטי האירופי באמנות הריקוד בארץ בין שתי מלחמות העולם, ואת השפעת הזרם האמריקני, שהגיע לישראל כמה שנים אחרי קום המדינה.

היא קושרת את אמנות היצירה והביצוע ואת החינוך האמנותי, עוד פן מוזנח, בדרך כלל, בספרות המחול. ספרה גם גואל דמויות שנעלמו כביכול מבלי להשאיר זכר. בכך רות אשל עושה צדק לכמה וכמה אמנים, שתרמו לעושר הרב של המחול הישראלי בימינו.

אין זה עניין של אופנה, המכתיבה חיפוש סנטימנטלי אחר "שורשים". העבר לא היה תור זהב שיש להתגעגע אליו, אבל הוא מכרה זהב, שממנו אפשר להקיש על ההווה ובכך להעשיר את עולמנו.

אולי איש אינו לומד מההיסטוריה, והניסיון הוא אכן ספר שכל אחד כותב אבל איש אינו קורא, כמאמר הפתגם, ובכל זאת, הדבר לא רק כדאי אלא פשוט הכרחי.

בחוגי הדתיים נהוג לבקש "הסכמה" של רב לספר חדש, כהוכחה לכך שהוא בעל ערך. איש לא ביקש את הסכמתו, ואינני רב, אבל לו התבקשתי הייתי נותן אותה בחפץ־לב, כי ספרה של רות אשל יש בו כל המרכיבים והניתוחים, העשויים להאיר את המציאות העכשווית לאור מה שקדם לה.

ולבסוף, ארשה לעצמי הערה אישית: לאיש כמוני, שהקדיש שנים לא מעטות לכתיבה על מחול, אם בספרים ואם בעתונים, עבודתה של חוקרת מ־"הדור הבא" כרות אשל, המונעת על ידי רצון לרדת לחקר הדברים, גורמת סיפוק רב ותחושה שיש המשך.

גיורא מנור

משמרה־עמק, 1990



# הראשונים

אל אהבתו הראשונה – הציור. אמן מולטימדיה, שבתפיסתו 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, בזהמיין 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 חיי 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 מטיתי 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 שנושאו 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 מחרוזות 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, וריקודי 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, 27.4.27). 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 מהציר, שהוא מדיום סטאטי. כצייך 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־טנאי, 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 רמזות, 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, 23.9.27). ומ. כץ כתב, לקראת הופעתו של אגדתי באולם פילהרמוניה בווארשה: "הוא הראה לנו גם לדעת את ההתמזגות של אמנות המחול והציר ואת הצד השווה שבהם, ברכגוניותם ובמשחק הצבעים והטונים" (הצפירה, 28.10.27, 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 ונגוון 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, ושנמהלך 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 חפשיתי 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 – כלולו 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 אוונגארדי, 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 לצינונות, וב-1920 עלה ארצה. מכאן שלח מכתבים למשפחתו והאיץ בה להצטרף אליו. לבנותיו הבטיח שליך כל מיטה בארץ יש שני ברוזים – 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-הטבעות; 2. זכרונים; 3. רקודי-הפרחים.

II

- א) מנדלטון - קונצרט g-moll; ב) חלקים בלויז' 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. תרשלי - 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'ימ. לתלמידים ולפועלים - 50%  
הכרטיסים נמכרים בבתי-המקומות של היה אוריבך. קיינמן ובלשבת הסתכום של הסדרות הקיבוצים.

דום קוארטניו "הוסל העיר" תל-אביב.



MARGALIT ORNSTEIN

מרגלית אורנשטיין

דבר שידם של האורנשטיינים לא השיגה אז שלום, 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 כרעיה ומרקוזה, 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 וברוך הצוענים. בסך הכל הועלו בארבע שנות קיום האופרה 17 אופרות ממיטב הרפרטואר העולמי, מלה טרוויאטה, ריגולטו, הליצנים, פאוסט ורומיאו ויוליה, ועד אאידה, זוסקה וכרמן. 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 עשרות 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 עדן 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 קוקזי 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 מיסטרס (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 לתמימים – 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-טנאי.

שיתוף פעולה יצירתי מיוחד בנינו נוצר 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 גולניקין, בתו של מייסד האופרה הארצישראלית, רשמה את נעימותיהם בשפת

על הבמה בפני קהל טרם חיזקו 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 הבלטיות. 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 שהבלית 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 אחר־כך את רוב ריקודיה. הלהקה שבה ארצה והיתה מבוקשת אף יותר מאשר לפני כן.



"בני הנביאים", רינה ניקובה והלהקה התימנית

"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 להעמייד 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

# הדור השני

אחר" (טורים כ"ט – ל', 28.2.34), והוסיף ג. ח., מבקר הירחון במה: "יצירתה היא דוגמא נפלאה לסינתזה של מחשבה וצורה. [...] לנו, ליהודים, היודעים לחשוב גם באמנות ואין יודעים כלי-כך להתחזק ביפי הצורה, יקר במיוחד ניסיון סינתטי כזה".

מפולין הגיעה לסיור הופעות גם ילדת הפלא היהודייה מוסיח דייכס (Daiches). הורים וילדים נהרו לראות את מי שעוררה עליה קנאה בבירות אירופה. במלחמת העולם השנייה יבצע בה ד"ר מנגלה ניסויים במחנה ההשמדה אושוויץ, כדי לגלות את סוד יכולתה המופלאה כרקדנית.

הרקדן ההודי אודאי שנקר (Udai Shankar) היה אחרון אורחי המחול בתקופה ההיא. בתכנייה של המופע כתב: "אני רוקד את חיי עמי ואלוהיו", ולמלים אלה נודעה משמעות גדולה בעיני האמנים שפעלו בארץ.

עם תום לימודיהן שבו מאירופה הרקדניות הארצישראליות, ואליהן הצטרפו רקדניות יהודיות שראו את הנולד. בבת אחת התרחב מעגל אנשי (ליתר דיוק, נשי) המחול בארץ. במבט לאחור אפשר לראות שהגרעין הזה, שלא צמח באופן אורגני אלא בפתאומיות, הוא שאיפשר את עושר הפעילות בתחום המחול בתקופת הבידוד הארוכה שנכתפה על ארץ-ישראל מתחילת מלחמת העולם השנייה ועד סוף מלחמת השיחרור.

## יהודית ושושנה אורנשטיין

בנות תשע החלו להופיע כסולניות כנשפי המחול של סטודיו אורנשטיין. התאומות שושנה ויהודית אורנשטיין, שנולדו בווינה ב-1911, לקחו חלק בחיי הסטודיו מגיל צעיר. כך למשל הדגימו בפני שחקני תיאטרון אהל את התרגילים שלמדה אותם מרגלית אורנשטיין. כדי שייראו לעיניהם, היו התאומות מבצעות את התרגילים על גבי שולחן. כשהיו בנות 14, השתתפו בתכנית ביזור שהפיק אהל. למופעים שהתקיימו ברחבי הארץ הגיעו במשאית פתוחה, שעל רצפתה נהג לרקוד במשך הנסיעה השחקן והמשורר אברהם חלפי ריקודים עם רוסים. את המוסיקה סיפקה מפוחית היר של השחקן יוסף פולן, לימים בעלה הראשון של יהודית אורנשטיין.

האחיות אורנשטיין הפכו עם הזמן לחביבות הקהל. הכוריאוגרפיה, שרובה חוברת בידי אמן ובשיתופן, הבליטה, אם באמצעות התלבושות ואם באמצעות החומר הנועתי, את היותן תאומות. למעשה, הן היו שונות מאד זו מזו. יהודית, טיפוס שכלתני, היתה בעלת יכולת טכנית טובה יותר. הריקוד של שושנה היה אינסטינקטיבי וביטא את מזגה הסוער.

את חופשותיהן עשו עם אמן באירופה. כשהיו בנות 15, יצאו לשם לבדן, מצוידות כמזון לתקופת ההפלגה. הן ישנו על הסיפון. "כלום לא היה מאורגן מראש", משחזרת יהודית אורנשטיין, "ירדנו מהאניה עם ארגז ענק ובו תלבושות ל-12 ריקודים. בירדנו את

הדור השני של המחול בארץ-ישראל עשה את צעדיו הראשונים בשנות ה-30. לא היתה זו תולדה ישירה של הדור הראשון. "תולדות המחול האמנותי בארץ הן סדרה של התחלות, [...] לא של צמיחה מתוך גרעין אחד. היו גרעינים שונים וצמיחות נפרדות, מתוך אסכולות שונות. [...] יש להבין כל אחד מאיתנו מתוך עצמו, לפי חינוכו ועל פי סגולותיו. [...] הייתי משווה את תרומתם של הראשונים למעין פסיפס: כל אבן היתה חלק אינטגרלי שהוסיף גם חיזוק וגם צבע" (דבורה ברטנוב, "הפמוט והנר", מעריב, 12.5.82).

סטודיו אורנשטיין עשה באותן שנים עבודה חשובה, אבל עדיין לא היה בכוחו לגדל דור של רקדנים. כל אחת מרקדניות הדור השני, האחיות אורנשטיין, דבורה ברטנוב ודניה לוי, שהגיעו ארצה בגיל צעיר, וגם ה"כנענית" ירדנה כהן, יצאו אפוא ללמוד באירופה. הפעילות האינדיווידואלית, שכבר הסתמנה בשנות ה-20, הלכה וגברה.

ליישוב היהודי בארץ היו אלה שנים קשות. על פי חוקי הספר הלבן הוגבלה עלייתם של יהודים מחוסרי הון, והדבר אילץ רבים שלא הצליחו להצטייד בסרטיפיקט עוד בחו"ל, לבוא באמצעות אשרת תייר ולהישאר באופן בלתי ליגאלי. ב-1938 החריף מאבקם של הבריטים בהעפלה, ובקרב היישוב היהודי התנהלו ויכוחים קשים על הדרך שבה יש לנהוג בהם, וכל זה בעיצומה של תקופת המאורעות. ואף על פי כן, מראשית שנות ה-30 ועד תחילת מלחמת העולם השנייה פקדו את ארץ-ישראל אמנים רבים, בהם אמני מחול, רובם יהודים.

ב-1931 הגיעה מווינה לסיור הופעות גרטרוד קראוס, וקצרה הצלחה גדולה. היא הגישה 16 רסיטלים. מילאה עד אפס מקום את בית-העם בתל-אביב וכבשה את יישובי עמק יזרעאל. ביקור נוסף ערכה בשנת 1934. המבקר י. אביאווה כינה אותה "מתנת יה", מרקיד הנפשות" (טורים, 13.4.34), והוסיף וכתב, בשפה המליצית האופיינית למבקרים בני דורו: "גרטרוד קראוס היא האש המרקדת לפני האלוה, אשר בצורת אדם היא נאבכת עימו".

רקדנית אורחת נוספת היתה פאולין קונר (Pauline Koner), שהיתה עתידה להתפרסם בארה"ב בשנות ה-60 כרקדנית מודרנית חשובה. ב-1932 קיימה שלושה מופעים בתל-אביב והרשימה ביכולתה כ"חוללנית – כלומר, בעלת טכניקה מגובשת, דיוק מוסיקאלי וטעם טוב וכבוש", אלא שהמבקר ס. אלוף מסייג את דבריו: "לפי שעה – עוד פעלה מעטות מכדי חרוץ עליה משפט קבוע" (גזית, יולי 1932).

בהצלחה גדולה במיוחד זכו רות סורל (Ruth Sorell) ובן זוגה גיאורג גרוקה (Groka), שבאו מפולין. סורל, תלמידתה של מרי ויגמן (Mary Wigman), כבר הספיקה לקטוף עד אז פרסים בינלאומיים. הביקורת העלתה על נס את רמת הביצוע ואת היצירתיות שלה, והדגישה עוד שתי נקודות הזורקות אור על התפיסה האמנותית שהיתה מקובלת באותן שנים. שיבח המבקר יוריס: "כל תנועה – מוכרחת ויחידה ואינה חוזרת אפילו בריקוד

(מוסיקה: ורדינה שלונסקי), המחלל (מרדכי זעירא) וקין והבל (שלמה רוזובסקי), ששמותיהם מעידים על תוכנם. על האחרון קיבלו את הפרס השני בתחרות הרקדניות הארצית ב־1937. האחיות הרגישו שייכות רבה יותר לארץ מאשר אמן, ומלבד זאת, היתה אז דרישה לריקודים לאומיים, שיבטאו את תחיית העם בארצו. יש לזכור, שבעיני חלק ניכר מהקהל ומהביקורת היתה למחול האמנותי זכות קיום רק אם היתה לו נגיעה כלשהי למפעל הציוני. לעומת זאת, לא נכללו ברפרטואר של השתיים ריקודים שנושאים לקוחים מן העיירה היהודית, דבר המאפיין במידה רבה את הגישה שרווחה באותן שנים: העדיפו את המחול האירופי ואת בושם המזרח על פני מחול "גלותי".



האחיות אורנשטיין | THE ORNSTEIN SISTERS  
 תרקננה ג'וס ו' - 4.VI.37 - FRIDAY, 4.VI.37  
 אקאפיתאטרון AT AMPHITHEATRE.

"ריבות", שושנה ויהודית אורנשטיין  
 "RIVALS", SHOSHANA AND JUDITH ORNSTEIN

כתובתו של מקס טרפיס, אז מנהל האופרה של ברלין, ומבלי לקבוע פגישה נסענו לוויילה שלו. לשוער שפתח את הדלת אמרנו ששמענו שטרפיס מורה טוב, ואנו רוצות ללמוד אצלו. תשובתו היתה: "ילדות, איפה אמא שלכן? ענינו: 'בפלשתינה'". טרפיס הורה להכניס אותן לביתו, והן רקדו לפניו. שבוע אחר־כך גמל להן בהופעה פרטית – בין השאר רקד את המחולות המזרחיים שלו – והתייחס בכבוד להערותיהן. הן למדו אצלו שלושה חודשים. עוד לקחו שיעורי טכניקה אצל פרופ' גרטורד בודנווייזר בווינה. כל השנים המשיכו לנגן – שושנה בפסנתר ויהודית בכינור. בשנות ה־30 עמדו במלוא פריחתן כרקדניות. בקושי בנות 20, וכבר בעלות ניסיון בימתי רב, רפרטואר עשיר ומוניטין. הצלם הימלרייך, שעלה ב־1936 מגרמניה, הנציח במצלמתו ריקודים מפורסמים שלהן כהומורסק קברט, דגלים, קדימה, היריבות, קין והבל ואחרים.

כהדרן נהגו לרקוד את המכונה ואת לפני הראי. את הריקוד השני ביצעו בבגדים זהים – שמלות פסים בשחור־לבן, עם צווארון לבן ופפיון ירוק זוהר. ילדה רואה את עצמה בראי. מזיזה יד, והרמות בראי מזיזה יד גם היא. הילדה מתרגנת, ומתחילה לבצע תנועות מסובכות יותר ויותר. היא וכפילתה מתרחקות ולבסוף חוזרות ונפגשות מול הראי, אוחות זו בזו וחוצות את הבמה בגילגולים אקרובטיים.

נושאי הריקודים של האחיות אורנשטיין היו ברובם אוניברסאליים. נעזרים, למוסיקה של שומאן, ואלס ולילה מאת שופן, או בדרך לנשף המסכות ולפני הראי מאת פרנץ שליצר (F. Czellizer), שהיה שנים פסנתרן הסטודיו. בניגוד למרגלית אורנשטיין, שברדך־כלל נמנעה מלעסוק בנושאים תנ"כיים או ארץ־ישראליים, יצרו בנותיה גם ריקודים כגון נערה מכנען

בתחילת שנות ה־30 פתחו האחיות סניפים של סטודיו אורנשטיין, בירושלים ובחיפה. חמש שנים שהתה שושנה אורנשטיין שלושה ימים בשבוע בירושלים. בבקרים לימדה את תלמידי הכיתות היסודיות בבית־הספר למל, אחר הצהריים – קבוצות פרטיות, ובערבים העבירה שיעורים על המרפסת של מלון הימלפארב. אחרי שעזבה את ירושלים נשארה העיר ללא מורה למחול, עד לבואה של אלזה דובלון ב־1937.

שנתיים אחרי שנפתח הסניף הירושלמי, ייסדה יהודית אורנשטיין את הסניף החיפני. גניילדים שימיז כמבנה הסטודיו עד שהועמד לרשותה מקום מרווח יותר, בבית־הספר עממי א' ברחוב שפירא. אורנשטיין לימדה שם גימנסטיקה הבראתית, ריתמיקה, אקרובטיקה וריקוד אמנותי. פתיחת סניפים מחוץ לתל־אביב לא היתה דבר של מה בכך באותם ימים. הדבר היה כרוך בנסיעות ממושכות באוטובוסים מיושנים ברכים שבהן ארבו סכנות. אבל הטעמים של אורנשטיין לעשות את הדרך הזאת היו אישיים, לא דווקא אידיאולוגיים. בשנות ה־40, לאחר שכל אחת מהן נישאה וילדה, חדלו האחיות להופיע יחד.

שושנה אורנשטיין הקימה בשנת 1949, עם קטיה מיכאלי, אלזה דובלון ותהילה רסלר, רביעייה קאמרית, אך זו הופיעה רק פעמים אחדות, בעיקר בקיבוצים. בהמשך, הרבתה אורנשטיין להעלות עם תלמידותיה מופעים בבתי־ספר ובגניילדים, והיתה כוריאוגרפית בתיאטרון לילדים שליד אירגון המורים והגננות. עוד הקימה מחול שנשאה את השם נוער לנוער, ויצרה כוריאוגרפיות להפקות גדולות כמו פרפרים (Papillons), למוסיקה של שופן, או חגי ישראל – סוויטה.

בשנות ה־50 השתתפה בקונגרסים בינלאומיים למחול שנערכו אחת לשנה בשווייץ, ושבהם העבירו שיעורים הראלד קרויצברג (Harald Kreutzberg), קורט יוס (Kurt Jooss) ומרי ויגמן. שושנה אורנשטיין היתה מתלמידותיה הראשונות של ד"ר משה פלדנקריין, ואת שיטתו הטמיעה בעבודת ההוראה שלה. בשנת 1990 היא עדיין פעילה.

מספרת מבקרת המחול גבי אלדר, בתה, שלמעשה גדלה בסטודיו אורנשטיין ברח' אחד העם 42 בתל־אביב: "בקומה הראשונה של הבניין היתה מכולת, ומעליה הדירה של סבתא מרגלית. נקומה מעל היו הסטודיו וגם דירתה של יהודית, ובקומה העליונה הסטודיו לגרפיקה של שלמה בן־דוד, בעלה השני. סבתא לימדה בבוקר נשים, אמא לימדה אחר־הצהריים ילדות ונערות, ובערב לימדה דודתי בחורות. לסטודיו, שלינוליאום שחור כזפת היה דבוק לרצפתו, נכנסו דרך חדר הלבשה. היו שם כיסאות קטנים מתקלפים, כמו בגני לוקסנבורג, קולבים וריח של זיעה. לאורך אחד הקירות עמד ספסל ארוך מעץ. זה היה ארגז פלאים. פעמיים בשנה, כשאמא עשתה ריקודים לתיאטרון לילדים, היו פותחים אותו ומוציאים תלבושות – בגדים של מלאכים ממשי לבן, שמלות מלמלה בצבעי פסטל. ליד הארגז עמד פסנתר ועליו ראש של בטחובן. כשפרנץ שליצר לא הגיע, אמא היתה יושבת ומנגנת". יהודית אורנשטיין הקימה להקה של בוגרות הסטודיו, ובהן

יצירה במלואה. כמעט עשור אחר־כך, ב־1954, יצרה תכנית מחול קאמרית לתלמידות מתקדמות שלה – עליזה טרי, רות אריאל ויהודית הרמן, שכל אחת מהן גם רקדה מחול סולו שיצרה בעצמה. אורנשטיין לקחה גם היא חלק בתכנית. כתבה דבורה ב. כהן: "במחול פתיחה ובהיזה נתבלטה שוב לעיני אותה פליאה עצמה המתוספת להנאה הבלתי אמצעית מן הריתמוס המתרונון בגוף האדם אם משכילים לרונונו. שני מחולות אלה, לפי המנגינה של פרנץ שליצר, שבוצעו על ידי אנסמבל קטן, יחד עם שני מחולות עם כלי הקשה בביצועה של יהודית אורנשטיין לבדה, היו בעיני שיא הרסיטל. חוסר הספרותיות המוחלט במחול הפתיחה סייע לריכוזו של הצופה, כפי שסייע בוודאי לריכוזו של המחוללות במחול גופו, במקצבו ובגוני תנועותיו, בליכוד השלישייה המתנועעת ובהבלטת כל יחידה שבה. הכוריאוגרפיה שלטה כאן בתקיפות מוסיקאליות" (מסך, יוני 1954). במרכז התכנית עמדה העבודה הדגל, סוויטה לארבעה מחולות – **שבועת אמונים** ("הבעת הכבוד, הליכוד והנכונות"), הבגינה ("כוחות ההרס והשלילה"), על מות ("קינת האבלים") והחג ("שמחה והודיה"). אורנשטיין בחנה בסוויטה את המשמעות הפילוסופית של הדגל.

פריחת התיאטרות בארץ יצרה דרישה להעמדת תנועה, ויהודית אורנשטיין הוזמנה לעצב את התנועה בהצגות המבשפה ושולמית, שהעלה תיאטרון אהל, וברומיאו ויוליה של הקאמרי. בגיל 45 פרשה מן הבמה והתמסרה לניהול הסטודיו



JUDITH ORNSTEIN AND DANCE GROUP

יהודית אורנשטיין וקבוצתה

ולפעילויות שונות הקשורות בעולם המחול. בהמלצת הכוריאוגרפית והמורה אנה סוקולוב הוזמנה להדריך את חברי להקת **ענבל**, כשזו היתה בראשית דרכה. אורנשטיין גם לימדה במכון וינגייט, הקימה וניהלה את המגמה למחול בגימנסיה לאמנות רננים, ולימדה במגמת המחול בגימנסיה ע"ש תלמה ילין. מלבד זאת, פירסמה 12 שנה מאמרים וביקורות מחול בעתונים למרחב, הארץ, הפועל הצעיר ודבר. עד אז לא נכתבה בארץ ביקורת מחול בידי אדם בעל רקע מקצועי עשיר כשלה. היא גם היתה חברת מועצת אירגון האמנים, ונציגת הרקדנים במועצה לתרבות ואמנות. בשנות ה־80 פירסמה כמה קובצי שירים.

אורנשטיין נשואה כיום לסם פכנר, כנר ברלינאי שהיה המורה שלה לנגינה כשהיתה בת 12, ועזב את הארץ. כעבור 50 שנה שבו ונפגשו. הם חיים בארה"ב.

עליזה ברקוביץ (לימים טרי) ויהודית פרויליך (הרמן), וב־1943 הן העלו תכנית אחת של מחול ונגינה עם התזמורת הארצישראלית (לימים הפילהרמונית הישראלית), בניצוחו של בזיה פולישוק. בין השאר רקדו את יזכור (שופן), מצעד הגיבורים (דה פאיה), הזמנה למחול (ובר) ומחול אקסצנטרי (רביסי). אורנשטיין עצמה רקדה מחולות סולו כגון החייל (פרוקופייב) ולא איכפת לי (פולנק, Poulenc). מאוחר יותר המשיכו להופיע, הפעם עם תזמורת קאמרית ובה שני כינורות, צ'לו, הצוצרה, קלרנית, תופים ופסנתר. לקראת אמצע שנות ה־40 הצטרף ללהקת הרקדניות בחור, עודד תירס, והופיע בריקודים נעורים (שופן), מן המזרח (קוגל ולברי) ובקצב המכונה (פרוקופייב). הוא גם רקד סולו את המחול הפולחן (לברי), שיהודית אורנשטיין יצרה בשבילו. תירס נפצע במלחמת השיחרור וירד מן הבמה. באותן שנים החלה אורנשטיין ויצרת, לקבוצות גדולות של תלמידים, כוריאוגרפיות ארוכות, ובהן קרנבל (שומאן) ובנבר



SHOSHANA ORNSTEIN

שושנה אורנשטיין

(הרפסודיה בכחול של גרשווין). כמוסיקאית, התנגדה להוצאה שרירותית של קטעים מתוך יצירות מוסיקאליות, והשמיעה כל

# דבורה ברטונוב



DEBORAH BERTONOFF

דבורה ברטונוב

(תצלום: הימלרייך)

דבורה ברטונוב, רקדנית-שחקנית שהתמקדה בגילום טיפוסים, נולדה למשפחה שהתיאטרון היה לה דרך חיים. אביה היה יהושע ברטונוב, איש הבימה וזקן שחקני ישראל, ואחיה – שלמה ברטונוב, קריין התנ"ך. "היחס לאמנות היה כאל כת דתית, שחבריה קיבלו עליהם את לוחות הברית, לחיות על פיהם ולמלא חוקיהם. [...] ייאבקו ויתמודדו תדיר עם האידיאל ויתאמצו להגיע אליו בעמל ובעבודה קשה" (דבורה ברטונוב, **מסע אל עולם הריקוד**, עמ' 252). ואכן, הסופר עמנואל בני-גריון (כנו של הסופר מיכה יוסף ברדיצ'בסקי), בעלה, מעיד עליה: "לאמנות נשבעה שבועת אמונים עוד בשחר ילדותה".

נולדה בטיפליס (Tiflis) שברוסיה ב־1915. ב־1928, כשביקר לראשונה תיאטרון הבימה בארץ, הגיעה עימו גם דבורה בת ה־13. מאחוריה כבר היו ארבע שנות לימוד בבית-הספר שליד להקת הבולשוי. במסיבה שנערכה לכבוד הצוות רקדה הילדה דבורה, כפי שנהגו לקרוא לה, את ריקוד הקבצנים מתוך הדיבוק בבימויו של וכתאנגוב (Vakhtangov). ריקודים ידועים אחרים שלה מאותה תקופה היו ילד הפקר, שוטר, רובל ובת יפתח (נחום נרדי). "ההופעה הראשונה שלי בארץ הייתה ברפת. ליתר דיוק, בעליית גג של רפת ששימשה כעין בית תרבות: למטה הפרות, ולמעלה – האמן והקהל" (ברטונוב, **מעריב**, 12.5.82).

ב־1929 נסעה לברלין ללמוד ריקוד בבית-ספרן של טרומפי-סקורונל (Trumpy-Skoronel). היא גם הייתה תלמידתו של המלחין המודרני קרל אורף (Karl Orff), שערך לה היכרות עם כלי ההקשה, שהיו עתידיים ללוות אותה לאורך כל דרכה האמנותית. עוד למדה ריקוד באלניזי בצד בלט קלאסי. עם שובה לארץ ב־1932, החלה להכין, בהדרכת אביה – שעמד מאחוריה תמיד – רסיטל שבו עמדה לגלם רמויות כטיפוסים בחתונה יהודית (קראל סלמון), שני יהודים משיחין (יואל אנגל) ועושה להטים. שנה אחר-כך הזמינו אותה תלמה ילין ואמיל האוזר ללמד ריקוד מודרני בקונסרבטוריון שייסדו בירושלים.

ב־1934 שוב יצאה ללמוד בחו"ל, הפעם בבית-הספר הידוע של קורט יוס וסיגורד לדר (Sigurd Leeder) בדרטינגטון הול שבאנגליה. המפגש עם קורט יוס עיצב במידה רבה את תפיסת האמנות שלה. עד אז התלבטה בשאלה מה לעשות. שם קיבלה תשובות לשאלה איך לעשות. בעידודו של יוס הרחיבה את הרפרטואר שלה, וגם השתתפה בתחרות מחול בינלאומית שנערכה ב־1936 בפריז. סרז' ליפאר (Serge Lifar), הכוריאוגרף והרקדן, נמנה עם השופטים שצפו בקטעים טיפוסים בחתונה והנשף הראשון, והחליטו להעניק את הפרס הראשון לברטונוב, אז רקדנית אנונימית.

היא שבה ארצה, אך לא לזמן רב. בתכניית מופע שלה באולם אהל באותה שנה כתוב "נשף הרקדנית-המימיקונית דבורה ברטונוב". בסוף 1936 יצאה לארצות הבלאטיות ולצ'כוסלובקיה, ושם העלתה בין השאר את המחולות שני יהודים משיחין, שבת (קראל סלמון), עמק והאם (מרק לברי).

ב־1944 פתחה סטודיו בתל-אביב, ובו לימדה בעיקר ילדות. במקביל, הרבתה להופיע. הרפרטואר שלה התעשר בקטעים נוספים: בת המלך על העדשה (מוצרט), רחוב היגונים והפרטיזנית (לברי), המורה והתלמיד. "ערב ריקודים של דבורה ברטונוב הוא מאורע משמח, גם כי כשרון וגם רצינות אמיתית מתגלים בהופעותיה. השונות" (שלושית רוט, במה, יוני 1944). ב־1948 נסעה ברטונוב לארה"ב והעלתה ערב סולו בברודוויי. באמריקה גילתה זירה שבה התחרו על שבירת שיאים שנראו מעבר ליכולת השגתו של אדם. על עולם כזה חלמה כרקדנית, שתמיד ששה לבחון את כוחה ולהתגבר על אתגרים.

ב־1962 ייצגה את ישראל בהופעת יחיד בתיאטרון האומות בפריז, ובאותה שנה השתתפה בפסטיבל פנטומימה בברלין. שנתיים אחר-כך השתתפה, לצד המלחין יוסף טל, בדיון על מוסיקה ומחול שנערך בקוויקהופן, הולנד.

"ריקודיה של דבורה ברטונוב – כולם ריקודי יחיד – [...] היוו מזיגה מיוחדת בין מחול מסוגנן ומשחק אילם (בשנות ה־20 וה־30 עוד לא קראו לכך פנטומימה)" (עמנואל בני-גריון, **מסע אל עולם הריקוד**, עמ' 10). עד אמצע שנות ה־40 היא בעצם סיפרה סיפורים שבהם עקבה, באמצעות התנועה, אחר המהפך הנפשי והמטמורפוזה שעברה כל דמות. בריקוד הרובל, למשל, מופיע אדם הבטוח שימכור בלי קושי את מרכולתו עד שלאט לאט מתברר לו, שאין עליה קופצים. הריקוד בנוי על המעבר ההדרגתי שעוברת הדמות משמחה לעצבות. בדרך העבודה שלה יישמה ברטונוב את שיטת האויקינטיקה של יוס. "שלושה מרכיבים לריקוד: כוח, זמן וחלל. לכל אחד מהשלושה שתי מידות: 1) כוח חזק וכוח חלש. 2) זמן מהיר וזמן איטי. 3) חלל מרכזי (כלומר תנועה צרה, הסמוכה לגוף) וחלל היקפי (פריפרי). שלושת היסודות – כוח, זמן וחלל – יחד עם שתי המגמות של כל אחד, יוצרים שמונה איכויות של תנועה" (**מסע אל עולם הריקוד**, עמ' 77). שיטה זו מציעה יותר מ"איכות" אחת ליצירת דמות. אישיות דומיננטית, למשל, תנוע בכוח, באיטיות, כלפי הפריפריה. התנועות של ילד חסר ביטחון, לעומת זאת, יהיו חלשות, מהירות, מתכנסות אל מרכז הגוף. אפשר כמובן לערבב כל מיני מידות אופי וליצור דמויות מורכבות.

מאמצע שנות ה־40 עברה ברטונוב מהפך אמנותי. עד אז התמקדה בחיפוש התנועות האופייניות לכל אחת מהדמויות שגילמה. באותן שנים החל תהליך העיצוב של מה שכינתה "חזיון" – יצירה המורכבת מריקודי סולו ומקטעי קריאה שנושאים תנ"כיים-לאומיים. לא עוד סיפור האירוע היה העיקר, כי אם הרעיון הטמון בו, ומעתה היה עליה לעצב סגנונות תנועה שיהלמו את נושאי הריקודים ועם זאת לא יהיו ריאליסטיים מדי. ברטונוב השקדנית ניגשה לחיפוש החומר התנועתי כאל עבודת מחקר. קראה מחקרים באתרופולוגיה וכאלה העוסקים בסגנונות תנועה עתיקים. החזיון הראשון שיצרה, בשנת 1946, היה **יצירת**

בארץ. "השייח' של הברווים היהודים" כינו הערבים את אביה, פנחס כהן, שאותו היו רגילים לראות עורך טיולים הרפתקניים במדבר יהודה, או מוביל את שבט המשוטטים, צופים תלמידי בית הספר הריאלי, למסע רגלי לפטרה (הסלע האדום). פנחס כהן, חוקר טבע ידוע, ייסד בחיפה מכון ביולוגי, הקרוי על שמו. אבל לפני כן הקים, עם אשתו מרים, בית-ספר לילדי חיפה. אבטליה - אב לטלאים - קראו לבית-הספר.

ילדותה של ירדנה כהן עברה עליה בחולות בת-גלים ובשבילי הכרמל. מורתה הראשונה לריקוד, מיס מירמידילי, לימדה בלט את ילדי הבריטים בחיפה. מורתה השנייה היתה מרגרט בלומשטיין, לימים מבקרת המחול שלומית רוט, שהיתה בוגרת בית-הספר לולהלנד (Loheland Schule). זו קיבצה ילדות מהריאלי והעלתה איתן, באולם עין דור שבצפון התחתית, ריקודים שחיברה למוסיקה של מוצרט ושל שוברט.

ירדנה כהן היתה מראשוני תנועת הנוער העובד. איתם יצאה ליישב בצות בחררה, ולקחה בקדחת. חבר הקבוצה שמריה צמרת,

מזרבים, למוסיקה מאת יוסף טל. הקריין היה שלמה ברטונוב (ראה גם בפרק "מוסיקה ומחול"). ברבות הימים פותח החיזיון הזה ושמו שונה להעולה לירושלים (1952), ואחר-כך לזיכרונות עם (1957). ישורון קשת: "גילומיה המרוכזים (של דבורה ברטונוב) עומדים על מינימום של אמצעים. בתנועותיה יש תמיד צימצום ושייכות בלתי פוסקת אל הציר של הרעיון העיקרי, ואת התגלמות הנושא היא משיגה יותר באינטנסיביות הפנימית של התנועות מאשר בכמות של הווריאציות והחזרות" (גזיר עתון לא מזוהה, שמור בארכיון הספרייה למחול).

וכך מתארת ברטונוב את שיקוליה בבחירת החומר התנועתי לריקודים על שפת היאור ובמדבר: "הריקוד הראשון מתחיל במצב של כריעה, מתפתח לידי צעד נמוך תוך כדי המשכת הכריעה. היא מתקדמת, בהעבירה את משקל גופה מברך לברך ובהחזקת הגב זקוף, ובאיטיות התקדמותה ניכר הדבר, כי נושאת איתה משא. [...] הריקוד השני: יציאת מצרים המהירה, המבוהלת - וארבעים שנות מסע המדבר הארוכות. הבעיה היתה - כיצד להמחיש את עצם ההליכה הממושכת הזאת, שאין לה סוף. [...] פתאום נתחזר הרושם האופטי של צעד אחד ארוך הנצעד על המקום. כמוטיב ריקודי למסע המדבר שימש לי אותו צעד, צעד איטי ארוך, שהרוקד חוזר עליו בלי הפוגות, והרושם הוא, כאילו הרגל דוחה מעליה את החול הרך, שאין לו תכלית" (הפועל הצעיר 2, 1946).

בשנות ה-50 החלה ברטונוב עוסקת גם בכתיבה. "אנוכי גילית את הסופרת הטמונה ברקדנית דבורה ברטונוב", הכריז עמנואל בן-גריון, שהיה הקורא הראשון של כל מה שכתבה. ברטונוב היתה בעלת המדור "בין האמן והקהל" בדבר, ופירסמה מאמרים בכתב-העת דפים לריקוד, שיצא בשיתוף עם ברית התנועה הקיבוצית. הודות למלגה מטעם אונסקו ערכה נסיעות מחקר לגאנה (1960), ב-1966 ערכה נסיעה רומה להודו מטעם האגודה לפאראפסיכולוגיה (Parapsychology Foundation) בניו-יורק. בעקבות מסעותיה פירסמה ספרים אלה: ריקוד אלי אדמה (1964), ריקוד אלי אופקים (1973), עת ריקוד (1978), מבין קלעים (1979) וריקוד על פי צו הרוח (1981). מחקרה מתמקדים בעיקר בריקודים פולחניים ועממיים למיניהם. בין השנים 1975-1977 הצתה באוניברסיטת חיפה על "ריקוד כביטוי לאדם ולעם וריקוד כאמנות". הרצאות אלה הניבו את הספר מסע אל עולם הריקוד (1982).

ברטונוב פרשה מן הבמה ב-1970, וכעבור 15 שנה שבה אליה. היא הוזמנה לכנס למדעי היהדות באוניברסיטה העברית, ונזכרה במחול הקבצנים, שרקדה בגיל 13. אז שבה לאמן את גופה ("חומר עיוור ורדום", כלשונה) כדי לחזור ולהפוך אותו לכלי רוקד. חצי שנה תירגלה שלוש-ארבע פעמים ביום. שנה אחר-כך רקדה את הקבצנים גם בכנס בינלאומי על המחול היהודי שהתקיים בניו-יורק. ב-1989, והיא בת 74, החלה להעלות מופע סולו, שהיה להצלחה גדולה.

ברטונוב תיארה, בדרך הביטוי הציורית שלה, את השוני בין התנאים שבהם פעלו אמני המחול בדורה ואמני המחול היום: "אנחנו, כל אחד בפנינתו, הדלקנו נר, והיו גם אור וגם חום. אך לא היו פמוטים, והחזקנו את הנרות בידיים. היום יש פמוטים, בכל גודל וצורה, אך נדמה לי כי לעתים מכניסים את הנר בפמוט גדול מכפי יכולתו" (מעריב, 12.5.82).

## ירדנה כהן

ירדנה כהן לא ראתה עצמה כארץ-ישראלית, כפי שראו עצמן בנות הדור השני של המחול בארץ, כי אם ככנענית. דור שישי



"THE WITCH", YARDENA COHEN

(תצלום: פרנבך)

"בעלת האוב", ירדנה כהן





"THE WEDDING", YARDENA COHEN

"בחתונה", ירדנה כהן

האמרגן משה ואלין אירגן לכהן מסע פרסומת. הוא הודיע שהכוכבת שזכתה בפרס הראשון עומדת לצאת לחו"ל ויש למהר כדי להספיק לראותה. הדבר לא היה לרוחה של לאה גולדברג: "מה באה ללמדנו הפרסומת הרעשנית הזאת מסכיב לאדם צעיר המתחיל לפלס לו נתיב באמנות? [...] האימפרסריו החרוצים לא חסכו בסימני קריאה, וזה לא לטובתה של הרקדנית. הרי זוהי ההתחלה, וכל התחלה רצינית, שהוצגה לה גם מטרה סופית מסוימת, היא צנועה וכלי פרטנסיות יתרות" ("ירדנה כהן – רסיתל למחול", 1937. גזיר עתון לא מזוהה מתוך ארכיונה הפרטי של הרקדנית). כהן שלחה לאמרגן מכתב חריף. הוא, מצידו, שלח לה גלויה בסגנון מעליב עוד יותר, והם החרימו זה את זה. רק אחרי שנים התפייסו.

כמעט כל הריקודים של ירדנה כהן סובבים סביב דמויות נשים מן התנ"ך שידעו רגעים דרמטיים. שמות הריקודים מרמזים על תוכנם: חוה בגן עדן, אשת לוט, חנה בשילה, בעלת האוב מעין דור, בת יפתח והגר, "שלולא גורשה עם התינוק למדבר, אולי היה שלום באוהל". כהן ביטאה את תהפוכות הנפש והגורל של הגיבורות שלה. כך מתאר את ריקודיה ד"ר חיים גמזו: "אין כאן התפרקות הגוף ממתען איבריו, ממשא חושי, חשקיו וכיסופיו, אלא להיפך, כל אלה מרוכזים, כל אלה משתלבים לרינה אחת חרישית, אפילו עומדת על סף ההתפרצות. [...] ומשום שהיא נשאת על מפתן הרחשים – הננו אסירי תורה למחוללת" (מתוך ארכיונה של הרקדנית).

בניגוד לרקדניות אחרות, ירדנה כהן מעולם לא חשה צורך לחפש מקורות קדומים. "מקצבי אבות בכפות רגלי, שבילי מטולה

שידע עד כמה היא כמהה לרקוד – בלילות, עטויה מטפחות, היתה מחוללת על השולחנות – הפציר בה שתסע לחו"ל להחלים וללמוד מחול, ולשם כך אף צייד אותה בסתר בכסף. בי 1929 הגיעה כהן לווינה. המטרה המוצהרת של נסיעתה היתה להתמחות בגידול דבורים, כדי שתביא תועלת לקבוצה, אלא שמורתה לגימנסטיקה שם האיצה בה להירשם לאקדמיה לאמנויות, וכהן, אחוזת רגשי אשם, עשתה זאת. באותם ימים צדה עינה ידיעה שהרקדנית גרטרווד קראוס זקוקה לגלימות מזרח-תיכוניות אורייגנליות. כהן, שמאז ומתמיד נהגה ללבוש בגדים מזרחיים, שלחה לה, בלי להודות, שתי עבאיות, וב-1932 הופיעה בהן קראוס בריקוד ערבי ובריקוד בדווי. ירדנה כהן, שנוף הארץ ומקצביה היו טבועים בנפשה, צפתה בתימהון באינטרפרטציה האירופית למחולות המזרח. באותה תקופה, אגב, ראתה באולם הקונצרטים של האקדמיה בווינה הופעה של ברוך אגדתי ("הוא היה שייך לאלה שנולדו רקדנים"). ריקודו שיכנע אותה באמיתות חיפושו אחר דרך משלו.

אחרי שנתיים בווינה עברה לדרודן, ולמדה אצל הרקדנית כוריאוגרפית-מורה גרט פאלוקה (Palucca). לימודים אלה רק העצימו את תחושתה, שהמחול המודרני האירופי מלמד אותה "לדובב את הגוף בשפה זרה ומוזרה לו". פעם, במהלך הופעה של אודאי שנקר, שמעה את מרי ויגמן ואת פאלוקה מתלחשות. "הפלשטינית שלך", אמרה ויגמן לפאלוקה והצביעה על ירדנה כהן, "שם מקומה. בינינו וזה ילדה זו. מעולם אחר באה ואליו עליה לחזור" (בתוך ובמחול, עמ' 13).

בי 1933 חזרה כהן לחיפה, והחלה ללמד התעמלות בבית-הספר העממי מוחי לבנות. עד שנות ה-30 למרו שם רק ילדות ממוצא מזרחי. לאחר שהצטרפו לבית-הספר כמה ילדות ממוצא אירופי, התלונן אבי יקה על כך שהן נאלצות, שומו שמיים, לאחוז תוך כדי ריקוד בידי הילדות ה"מזרחיות". באותו שבוע יצרה ירדנה כהן את ריקוד השבת: "מגע של כפות ידיים, מגע של ראש, תפילה של שבת". במקביל, קיימה בביתה חזרות על ריקודי הסולו שלה. עד מהרה נקלעה למשבר. בתחילה ליווה פסנתר את החזרות שלה, והמחול נשאר חנוק בתוכה ולא מצא לו דרך לפרוץ החוצה. אביה הבין לרווחה. "למה את צריכה פסנתר", אמר לה, "נולדת בבית עם פסנתר? לכי תחפשי את הכלים של המזרח שעליהם גרלת". היא עשתה כעצתו ומצאה את אליהו עובדיה ואת חיים חייט, יהודים בני עדות המזרח שניגנו בבתי-קפה ערביים – והמקצבים שלהם פילסו את הדרך ליצירה האמיתית שלה.

בי 1937, כפי שכבר הוזכר, התקיימה בתל-אביב תחרות ארצית של רקדניות. עם חבר השופטים נמנו בין השאר העתונאי אורי קיסרי, המשוררת לאה גולדברג והמחזאי סמי גרונמן. גם הקהל השתתף בהצבעה. וכך מתאר ש. שריה את התחרות: "לפני ימים מועטים קרה מאורע בחיי האמנות הארצישראלית: שבע רקדניות עלו על הבמה בערב אחד והראו לקהל מה הן מבינות בשם 'הריקוד הארצישראלי'. הרקדניות שלנו הראו גדלות נפש נפלאה בהסכימן לתחרות זו, ויפה עשו. אפשר שהמלה 'תחרות' אינה הולמת תופעה אמנותית. [...] באוזני רבים מצלצלת המלה 'תחרות' כמירוץ סוסים. המלה היותר מתאימה היא 'קונגרס'. אולם חוששני שלא רבים היו מבינים אילו קראו מעל המודעות 'קונגרס ריקודים ארצי', או 'ועידה ארצית של הרקדניות'. סבורני, כי רבים היו מושכים בכתפם: 'שוב איזו ועידה שלא תעשה כלום'" (הבוקר, 5.11.37). האולם היה מלא תלמידות שבאו לעודד את מורותיהן, אולם את הפרס הראשון קטפה דווקא ירדנה כהן, לא תל-אביבית, ששמעה על קיום התחרות מפי מורתה לשעבר, שלומית רוט. הפרס ניתן לה על הריקודים מחול החתונה, המקוננת, בעלת האוב ונער מן הכפר. אחרי התחרות ניגשה אליה גרטרווד קראוס ואמרה: "הקטנה הזו שכך רוקדת, ואצלי לא היתה?".

טענות שהמחול של ירדנה כהן הוא כביכול חיקוי של המחול הערבי לא הושמעו עוד בשנות ה־40. הכירו בה כברקדנית יוצרת, בעלת שפת תנועה ייחודית, שהצליחה, כדברי ד"ר חיים גמזו, לשלב את "בושמי המזרח ועוד משהו, אשר את לחשיה של אירופה שומעים מתוכו אלה היודעים להקשיב".

בסטודיו שלה בחיפה, הרחק ממרכז האירועים, המשיכה ירדנה כהן ליצור מחולות יחיד, ומשם יצאה להופעותיה. קשר הדוק במיוחד יצרה עם קיבוצי השומר הצעיר בעמק יזרעאל ובהרי אפרים. כדמות שורשית היתה מקור השראה לצעירים שבאו מאירופה וחלמו לרקוד. כהן נתנה להם תחושה של שייכות לארץ. ירדנה כהן סירבה בתוקף להקים להקה. הסגנון שנבע מתוכה לא עלה בקנה אחד לא עם הריקוד האירופי ולא עם הריקוד התימני. להקת ברויים? זה היה חלום באספמיה. המחול האמנותי שלה לא נמסר אפוא הלאה. אבל, ירדנה כהן היתה ממחיות מסורת החג העברי, וכך קרה שדווקא ללהקות לא מקצועיות יצרה מחולות ובהם סממנים של הטכניקה המזרחית שלה (ראה גם בפרק "תרומת המחול האמנותי למחולות העם ולמסכתות החג"). כתבה את הספר בתוף ובמחול (1963), המתאר את דרכה, ואת התוף והים, שהוא הרחבה שלו.

הגלילית מהלכים בדמי, ואני שותה את הנוף. אכן כה קרוב הרבר, כה מובן. כאן הלך אבא שלי. כאן הלך סבא שלי. כאן חיו והתרחשו חיים, וכרגע מהלכים נכדים בשבילים ובמטעים", כתבה. נוף הארץ השפיע ישירות על הטכניקה שלה: הריצה בילדות ברגליים יחפות על החולות הלוהטים תורגמה לסדרה של דילוגים וניתורים. המשחקים על הסלעים בשפת הים וההתבוננות בדגים הנלכדים ברשת הביאו ליצירת מחרוזת של רטיטות. תנועות הגלים הולידו תנופות בעלות עוצמה המכונסת עמוק פנימה, ובקטעים הליריים מילאו את החלל תנופות רחבות. כהן נעה במרחב עם סלילות וציירה צורות "שמונה" על הבמה, כמי שהולכת בשדות. בשפת התנועה שלה הושם דגש מיוחד על עבודת הכתפיים והאגן, הבלטת הגו אחורנית והפרישה המסוגנת של כפות הידיים. שלומית רוט על הריקוד של כהן: "התנועות קצרות ומקוטעות, לפי סגנון הרקדנים בארצנו ובארצות שכנות. הפסיעות קטנות, ובשעת הצגת הרגליים מצלצלים הפעמונים שבקרסוליים. הידיים משחקות משחק ער בקצבים קצרים, וכמעט שאינן מתרחקות מהגוף. אבל העוויתות הללו מזעזעות גם את כל הגוף" (הארץ, 23.12.49).

סביב סגנונה התנהל בתחילת דרכה ויכוח סוער. שואלת לאה



"NIGHTMARE", DANYA LEVIN AND DANCE GROUP

"סיוט", דניא לויין וקבוצתה

## דניא לויין

מפעל חייה של דניא לויין הוא התיאטרון לילדים ולנוער אורים שייסדה בירושלים ב־1955. הוא פעל ברציפות עד 1969. לויין שייכת לעולם התיאטרון, אבל את דרכה החלה כרקדנית. נולדה ב־1905 בטורקיסטן. אביה, בעל בית־דפוס שהעריץ את טולסטוי, נמלט בימי מהפכת אוקטובר עם משפחתו לקווקז. אחרי

גולדברג, שבמרוצת הזמן הפכה לתומכת נלהבת שלה: "ירדנה כהן רוקרת ריקוד מזרחי. אבל הרי זה צילום. האם אנו היהודים, שהתגוללנו אלפיים שנה בארצות אירופה, ששמענו את בטהובן וראינו את הבלט הרוסי, את הלהקות של הרקדנים המודרניים מאיזדורה דאנקן והלאה – האם זוהי הרגשת המזרח שלנו? האם מסוגלים אנו להגיב על החמסינים שלנו בדיוק כשם שמגיבה עליהם אשה ברווית?" (29.10.37).

במחול ופיוט. היא לא היתה היחידה באותה תקופה שנאלצה להופיע אך ורק בשעות היום בשל המצב בארץ. "תכנית זו, עשירת התוכן, נדחתה כמה פעמים בשל המצב המיוחד שירושלים היתה שרויה בו, והוצעה באחת השבתות אחרי הצהריים. [...] מרת לוין היא היחידה בין העוסקות בשטח הריקוד, המתעזרת גם במקרא. [...] יש במזיגה זו גם קו מקורי מעורר עניין רב. היא קראה דברי שירה מספרות סין, הודו, רוסיה, תימן, מהספרות החסידית וארץ-ישראל. לאחר קריאת כל קטע בא הביצוע של הריקוד, שאינו משמש פירוש לדברים שבעל פה" (גלגל, 1946).

ב־1948 שלחה אותה הסוכנות היהודית להופיע במחנות באירופה לפני שארית הפליטה. כשחזרה ארצה כבר התחוללו קרבות מלחמת השיחרור והיא החלה, כרבים מן האמנים, להופיע לפני חיילים. אחד המופעים (12.4.48) התקיים בהר הצופים. למחרת הותקפה שיירה שעשתה דרכה לבית-החולים הדסה. כל אנשיה מצאו את מותם. האמנים – לוין, רוזה קורנגולד ונגן האקורדיאון אפרים וויל – נשארו לכודים 16 יום על ההר, ללא מזון וללא נשק, והמשיכו להופיע לפני הפצועים.

ב־1951 הצטרפה לוין לבעלה, שנשלח מטעם הסוכנות לברזיל. שם ערכה חוברת לילדים, שיבולים שמה, יצרה מסכתות לחגים, וגם העבירה קורסים ב"אמנות פדגוגית". עם שובם לארץ, שנתיים אחר-כך, גיבשה החלטה להקים תיאטרון לילדים בירושלים, וזו קרמה עור וגידים בסיועה של רעיית הנשיא דאו רחל ינאית כך צבי.

דניה לוין פירסמה סיפורים לילדים בשבועונים דבר לילדים, משמור לילדים והארץ שלנו, והוציאה שני ספרים, במחול ובתנועה (1947) וצליל וצעד (1951), וספר שירים (1972). ב־1969 הוענק לה התואר "יקיר ירושלים".

שסיימה את הגימנסיה הצטרפה לוין לתנועת החלוץ, וב־1922 יצאה עם קבוצת צעירים לארץ-ישראל, וכידיהם תעודות עלייה מזויפות. שנה תמימה ארך המסע. בסופו התיישבה בירושלים, ולפרנסתה שטפה רצפות ועסקה בכל עבודה מזדמנת. לעתים קרובות רעבה ללחם. ב־1925 הכריעה משיכתה למחול – באותן שנים עדיין לא היה מורה לתנועה בירושלים – ולוין עברה לתל-אביב והחלה ללמוד אצל מרגלית אורנשטיין. היא גם הצטרפה לסטודיו לדרמה שניהל מנחם גנסיין במסגרת התיאטרון הארצישראלי. בעידודה של מרגלית אורנשטיין נסעה ב־1927 לברלין, וארבע שנים למדה את שיטת פון לאבאן אצל המורה הנודעת יוטה קלאמפט (Jutta Klampft). בערבים למדה דרמה ובימוי (אחד ממוריה היה הבמאי יסנר). למחייתה ניהלה חוג דרמטי של נוער יהודי. גולת הכותרת של עבודתה היתה העלאת המסכת מול הישימון, בעקבות פואמה של שלונסקי ולמוסיקה של דניאל סמבורסקי. זה היה בעצם תיאטרון טוטאלי. שילוב של מחול, מוסיקה ומלל – בעברית.

לארץ חזרה לוין ב־1931. היא פתחה סטודיו למחול ובמקביל הגישה רסיטלים. תכניותיה באותן שנים נפתחו באטיוודים תנועתיים (בקלות, רועש, בקפיצה, ברכות, תנועות ידיים), ונמשכו בריקודי סולו דרמטיים (יאיז, געגועים, סיוט), ציוניים (החלוץ) ובעלי נקודה יהודית (בחתונה, מחותנת, בדהן). לוין גם ייסדה את להקת תנועה ודיבור, ובין השאר העלתה איתה מסכתות כמו למתנדרבים בעם מאת ביאליק, ידיים מאת זאב, ומסדה ועל אף הכל מאת למדן. מ־1931 ועד 1949 לימדה בסמינר לוינסקי "אמנות פדגוגית" – ריתמיקה, דרמטיזציה של שירים וסיפורים, אימפרוביזציה ומשחקים מוסיקאליים. ב־1941 שבה לירושלים. גם שם פתחה סטודיו למחול, והופיעה עם להקת תלמידות. חמש שנים אחר-כך העלתה מופע סולו, עמים

# פליטות מאירופה

בטבורן לאירופה.

ירדנה כהן מתארת בציריות את המוסיקה של אוריה בוסקוביץ', ומלים אלה יפות גם לגבי רוב המחולות הארצישראלים של אותה תקופה: "אדם בא לארץ. אדם חדש בנוף [...] וזו וקרוב כאחד היה האיש, אך במוסיקה שלו חשתי, כי השמש הלוהטת שלנו קופחת על ראשו. עייף האיש [...] ונרדם – ובחלומותיו נייערו צלילי הארץ אשר ממנה בא זה עתה [...] יערות עבותים, הרים קיריים" (בתוף ובמחול, עמ' 31).

1939. מלחמת העולם השנייה בפתח. זרם העלייה, שגאה לפני כן, פסק. ניצחונות רומל בצפון אפריקה עוררו חשש מפני נפילת מצרים בידי הנאצים ופלישתם לארץ-ישראל. בי-1945 תמה המלחמה, ולראשונה התברר היקף השואה. בנובמבר 1945 הכריז שר החוץ הבריטי בוויין על סגירת שערי הארץ בפני מעפילים. התגובה על כך היתה הפגנות, הטלת עוצר, מאבקים.

מן ההיבט התרבותי היתה ארץ-ישראל בשנות ה-40 כיס בודד של פריחה בתוך עולם מוכה מלחמה. העשייה הרבה ניזונה משאיפה להפוך את הארץ למרכז של "קולטורה". היה דחף ליצור, היתה רדישה מצד הקהל, והניתוק מאירופה עוד הגביר את ההישענות על מאגר הכוחות המקומיים, ולכן רבו כלי-כך הריסטלים של הרקדניות ומופעים של להקות צעירות ולא ממוסדות. אז עדיין ראו כמובן מאליו שרקון הוא גם יוצר. לא היו פונקציות נפרדות של כוריאוגרף ושל רקדן מבצע. כמעט לכל רקדנית מודרנית בולטת היתה להקה משלה, וזו רקדה את הכוריאוגרפיות שהיא יצרה עבורה. חייל בריטי שהיה קשור ללהקת פדלרים וולף (Sadler's Wells), הזמין יום אחד את גרטורד קראוס ללונדון, להעמיד שם עבורה. היא דחתה את ההצעה: "לא היה מקובל עלי הרעיון ליצור עבור קבוצות אחרות. זה לא רציני. רק הרקדנים שלי יכולים לרקוד בסגנון שלי ולהבין לעומק את משמעות עבורתי" (מתוך ראיון עם יהודית בריץ-אינגבר, Dance Magazine, מרס 1976).

מלבד רסיטלים ומופע להקות, התקיימו אז בערים ערבי תרבות ואמנות בליל שבת. את רובם אירגן האימפרסריו של התקופה, משה ואליו, ואחר כך שלמה בושמי. את הערב הגיש כוכב, בדרך כלל שחקן של הבימה, פסנתרן או פסנתרנית (פנינה זלצמן), ורקדניות צעירות, ובהן נעמי אלסקובסקי וזמירה גון. בשל מיעוט האמצעים נמנע מאמניות המחול להעלות הפקות שהיו כרוכות בהשקעה כספית גדולה. על חיסרון זה חיפתה הרמה הגבוהה של מי שהיו נציגות הרעיונות החדשניים ביותר בזמנן בכל תחומי המחול המודרני, מה עוד שההסתפקות במועט הלמה את הרוח החלוצית והיה בה משום צידוק אידיאולוגי לדלות ההפקה. כך או כך, אף על פי שלא נתמכו על ידי הממסד, הן העלו הפקות ובשפע.

ריבוי מספר המופעים בשנות ה-30 משתקף במספר גדול עוד יותר של כתבות וביקורות בעתונים. בשנות ה-20 כתבו על מחול מבקרים מעטים בלבד, ובהם אורי קיסרי, ישורון קשת, ומבקר

בין שתי מלחמות העולם ידעה אירופה פריחה תרבותית. רי הזכיר כמה שמות: מקס ריינהרדט וברטולט ברכט בתיאטרון; תומס מאן בספרות; קנדינסקי בציור; פאול הינדמית וארנולד שינברג במוסיקה; אוסקר שלמר בתיאטרון הטוטאלי. ובתחום הארכיטקטורה – בית-הספר הנודע לעיצוב, הבאוהאוס. בניגוד ליהודים במזרח אירופה, היהודים בגרמניה ובאוסטריה היו מעורים בחיי החברה, הכלכלה והתרבות. בקרב האינטליגנציה היהודית מקובל היה לשלוח את הבנות ללמוד ריקוד כחלק מרכישת ההשכלה הכללית. ואם לרקדניות הבלט הקלאסי שהופיעו על במת האופרה בגרמניה נוצר דימוי של נשים קלות דעת, הרי הדימוי הזה לא דבק ברקדניות המחול המודרני. לרקדנית המודרנית היה דימוי של בודהימניית משכילה ובעלת מודעות חברתית, מעין כוהנת מחול המבשרת עולם חדש.

לביט-ספרה של מרי ויגמן, שהיתה בזמנה הרקדנית היוצרת הבולטת ביותר בעולם המחול המודרני, נרשמו תלמידות יהודיות רבות. בביוגרפיה שלה היא משחזרת את המפגש הראשון שלה עם תלמידות אלה: "בתחילה הן מאד ביישניות [...] נוקשות [...], שונות. בשיעורי האימפרוביזציה היו יוצרות ריקודים שהיו מבוססים על נגינות ואגרות עתיקות ששמעו בבית סתא. הן ליוו עצמן בשירה בשפה העברית העתיקה"

(The Mary Wigman Book, Walter Sorell). אלוה דובלון, קטיה מיכאלי, פאולה פדאני – כולן רקדניות מקצועיות שעלו לארץ בשנות ה-30 – רקדו בלהקתה. בלהקה מפורסמת אחרת, זו של ורה סקורונל (Vera Skoronel), רקדה לאה ברגשטיין. תהילה רסלר היתה כוריאוגרפית ומורה ראשית בבית-ספרה של גרט פאלוקה. הידועה מכולן היתה גרטורד קראוס, שעשתה לה שם של רקדנית מן המובילות במחול המודרני באירופה. מבקר המחול ג'ורג' ג'קסון מונה אותה עם האמנים המובילים במחול זה באותן שנים: "מחול עירום בשליטה מושלמת – קליר בורוף (Claire Bauhoff); רוקרת בטמפרמנט כאילו נורתה מתותח – מ. קלה (M. Claes); ריקודן שקט כמו נוף – האחיות פאלק (Falke Sisters); מינימליסט, סיסטמתי – קורט יוס (Kurt Jooss); קולקטיביסטית – יוטה קלאמפט; אימפולסיבית, ספונטנית – גרטורד קראוס; בעל עוצמה גרנדיוזית – הראלד קרויצברג; מעופפת באוויר – גרט פאלוקה; גרוטסקית – הילדה שוואר (Hilde Schevoir)" (Dance Magazine, מרס 1981).

השנים הראשונות של הרקדניות שהגיעו מאירופה ארצה היו קשות. העולם שנקלעו לתוכו היה שונה מזה שהכירו. רובן באו ללא אמצעים ונשלחו ישר לקיבוצים, ושם ראו בהן בראש ובראשונה יריים עובדות. ההכרח להתפרנס כירסם במקצועיותן, וקצתן עשו חשבון נפש נוקב ופרשו מן הבמה. מעטות דבקו במחול; פתחו סטודיות ומפעם לפעם העלו רסיטלים. את הקשר שלהן לארץ ניסו לבטא ברפרטואר שהיה מבוסס על נושאים ארצישראלים, אלא שהוא היה מאולץ-משהו. הן ביקשו להפוך מהר ככל האפשר לארצישראליות, אבל למעשה עדיין היו קשורות

גדול – ורקדה. עם סיום המופע כבר היה ברור: נולדה כוכבת. "רקדנית? – אל נכון, אשת חן תמירה וזהובת שיער, דקת רגל וכלילת יופי, מתהדרת ומתפנקת וכולה אומרת הרמוניה וגראציוזיות". כך כנראה הצטיירה אז דמותה של כוכבת מחול, אך קראוס היתה אחרת. "טעות! לא כזאת היא גרטרוד קראוס. אשה גוצה וצנומה מאד, בעלת פרופיל נשירי ורעמת שיער לא מטופח בטרקליני הסילסול, ללא שמץ גנדרנות בתלבושת, וכל הליכותיה אומרות פשטות וענווה. אבל איזה אש יוקדת בעיניה הגדולות! איזה מרץ איתנים שופע ממנה! והאמן, הנשרף בלהבת החוויה העזה ובנפשו מתהדרים באון קולות הזמן ורחשי היקום – האמן ניכר בכל יישותה" (פיבוש, הבקר, 15.5.42).

קראוס החלה להגיש רסיטלים באירופה, ואלה כללו כבר אז את הקטעים המפורסמים שלה: האורח המוזר, המוות העיף, גיניוול (מריונטה), וודקה (Vodka) והאלמוני. במקביל, הקימה בווינה בית ספר למחול. בין התלמידים בו היו מיה סלאבנסקה (Mia Slavenska), לימים בלרינה מפורסמת; אלזה שרף, שהיתה עתידיה לבוא ארצה בעקבות קראוס, ופריץ ברגר (בעתיד פרד ברק, Fred Berk), שיתפרסם בעיקר הודות לעבודתו במרכז האמנות YMHA בניו יורק.

קראוס גם ייסדה להקת מחול, וזו השתתפה בין השאר ב־1930



"אריה למיתר סול", גרטרוד קראוס "ARIA ON G-STRING", GERTRUD KRAUS (תצלום: D'ORA)

בקונגרס הרקדנים הבינלאומי השלישי שהתקיים במינכן ושנחשב לגדול הקונגרסים בתחומו עד אז. להקתה העלתה שם את המחזרות שירי הגטו (מוסיקה: יוסף אחרון) ובה ארבעה קטעים – למען מי, שיר ערש, שיר השירים ומחול חסידי. בעקבות זאת הוזמנה להופיע בארצות מערב אירופה.

הפקות ענק תחת כיפת השמיים היו אז באופנה, וקראוס מונתה לאסיסטנטית של רודולף פון לאבאן, שאירגן בווינה מצעדים ותהלוכות מטעם האיגודים המקצועיים. כבר אז קסם לה התיאטרון, והיא העמידה תנועה למחזה הנפ, הפקת ענק שעסקה בחיי ישו, בבימויו של גדול במאי גרמניה אז, מקס ריינהרדט. היא גם יצרה כוריאוגרפיה לוואלס הדנובה הבחולה. מספר פרד ברק: "המוטיב שלה נלקח מהעיקול שיוצר הנהר בזורמו בווינה.

לרשותה עמדו אולי 150 בנות, שצעדו לאיצטדיון וכולן מבצעות את אותו הצעד כשהן מחזיקות צעיף משי כחול וארוך שריחף מעליהן והתברר ברוח. האנשים בקהל צעקו וצרחו, כה יפה היה

שהסתתר מאחורי הכינוי "המביט". בספר ברוך אגדת – אמן הריקוד העברי, שיצא בשנת 1925 במאה עותקים מהודרים, כלולים מאמרים מאת אשר ברש, יצחק כץ ומנשה רבינוביץ. בשנות ה־30 נוסדו עתונים וכתבי עת נוספים, וביקורת המחול הופקדה לא פעם בידי אנשים שלא היו בקיאים במחול די הצורך. המרירות שעורר הדבר באה לידי ביטוי ברשימה של דניה לוי: "רבים הם הכותבים ביקורת, רבים מדי. כל הרוצה הריהו מבקר, וכמעט אין אף אחד מהם הראוי לשם זה. בעתונים אין אנו נתקלים ברשימה ביקורתית מבוססת למדי, אובייקטיבית והגיגית במידה הררושה. התהילות והביטולים באים מתוך הרגשה קפריסית של כל מושך־בשבת. ביקורת מסוג זה אינה מוסיפה כלום לאמן. אין בה אף הערה קולעת כלשהי. בורותה גלויה לעין [...] והגידופים עלולים רק להצחיק. [...] בכל שאר ענפי החיים לא יעז אדם לבקר את חברו, טרם למד את המקצוע" (קולנוע, 10.11.33).

בשנות ה־40 עלתה איכותה של ביקורת המחול בארץ. חלק ניכר מהמבקרים, כעזרא זוסמן, לאה גולדברג וד"ר חיים גמזו, היו אנשי רוח ששימשו כמבקרי תיאטרון וכתבו גם על מחול. לכתובת הביקורת ניגשו בזהירות, בירת כבוד ומתוך תחושה של אחריות. בשנות ה־50 כתבו על מחול בעיקר מבקרי מוסיקה. היחידות שכתבו ביקורת מחול "מבפנים", ובסדירות, היו שלומית רוט ויהודית אורנשטיין. "הביקורת שלה [של אורנשטיין] היתה קונסטרוקטיבית וירעה לשים את האצבע על הבעיות" (הרקדנית עפרה בן־צבי).

המחול המודרני המרכז אירופי, שהיה מזוהה במידה רבה עם ארץ מוצאו, גרמניה – נדחה בעולם בשנות ה־40. כך למשל ריחפה סכנת סגירה על הסיניף הניו־יורקי של מרי ויגמן, בשל האווירה האנטי־גרמנית ששררה בארה"ב. במכתב למורתה מתנצלת הניה הולם (Hanya Holm), מייסדת הסיניף, על שנאלצה לשנות את שם בית־הספר ולהסיר את שמה של ויגמן משלט המוסד. אלה היו שנות ההתעצבות של המחול המודרני האמריקני, הגם שעבודותיהן של מרתה גראהם, דוריס האמפרי ובני רורן עדיין לא היו מוכרות מחוץ לחוג צר של אמנים. באנגליה החלה צמיחה מהירה של הבלט הקלאסי. למרבה האירוניה הפכה ארץ־ישראל, ששם מצאו מקלט נרדפי הנאצים, למקום הכמעט יחיד בעולם שבו לא זו בלבד שהמחול המודרני האירופי נקלט, הוא גם היה סוג המחול הדומיננטי.

## גרטרוד קראוס

ילדת וינה 1901. למדה באקדמיה הממלכתית למוסיקה שם, ובקונצרט הסיום עלתה על הבמה, הקישה כמה פעמים על קלידי הפסנתר, וברחה. "כפנסנתרנית היה לה פחד קהל" (לאה ברגשטיין). לפרנסתה, ליוותה קראוס בנגינה סרטים אילמים שהוקרנו בבתי־ראינוע, ושיעורי מחול. הקשר שלה עם המחול נולד כמעט במקרה. בשיעור ריקוד של אלינור טורדיס התבקשו התלמידות להדגים ריקודים שהכינו. עוד הן מהססות קמה גרטרוד קראוס, שישבה אל הפסנתר, וביקשה רשות לרקוד. משסיימה, השתררה רממה. קראוס, רועדת מהתרגשות, חצתה במהירות את הסטודיו לכיוון היציאה. "זה היה מעניין ביותר", קראה אחריה המורה, וגרטרוד נפתחה אחורנית: "מאוחר מדי. השתיקה היתה ארוכה מדי" (גיורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 13). קראוס עצמה הודתה בראיון עם י. אבי־אוהד, כי אמצעי ההבעה הראשוני שלה היה נגינה. "אחר־כך חיפשתי את המלה. ויום אחד מצאתי, כי לכל מה שקשה להביעו – יש תנועה" (טוריים, 13.4.34). ב־1922 שבה ונרשמה לאקדמיה, הפעם למחלקה למחול מודרני. שנה אחר־כך עזבה את האקדמיה, הרכיבה תכנית סולו, שכרה אולם קונצרטים

החזיון" (יהודית בריינאנגבר, *למנצח על המחולות*, עמ' 19). החשובה ביצירותיה באוסטריה היתה כוריאוגרפיה למחול רב משתתפים, העיר מחבה, על פי סיפור מאת מקסים גורקי. המופע, שהיו בו עשר סצינות על במה שקראוס עצמה כנראה עיצבה, הועלה במרס 1933. "כיצד בונה גרטורד קראוס עם להקתה, ועם מקהלת תנועה שנאספה לצורך זה, חזון נוגע ללב ומוזעזע של עיר המצפה לאושרה, ודרכו של הנער אליה. זה יותר מכוריאוגרפיה מבריקה. זה כבר פיוט בחלל הבימה", כתב העתון Neue Freie Presse (ג'יורא מנור, חיי המחול של גרטורד קראוס, עמ' 47).

ב-1935, והיא בפסגת ההצלחה האמנותית, החליטה גרטורד קראוס לעלות לארץ-ישראל. האשה שחיפשה מולדת התאהבה בביקוריה בארץ האקסוטיה וביקשה לקחת חלק בצמיחת המחול בה. אלה היו שנותיה הטובות כרקדנית, והיא הרבתה להופיע בערבי סולו. הרפרטואר שלה כלל לא פחות מ-60 ריקודים. קראוס, נלהבת ונאיבית-משהו, חשבה לקבץ סביבה את כל הרקדניות הארצישראליות ולהקים יחד להקה. עד מהרה גילתה שהן לא היו להוטות לעבוד איתה, כי "כל אחד נלחם על דבר אחר, במלחמה אישית משלו", כדברי דבורה ברטונוב. אם ככוכבת אורחת התקבלה קראוס בארץ, לפחות בביקורה הראשון, בחוס, הרי כשביקשה לבנות כאן את עתידה נתקלה בקשיים רבים. היא שכרה דירת מרתף ברח' פרוג בתל-אביב, שברה מחיצה בין שני חדרים והפכה אותם לסטודיו. היא עצמה התגוררה בחדר הסמוך. היו לה רק קומץ תלמידות, ומצבה הכלכלי לא היה מזהיר.

שנה לפני כן אמרה לעתונאי: "בימים ההם [1931] היה עדיין קהל של אינסטינקטים ושל אימפולסים, [...] ביצר ובאימפולס קיבל הקהל מה שניתן לו כאן, וכך קיבל גם אותי אז. [...] היום אחר הוא הקהל. הוא יצא מכלל אינסטינקט ולא בא עדיין לכלל הבנה, כי ארוכה הדרך מחוסר ההבנה. ושמה טעיית? תסעי הנה, סברתי, הנה אבוא אל קהל האינסטינקט הטוב, אשר יאמין לי, על סמך מה שנתתי לו לפני שלוש שנים, יאמין עד שאכזיב אותו. לאשראי מוסרי זה חזיתי. נדמה לי, כי הועמדתי לפני הכרח לכבוש קהל חדש ומתחרש" (טורים, 13.4.34).

חרף הקשיים הצליחה קראוס להקים, בדצמבר 1935, את קבוצתה הראשונה, ועבורה יצרה שתי תכניות. תשע רקדניות היו בקבוצה, ובהן הלן לינדהיים, צעירה אמריקנית שמאוחר יותר נספתה בתאונת מטוס, ולאח ברגשטיין מקיבוץ בית אלפא, שגם שימשה כמתורגמנית. השפה המדוברת בסטודיו היתה כמובן גרמנית. בתכנית הראשונה הועלתה העבודה מטמורפוזות, שכללה את הריקודים המפורסמים אבן, רוח, עץ ואש, פרידה, ממקום למקום, ברז, נעימות עבריות, בוראל והאורח הזר. במהלך הרכבת התכנית השנייה (1937) התגבש צוות שעיצמו תרבה קראוס לעבוד: הפסנתרן והמלחין מרק לברי, הצייר ומעצב התלבושות והתפאורה אנטול גורביץ', ומזכירתה אלזה שרף. לקבוצה הצטרפה גם פאולה פדאני. בתכנית נכללו העבודות האלה: ריקוד המוות, אלגרו ברברו (Allegro Barbaro), הסוויטה לארלזיין (Suite L'Arlesienne). בעיר ובכרך, רפסודיה הונגרית מס' 2 (בשתי ואריאציות), בדימוזי היצירה וסוויטה ארצישראלית.

ככל שהתקרב מועד הבכורה של התכנית השנייה, הלכו והחריפו הוויכוחים על תוכנה של מודעת הפרסומת. האמרגנית טענה, שאם תוצג התכנית כ"סתם" מופע של קבוצת מחול ולא כהצגת בלט, ידיד הקהל את רגליו מהאולמות. אחרי הכל, רוב האוכלוסייה הוותיקה היתה ממוצא רוסי, ולמרות התנגדותה האידיאולוגית לעיסוק בבלט, זכרה בגעגועים את הבלטים המפורסמים של סנט פטרבורג. בלית ברירה, נאלצה קראוס להיכנע. כשרקדה כאן כאמנית וינאית הריעו לה אלפים, אבל

כשהופיעה עם קבוצתה כארצישראלית היה האולם בתל-אביב ריק למחצה, ובמקומות אחרים פיצחו גרעינים בזמן המופע. "הקהל לא ידע להעריך את גדולתה האמנותית. לא הבינו את העבודה שלה" (אנטול גורביץ'). נחוצים היו הרבה חזון ועקשנות כדי לא להישבר, לא לוותר. משפט שאמרה קראוס ללאה ברגשטיין ממחיש את דבקוטה במטרה: "לו הייתי חיה בארץ שיש בה רק גיבנים, הייתי מקימה להקת מחול של בעלי גבנון". עם זאת היא מעידה על עצמה (בשיחה עם י.ב. אינגבר): "האמנתי בגורל. ההחלטה היחידה שקיבלתי היתה לעלות לארץ. אם כיוון הרמת הרגל בתרגיל Grand battement נכון – הרגל תתרומם". וקראוס האמינה שהכיוון שהלכה בו היה הכיוון הנכון.

כוריאוגרפים העומדים בראש להקה חוששים בדרך כלל מהתפתחותם של יוצרים צעירים, שעשויים לעזוב את הקבוצה ולהתחרות בהם. ב-1937 ערכה גרטורד קראוס באולם התא"י "נשף רקדניות צעירות", שבו הציגו תלמידותיה, חברות הלהקה, בעידודה, יצירות משלהן. הביקורת שיבחה את היוזמה, אך לא התמוגגה מהרמה. "מהרקדן נדרשים כיום שני כשרונות שונים: כשרון החיבור (קומפוזיציה) וכשרון ההצגה. אם יתמוגגו שני הכשרונות האלה באיש אחד – הרי אמן ריקוד לפנינו. [...] בדברנו על פעולות אמנים צעירים (אלה) אפשר לברר את המרחק שבין הישגם ומשאת נפשנו". עם זאת מציינת המבקרת את פנינה שבלוב, "שהראתה מוסיקאליות רבה וביטחון מלא חן", וכן את פאולה פדאני, שהופעתה "הגיעה עד משאת נפשנו כמעט" (יהודית ב., במה י"ג, 1937).

מדברי המבקרים אפשר להסיק שקראוס הקנתה לתלמידותיה תפיסה אמנותית שבאותה תקופה לא יכלה להיות מובנת כלל. "אפילו הבד עצמו מסתיר את התנועה מעין רואים [במחול האסיריה של ז'הבה אוורבוך]. עוד יותר מזאת, בריקודה של אותה רקדנית, רחל מבבחה את בניה, חסר בהחלט האלמנט הריקודי, וכך גם בריקוד המלבב מאד של הלן לינדהיים, פאואן (Pavane), מחול חצר מן המאה ה-18, שחלק גדול ממנו עובר בישיבה" (לאה גולדברג, דבר, 25.1.37).

בתחילת שנות ה-40 יזם מרק לברי עבודה משותפת של התזמורת הארצישראלית עם גרטורד קראוס, בשלוש תכניות, שנשאו את השם מחול ונגינה. לשם כך הקימה קראוס להקה חדשה שעם הרקדניות הבולטות בה, שייזכרו כיוצרות בזכות עצמן, נמנו נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן. עוד רקדו בה בין השאר אלזה שרף, שולמית רוזנצווייג, צפרירה רון, פנינה שבלוב ושרה מדיאש. גם להקת ילדות הקימה גרטורד קראוס, וקראה לה על שמו של הבלט האפסיים הקטנים (Les petits riens), שחובר למוסיקה של וולפגנג אמדיאוס מוצרט. רחל טליתמן, טובה צימבל, רנה רייצין, צפרירה ספיר, ברונה שפילמן, ורדה פאנסקי וגם יפה אברמוב, לימים יפה ירקוני, היו בין הנבחרות, שכוננו בחיבה "העכברים הקטנים". ב-1941 נכללו במופע של מחול ונגינה: פנטומימת המחול למוצרט, שלושה מחולות מתוך הסוויטה לארלזיין של ביוז, ואלפים של שטראוס, שקראוס רקדה עם הלהקה, הורה מאת לברי, וריקוד הסולו המפורסם של גרטורד קראוס, מחול האש לדה-פאיה. "באים לקונצרטים הללו [שהתקיימו על הר הצופים] 2000-2500 איש. לתזמורת אין לה להתלונן על מפעל זה. [...] בנוגע למחולות יש לומר, שלהקתה של גרטורד קראוס הוכיחה שוב, שבבית מדרשה נעשית עבודה אמנותית רצינית. [...] גב' קראוס כסוליסטית עומדת במידת מה בסתירה ססגונית לסביבתה. [...] התנועות הפלאסטיות של העלמות והנענועים האקספרסיוניסטיים שלה אינם מזיגה טבעית" (גרשון סוואט, הארץ, 4.9.41).

לתכנית השנייה של מחול ונגינה נוספו הריקודים קארוסלה (סטראוינסקי), קאן קאן (אופנבאך) ורפסודיה הונגרית (ליסט). לא

מספרת ורה גולדמן: "גרטרוד קראוס שפעה דמיון. על כל נושא נולדו שבע או יותר ואריאציות, ולפני העלייה לבמה היתה ממציאה עוד אחת. אבל הרמות המאסיבית של לברי עמדה מולה כקיר. הוא נקב בתאריך מסוים, ורק בזכותו היו הריקודים גמורים. ברחוב זיהו אותנו וקראו לעברנו 'בראו'. מילאנו תפקיד. ענינו על צורך מסוים".

האופרה העממית העלתה על במת מוגרבי הפקות רבות, שברובן שולבו ריקודים. בין השאר הפיקה את העטלף, מאדאם בטרפליי, נסיכת הציארדש, התאומים הסיאמיים, הליצנים, דן השומר, קנאת בן הכפר, האלמנה העליונה, נשף המסכות, נשף בסבוי, טוסקה, הלנה היפה והכלה המכורה. הופעות הלהקה התקבלו באהדה, והיה זה רק טבעי שהלהקה תצא בתכנית מחול עצמאית. ב־1943 הגישה במסגרת האופרה ערב שבו נרקדו בלוב הזהב (שופן), ליל אהבה (דה פאיה) ותמונות

נפקד כמובן מקום ההורה של לברי. קראוס עצמה הופיעה בסולו האורח המוזר לסרסטה (Sarasate). בריקודי הסולו היתה במיטבה. לתכנית האחרונה (1942) נוספו מחולות כבת איברים מרוסיה (גרטרוד קראוס) ואלגרו ברברו למוסיקה של ברטוק (צפרירה רון והלהקה). קראוס ורקדניותיה הופיעו באותן שנים גם לפני הכריגדה היהודית, במסגרת מופעי עורף לחזית שאירגן הוועד הארצי למען החייל היהודי.

להקת האפסים הקטנים זכתה בפופולאריות רבה והופיעה גם מחוץ למסגרת הסדרה מחול ונגינה. הרקדנית רחל טליתמן: "הופענו בשחריות לילדים, ובחגיגות במוגרבי שהוועד הפועל של ההסתדרות אירגן. גרטרוד יצרה לכל חג ריקוד מיוחד. בחנוכה העמידה שמונה ילדות מאחורי יריעת בד ענקית. נושא הריקוד היה חלום של ילדה על נרות חנוכה, שכל אחד מהם סימל פרק בקורות עם ישראל". וכשרצתה הוצאת הספרים מסדה לעודד



"הלנה היפה", להקתה של גרטרוד קראוס באופרה העממית

"LA BELLE HÉLÈNE", GERTRUD KRAUS' GROUP AT THE FOLK OPERA

מתוך הנסיד איגור (בורודין). לקראת התכנית השנייה של הלהקה, ב־1946, יצרה קראוס את סימפוניית הברך, לפי רפסודיה בנוסח בלז מאת גרשווין, ואת מחזה תעתיקים. את אלה העלו בערבים הפנויים שבהם לא התקיימו מופעי אופרה.

קראוס לא ראתה בעצמה דמות אוטוריטיבית. היא יצרה בשיתוף עם הלהקה. הכתיבה מיקום ומעברים על הבמה, אבל איפשרה לרקדנים, בעיקר לסולנים, ליצור בעצמם את תפקידיהם, בעקבות הנחיותיה. לאחר התבוננות באימפרוביזציות שעשו, היתה זו היא שקבעה מה עדיף להשמיט ומה כדאי להמשיך לפתח, אבל המושג שבו הרבתה להשתמש היה "אנחנו". אף על פי שלא התנהגה בצורה סמכותית, היא נחשבה לסמכות. אמנים רבים עלו לרגל לקפה "דיצה", ששם נהגה לאכול ארוחת בוקר, וביקשו

הפצה של ספרי ילדים, נשלחה הלהקה להופיע בכל הארץ כדי לקדם את המכירות. בתמורה הוענקו ספרים לכל אחת מהרקדניות הקטנות.

ב־1941 נוסדה האופרה העממית, ובהמלצת מרק לברי, שהוזמן להיות מנצחה, היתה להקתה של קראוס – לצורך זה אוחדו השתיים – ללהקה הקבועה של האופרה. קראוס יצרה כוריאוגרפיות מודרניות לאופרות הקלאסיות. הפעם כבר היו נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן סולניות. בין הרקדנים שהצטרפו היו ורה גולדמן, ציפורה לרמן, ורדה מרני, מריאן רוטשילד, יונה זילברמן ופרד לנוקס, פליט מאירופה. זו היתה הלהקה היחידה בארץ שרקדניה קיבלו משכורות. בזכות מעמדה של קראוס, שמרה הלהקה על עצמאותה כגוף אמנותי. על העבודה באותו פרק זמן

הבלתי מתפשר. הקהל, שציפה לריקודים סוחפים, לא הבין אותה. אפילו רקדניותיה לא ירדו לעומק אמנותה. מכאן ואילך עמדו לנחות על גרטורד קראוס מכות כוזב אחר זז.

בסוף 1947 התפרקה האופרה העממית ועימה המסגרת שהבטיחה רצף פעילות ללהקה. קראוס ניסתה להמשיך לקיים את הלהקה ואף החלה ליצור מחול חדש, שוליית הקוסם, שבו התכוונה להקנות לסיפור ממד אקטואלי. את השוליה נמוך הקומה – תפקיד שייעדה להילדה קסטן – רצתה ליצור בדמותו של היטלר. אבל עד מהרה גילתה שלא תעמוד בנטל הכספי, ולא נותרה לה ברירה אלא לפזר את הלהקה. תחת האופרה העממית קמה האופרה הישראלית של אדיס דה פיליפ (Edis de Philippe). היחסים בין שתי האמניות היו מעוררים עוד מהימים שדה פיליפ הופיעה כזמרת אורחת באופרה העממית, ותפיסות האמנות השונות שלהן לא איפשרו עבודה משותפת.

גרטורד קראוס יצרה בסגנון אקספרסיוניסטי, אבל הדגש בעבודתה לא היה על ההבעה האישית בלבד. היא ראתה בעצמה אמנית אוניברסאלית, השייכת לעולם והיוצרת למענו. בעולם המחול המודרני מצאה מסגרת שבה יכלה להביא לידי ביטוי את הנקודה היהודית שבה, שהיתה מחוברת אל מעורבות חברתית וחיפוש אחר צדק. היהודי היה נרדף, ולכן היה צריך להקים קול צעקה.

מכאן צמחו ריקודיה על נושאים יהודיים, שהידוע בהם הוא המחרוזת שירי הגטו, שהועלתה בקונגרס הרקדנים הבינלאומי של מינכן ב-1930. ב-1932 רקדה קראוס בהולנד את ריקוד חסידי נער יהודי, נערה יהודייה ושיר ערש. בעקבות הביקורים בארץ ישראל יצרה מחרוזת המבוססת על דמויות נשים מן ההיסטוריה העברית: יהודית, למוסיקה של סקוט; רות, לפי נעימה ארצישראלית, והגר, למוסיקה של יהויכין סטוצ'בסקי. האינטרפרטציה שהעניקה לדמויות אלה שבתה את דמיון הקהל באירופה אך בארץ לא היה לה מקום, וקראוס, שהכירה בכך שלעולם לא תהיה בת המקום, חדלה לרקוד כאן את המחרוזת. למפגש עם הנוף היתה השפעה מזככת עליה. במחרוזת ריקודי נוף ארץ ישראל שהועלתה בסוף שנות ה-30 – ברבת השחר, עין, שיר, לקראת הערב, לילה, שמש, מחול ברברי וריקוד עם תוף – יצרה קווים אנכיים, השואפים לשמיים, וקווים אופקיים רחבים, בהשפעת מרחבי המדבר. באירופה נסחפה למטה, בכיוון האדמה. כאמנית סוציאליסטית, נושא הכרך ושחיקת האדם בו העיר בה דחף ליצור. בהעיר מחפה (1933) תיארה את אכזריות החיים בעיר המודרנית, על הפשע, העוני והניכור שהם מסימניה. במחרוזת הקרנבל, הכוללת את שיר אווילים, דיפלומט, החייל האלמוני, המוות העייף, מארש אבל, החוזה ומפלג, הגיבה על אירועי התקופה. החייל האלמוני, אגב, נוצר בעקבות מלחמת העולם הראשונה, אבל נטען משמעות חדשה עם תחילת מלחמת האזרחים בספרד. לוחם החופש כלוא בבית-סוהר, ידיו כבולות. הוא נופל וקם, נופל וקם, עד שמנוצח הוא צונח סופית. מלחמת העולם שאיימה לפרוץ הולידה את מחול המוות מאת סן סאנס, את קינה, ואת המוות העייף: המוות היגע מבקש לשבות לרגע מעומס העבודה המוטלת עליו.

ההתעוררות הלאומית באירופה בתחילת המאה הביאה בעקבותיה גל של ריקודים אמנותיים בהשראת ריקודי עם. גם קראוס שילבה ברפרטואר שלה ריקודים כריקוד דרום אמריקני, שיר-עם רוסי, ריקוד מיאווה (Javanese Dance) וריקוד ספרדי, וקטעים כסיציליאנה (Siciliana), טרויקה (Troika), והידוע מכולם – וודקה (Vodka). "גרטורד היתה הר געש. ממש התפוצצה על הבמה כשרקדה את הרוח של הוודקה הרוסית", אומרת ורה גולדמן. במופע שבו רקדה את כל אלה העלתה קראוס גם שתי כוריאוגרפיות שונות לרפודיה הונגרית מס' 2 מאת ליסט.

לשמוע את רדתה על ציור, פסל, לחן חדש, הצגה. ב-1946, אחרי שנים שבהן התמקדה בעבודה עם להקותיה, יצרה גם לעצמה תכנית חדשה, שבה ראתה סיכום של עבודתה עד אז ותחילת דרך חדשה. היצירה המרכזית בה היתה שלומית, לפי מחזהו של אוסקר ויילר ולמוסיקה מקורית לכלי הקשה שהלחין חיים לגדורף לכולה, חוץ מלריקוד השני. זה לווה במוסיקה מאת ס. סקוט. זו היתה סדרה של מחולות, שכל אחד מהם האיר היבט מסוים. בין העבודות האחרות היו אני מאשים ("ריקוד בעל תוכן אקטואלי"), תרועת הרוע ("פורטרט של הדיקטטור כמטורף"), עדי כוכבים ("שופע הומור, נוגה ומוקיונות – וכה אנושי"), וכן ריקודיה הידועים של קראוס השמש וטרויקה. ליד הפסנתר היה מרק לברי.

כתבה על המחול המרכזי הרקדנית והכוריאוגרפית רחל עמנואל: "ריקוד הפתיחה, מה יפה היום שלומית הנפוכה, בוצע בסגנון מצרי קדמון, בצורה סמלית פורמאליסטית טהורה. יש בה בבחירת הסגנון האבסטרקטי הזה – סגנון של חרטומים – משום



"הרוגת מאריצה" (?) להקת גרטורד קראוס  
"COUNTESS MARITZA" (?), GERTRUD KRAUS GROUP AT THE FOLK OPERA

העזה אמנותית. אכן, זה אחד הריקודים הטובים ביותר שבתכנית, ואולי גם הקשה ביותר לקליטה. העבודה הכוריאוגרפית היא טהורה. ייתכן שזהו הריקוד היחיד שבו שלטת הצורה בפני עצמה, ללא תוספת עלילה. הריקוד השני, אילו ראיתיני כי עתה אהבתי, יוחנן, הוא רומנטי-ליירי לעומת התשוקות הלוהטות שבמחזה. ובהתאם לרוח הרומאנטיזם – הצורה מטושטשת מחמת הרגשות. [...] את ראשך הפצתי, יוחנן הוא אחת הנקודות הגבוהות שבתכנית. הרקדנית חושפת לעינינו עד שורש את הרגשת החטא. הריקוד האחרון שבדרמה הזאת, עזה כמוות אהבה, מראה את שלומית מאמצת את ראשו הכרות של יוחנן. גרטורד קראוס הופיעה בסוגי ריקודים שהקהל לא הורגל בהם, והרי זה טיבו של קהל שהוא נרתע מפני חידושים. אך היא לא הביאה בחשבון אלא נימוקים המרוכזים בדרכה האמנותית, ויש אפוא לברכה" (על המשמר, 4.6.46). ואילו המבקר גרשוני הודה: "אין גרטורד קראוס מקלה בגישתה לפענח ולבצע בעיות מחוליות, וכן אינה מקלה את העבודה על המבקר ודורשת ממנו כובד ראש בהערכתיו את היצירות הללו, אלא מעמידה לפני המבקר סוגיות חמורות, שלא ניתנו לתירוץ בקלות וכלאחר יד" (הצגת המחול של גרטורד קראוס, 1946).

תכנית זו, שהועלתה באולם אהל בתל-אביב, באולם אדיסון בירושלים ובאמפייתאטרון בחיפה, היתה כנראה ניסיון של גרטורד קראוס לחזור אל הריקוד האמנותי האקספרסיבי, ש



המחול, אלא לתת להם לחדור לתוך הגוף ואהריכך לאפשר להם לפרוץ החוצה בריקוד", אמרה לי. ב. אינגבר. מכאן הקלות והטבעיות שבהן שאלה אלמנטים ממדיומים אחרים, בלי לחשוש שהיא חורגת מגבולות המחול.

ב־1948 הוזמנה קראוס להעמיד עבודה במחנה ברנדייס – מחנה נוער יהודי בקליפורניה. לראשונה מאז הגיעה לארץ 13 שנה לפני כן ניתנה לה הזדמנות לעמוד מקרוב על התפתחות המחול האמריקני. לפני נסיעתה אמרה לעתונאי נחמן בן־עמי: "אני מתרגשת לקראת הפגישה עם גדולי הריקוד, כגון אגנס דה מיל (Agnes De Mille), [אנטוניו] טיודור (Antony Tudor) ומרתה גראהם. [...] אני עצמי יוצאת להראות סגנון אמנות חדש, ואני בטוחה שגם אני אראה שם סגנון חדש, סגנון המבקש לו שביל בדרכי המודרניזם" (על המשמר, 1948).

היא יצאה לארה"ב בטוחה בעצמה, משרדת תחושה של שווה בין שווים. שם פגשה את מה שהיה אז מחול חדש, מחול שלב לכו היה הטכניקה, ושרובו התבסס על שפת תנועה של יוצר מסוים – מרתה גראהם. קראוס מעולם לא שמה דגש על טכניקה כשלעצמה, והיתה בעד שפת תנועה אישית. בארה"ב ראתה רקדנים מבצעים דברים שאולי לא חלמה שאפשר לבצעם. היא שבה לארץ כהלומת ברק. העובדה שלא היתה לה מסגרת כלשהי באותה תקופה הקשתה עליה לחזור אל עצמה. המשבר האישי של גרטרווד קראוס בישר את המשבר שהיה עתיד לפקוד את אמני המחול המודרני האירופי בארץ בשנות ה־50 (ראה בפרק "שקיעת המחול האירופי").

## רקדניות נוספות

תהילה רסלר (Tille Rössler) נולדה בפולין ב־1907, בת זקונים לאב חסיד ולאם שרוב עול פרנסת המשפחה נפל עליה. בעקבות

הגרסה הראשונה היתה מחול צ'ארדש (Csardas), והשנייה – ריקוד שתיאר נשות כפר שטירוף אוחו בהן בליל ירח. זה היה ניסיון נועז. שנות ה־30 היו השנים הכי נועזות והכי בלתי מתפשרות של גרטרווד קראוס. בראיון ליעקב הורביץ אמרה: "הריקודים החדשים אינם עוד סוערים כשהיו. [...] עכשיו הגיעה תקופה של צימצום מקסימלי. אף לא ניד אחד לבטלה. בניד אף, בניע עפעף מרמזת הרקדנית – ודי. אתה מבין, אתה מקבל. אמן היודע: כך וכך אני רוצה, כך וכך אעשה, אף לא כדי משהו יותר מרצוני" (כתובים, גיליון ל"ו–ל"ז, 7.8.30).

על מקצת המבקרים הצימצום התנועתי הכביד, ולאה גולדברג, למשל, בביקורת משנת 1939, תיארה את המחול של קראוס שלוש שנים לפני כן (עין, אבן) כ"מחוסר דם", ובהקלה ציינה, ש"מה שניתן לנו השנה [פונטת הירח, לילה] עמוק הרבה יותר, טבעי הרבה יותר, והעיקר – ריקודי הרבה יותר". הרסיטל ב־1946, שהיתה בו חתירה אל הניסיוני והמופשט, התקבל, כפי שראינו, ברגשות מעורבים. וכך הסבירה גרטרווד קראוס את תהליך המעבר שלה מריאליזם לאבסטרקט: "תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות אשה, הילת אור לראשה, ניצבת בידיים פשוטות באלומות אור. בהתרחקה היא נעשית דקה יותר ויותר, עד שנותרת ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי" (אפקים 14, 1947). הביקורת, שאמנם התייחסה אל קראוס כאל גורו בתחום המחול, הביעה חוסר נוחות מסוימת: "במידה שאתה נדהם למראה העושר הרעיוני, בה במידה אתה מתחיל לחשוש שמא נתרקה למעלה מן המידה ממקורו הראשון והנצחי של הריקוד: התנועה ההרמונית", כתב לובראני (דבר, 1.7.35). היחס השלילי של הביקורת לשילוב אמנויות עוד יילך ויגבר בעתיד (ראה גם בפרק "סגנון ופרטואר").

את קראוס ריתקו יחסי הגומלין בין האמנויות השונות ונקודות המפגש ביניהן. "כדי ליצור, אמן צריך להכיר צורות רבות של אמנות. להיות בקי במוסיקה ובציור, אבל לא להעתיק אותם אל



"VODKA", GERTRUD KRAUS

"וודקה", גרטרווד קראוס

עברתי ללמוד אצל גרטרוד קראוס, ושם הכל היה הפוך. גרטרוד היתה אמן ותהילה – אומן, אומר איש המחול אריה כלב. בשנותיה האחרונות היתה תהילה רסלר מרותקת למיטה ונתנה לעצמה ביטוי בכתיבת אגדות ושירים בגרמנית. ב־1959 מתה.

רקדנית עתירת ניסיון שעלתה ארצה מגרמניה ב־1936 היא אלה דובלון, ילידת מונטבאור, 1906. בגיל צעיר עברה עם הוריה

(אם ממוצא אשכנזי ואב ספרדי)

למנהיים. בניגוד לרבות מן הרקדניות המודרניות בנות תקופתה, שהגיעו אל המחול בגיל מבוגר יחסית ושתקפו את הבלט הקלאסי, למדה היא בלט קלאסי מגיל שמונה, בתיאטרון הלאומי של מנהיים. עוד למדה גימנסטיקה בשיטת מנסנדיק. בת 16 החלה ללמוד מחול מודרני בשלוחת בית־ספרה של ויגמן במנהיים, וב־1926 – בבית־ספרה של זו בררודן. דובלון גם הופיעה עם להקתה של ויגמן, אבל לא הסתפקה



TILLE RÖSSLER

תהילה רסלר

(תצלום: ר"ר שווארץ)



ELSE DUBLON

אלה דובלון

בריקוד. היא עזבה את דרודן והחלה להופיע כסולנית בתיאטרון הלאומי של אאכן, ומאוחר יותר בשני תיאטראות סאטיריים בברלין – קטקומבה (Katakomba) והתיאטרון היהודי קפטן (Kaftan) – ששם רקדה, שרה ושיחקה. היא גם השתתפה בהצגה בתיאטרון Volksbühne בכימויו של הבמאי ארווין פיסקאטור (Erwin Piscator). משחק למדה בבית־ספרו של הבמאי מקס

מלחמת העולם הראשונה הגיעו כפליטים לברלין. תהילה רסלר נסעה לדרודן ולמדה אצל מרי ויגמן, וכמה שנים אחרי־כך היתה למורה הראשית בבית־ספרה של גרט פאלוקה. ללהקתה של זו גם יצרה ריקודים. ירדנה כהן, שהיתה תלמידתה שם, מגדירה אותה כמורה בחסד. "אש תמיד יקרה בה ובכוחה ליבתה ניצוצות חבויים בגופות תלמידותיה" (בתוף ובמחול, עמ' 13). רסלר היתה דמות מוכרת בנוף הבהמה של דרודן. ברשימות אוטוביוגרפיות היא

מתארת קשר רומנטי עם לא אחר מאשר פרנץ קפקא, אותו פגשה במחנה קיץ לנוער יהודי באירופה. לקפקא הקדישה את השיר Memorium בספר שירים שלה.

ב־1933 נאלצה תהילה רסלר לעזוב את גרמניה. כבר באותה שנה העלתה רסיטל באולם מוגרבי בתל־אביב. ב־1937 השתתפה בתחרות הרקדניות הארצית. "למה זה בחרה תהילה רסלר את הלא־נשיים שבריקודיה, ובמקום עדינות הולמת של הריקוד הסלאבי של דבונ'אק, נתנה סכימות של ריקוד 'מודרני' חסר נשמה?", שאלה לאה גולדברג (אמר, 29.10.37). רסלר ניסתה לאמץ נושאים ארצי־שלאליים, כגון הפלחית ("פלחית רואה בשעת העבודה את אהוב לבה ובאה לידי התרגשות" – מתוך תכניית הרסיטל, 22.3.44), אך אלה היו זרים לה. בשנות ה־50 העלתה באולם של להקת ענבל רסיטל ובו 14 קטעים לפי מוסיקה של פרוקופייב. "רקדנית ותיקה זו מושפעת ביותר מהאסכולה הגרמנית של מחול מודרני, בשימוש בגוף ובהבעות פנים לשם ביטוי ישיר בסמלים מקובלים יום־יומיים. [...] היא שואבת מתוך דיאפאזון רחב של רגשות, בסגנון פנטומימי יותר מאשר בגילוי רקדני. [...] השימוש שלה בצעיף היה רב תנופה ודמיון, אולם לא יכולתי להשתחרר מן ההרגשה, שבגישתה יש תכונה סטאטית מגבילה, אף כי המעמדים שלה היו רבי רושם", כתב מ.ס. פונזר (גיזר עתון מדצמבר 1954). שמור בארכיונה הפרטי של רינה שחם).  
 רקדנית וכחוריאוגרפית לא זכתה רסלר בהצלחה מרובה. לעומת זאת, יצא לה שם של בעלת תמודיקה מרתקת בתחום הוראת הקומפוזיציה. השיטות, הסדר, הבהירות, באלה היה כוחה כמורה, אך כנראה גם חולשתה כיוצרת. "אחרי שלמדתי אצלה,

**פאולה פדאני** נולדה ב־1915 בהמבורג ולמדה בסניף בית ספרה של מרי ויגמן שם. משם עברה לבית־ספרה של ויגמן עצמה, קיבלה דיפלומה והתקבלה ללהקתה. לבית־הספר, ששכן בדרזדן, עלו לרגל אמני מחול מרחבי העולם. עליו ועל תכנית הלימודים בו כתבה פדאני: "בבניין היפהפה, שתיכנן הארכיטקט הידוע מיו ואן דר רוהה (Mies van der Rohe), היו שתי קומות. בקומת הקרקע היו שלושה אולמות מרווחים לריקוד, עם תקרה גבוהה וקירות



"אקסטוז", פאולה פדאני (תצלום: הימלריך)  
"ECSTASY", PAULA PADANI

צבעוניים, ובשנייה התגוררה מרי ויגמן. [...] בבית־הספר למדו מלבד ריקוד גם תולדות המוסיקה, אנטומיה, פסיכולוגיה ופדגוגיה. כל תלמיד היה חייב לדעת לנגן. בחינות הסיום כללו עבודות בכתב ויצירת כוריאוגרפיה לסולו ולקבוצה" (מתוך מכתב לרות אשל, 1988).

מה לא למדו שם? לא למדו תולדות המחול, "כי לגביהם ההיסטוריה של המחולות העתיקים לא היתה קיימת. הם האמינו שהמחול החל בהם" (הרקדנית והמורה אורה רטנר).

פדאני עזבה את גרמניה ב־1935, הגיעה לארץ, והצטרפה כסולנית ללהקתה של גרטרוד קראוס. מלבד זאת הופיעה בערבי סולו, ובדומה לרקדניות אחרות שעלו מאירופה ניסתה ליצור ריקודים על נושאים תנ"כיים וארצישראלים, שהיו אמורים לשקף את הדינאמיות של הארץ המתפתחת.

ב־1946 היגרה לפריז עם בעלה, הצייר ומעצב התלבושות מיכאל גוטליב. באירופה הופיעה לפני שארית הפליטה. את ויגמן סירבה לראות: "הייתי שייכת לאותם אנשים שהתאכזבו קשות מהחלטתה לחזור לגרמניה הנאצית, למרות שבסירה ב־1933

ריינהררט, בלט קלאסי אצל אדוארדובה, וריקוד מודרני אצל טרומפייסקורונל. גם שיעורי פלמנקו לקחה.

ב־1932, במהלך מופע בתיאטרון בעיי Kottbus, שהעלה אופרטות ושבו גם יצרה כוריאוגרפיות, נפצעה קשה. לרבריה, נאצים שהתנכלו לה חיבלו בקרשי הבמה. שנה שהתה בבית־חולים. מתוך חשש שלא תשוב עוד לרקוד החלה דובלון ללמוד מקצוע חלופי – פיסיותרפיה, אבל בכוח רצונה חזרה ומצאה את עצמה על הבמה. הפעם היתה זו כמת הקולטורבונד בברלין. זה היה התיאטרון היחיד שהנאצים איפשרו ליהודים שנפלטו, על פי הוראתם, מתיאטראות אחרים להופיע בו. הוא העלה בלטים, קונצרטים, אופרות ומופעי בידור.

לאחר רסיטל שלה בציריך ב־1935, הזמינה אותה טרודי סחופ (Trudi Schoop), כוריאוגרפית שווייצרית, להצטרף כסולנית ללהקתה, שעמדה לצאת לסיור באירופה וגם בארה"ב (האמרגן שם היה סול הורוק). בניו־יורק הגישה דובלון ערב סולו. היא רקדה ריקודים יהודיים ושרה ביידיש. הניה הולם, שהיתה מורתה במנהיים ובדרזדן, הציעה לה ללמד בבית־ספרה, אבל אלוה דובלון החליטה שמקומה בארץ־ישראל.

ב־1936, לאחר שצוידה בהזמנה לשמש ככוריאוגרפית של תיאטרון אהל, הצליחה להשיג רשיון עלייה. מיד עם הגיעה ראתה באהל הצגה, וההתרשמות הראשונה של מי שבאה ממרכזי התרבות החשובים בעולם היתה שזה היה "תיאטרון כפרי". היא העדיפה את האתגר שבהצטרפות לקיבוץ. עבדה באיסוף תפוחי ארמה ביגור ואחר־כך כפיסיותרפיסטית, ובשעות הפנאי לימדה ריקוד בקיבוצה ובקיבוצים אחרים בעמק (תמורת עבודתה בשער העמקים, למשל, קיבל יגור גננת). בנוסף על כל אלה יצרה מחולות, עם המלחין יהודה שרת (ראה בפרק "תרומת המחול האמנותי לריקודי העם והמסכות"). לא עבר זמן רב והיא הגיעה לאפיסת כוחות ואושפזה בבית־חולים. מצבה הבריאותי לא איפשר לה להקים בית־ספר ביגור, כפי שחלמה לעשות, והיא עזבה את הקיבוץ.

בתחרות הארצית ב־1937 רקדה אלוה דובלון טיפוסים יהודיים וגם שרה, כמקובל בתיאטראות הסאטיריים בברלין, וגילתה שהביקורת בארץ, שאמנם שיבחה את יכולתה כרקדנית, לא ראתה בעין יפה עירוב תחומים כזה. השחקן ישחק, הזמר יזמר והרקדן ירקוד – זו היתה גישת המבקרים אז. וזו לא היתה המיגבלה היחידה: גם אסרו עליה לשיר ביידיש, כי "זו היתה שפת הגולה". היא נאלצה לשיר בעברית, שלא היתה שגורה בפיה.

כסוף אותה שנה עברה לירושלים. לימדה בקונסרבטוריון למוסיקה סדרי ואחר־כך בקונסרבטוריון הארצישראלי למוסיקה ולאמנות דרמטית בהנהלתו של הכנר האזור, וכעבור שנה פתחה סטודיו לריקוד, היחיד בעיר באותם ימים. היא גם נתנה בבית הנציב העליון שיעורי ריקוד משותפים לילדים יהודים וערבים. במקביל, המשיכה להעלות רסיטלים. ב־1947 הגישה בשווייץ תכנית שכללה ריקודים ושרים יהודיים. הביקורת אהבה אותה. "עדינה, קלת רגליים ומלאת חן. [...] שחקנית המגלמת בהבעות פניה דמויות רבות. קולה יודע להתלונן ולנחם. גופה מתנועע במוסיקאליות, בתנועות רחבות היוצרות צורות קסומות" (12.9.47, Neue Zürcher Zeitung).

1947 גם היתה השנה שבה הקימה אלוה דובלון את המחלקה למחול באקדמיה הארצישראלית למוסיקה בניהולו של יוסף טל (לפנים, הקונסרבטוריון בניהולו של האזור), ומאז ועד 1952 גם ניהלה אותה. ב־1962 הוזמנה על ידי חסיה לוי־אגרון, שהיתה תלמידתה, ללמד במחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין. דובלון לימדה שם שש שנים.

אלוה דובלון המשיכה להשתלם ללא ליאות: למדה אצל משה פלדנקרייז ואצל פ.מ. אלכסנדר, אבי שיטת אלכסנדר. גם אקרובטיקה למדה. היא ממשיכה ללמד בסטודיו שלה.

בארה"ב הוצע לה להישאר שם" (מתוך אותו מכתב). פראני המשיכה לקיים רסיטלים באירופה ופתחה בפריז סטודיו למחול.

אורה רטנר נולדה ב־1910 במנהיים, גרמניה. האשה הגבוהה, שחזרת השיער וכחולת העיניים, שהיתה בעלת נתונים אקרובטיים טבעיים, התמחתה בשיטת מנסדריק ("מכניקה עדינה", בלשונה), ואת השנים 1928–1930 עשתה בדרזדן. בניגוד לדברי האחרות, מדבריה משתמעת ביקורת על דרך ההוראה בבית הספר המהולל. "היינו צריכות לרקוד לפי השראה, כאילו כולנו גאונות". רטנר גם הסתייגה מהאימפרוביזציה המרובה, "הנשאת אימפרוביזציה ואיננה מעובדת לקומפוזיציה – דהיינו כוריאוגרפיה".

ב־1930 עברה לקלן, שם לימדה והופיעה. לחיפה הגיעה ב־1932. יום אחד הוזמנה להופיע כנשף של ויצו, ובתמורה קיבלה – פרימוס. בשנות ה־40 הגישה רסיטל בודד. בין הריקודים בתכניתה: רשמים מגן חיות (סקוט), רשמים מיצירות מיכלאנג'לו (בטהובן), רשמים ממצרים (צ'ייקובסקי) ובודהא. כרכות מכנות דורה שאבה רעיונות לריקודים מהתבוננות בציורים ובכדים עתיקים במוזיאונים.

נישאה ליוחנן רטנר, ארכיטקט ומיוזמי הקמת חיל המדע בצה"ל, ולימים הוציאה ספר על מפעל חייו. בארץ התמקדה אורה רטנר בהוראת מחול יצירתי לילדים.

קטיה מיכאלי נולדה באודסה והגיעה אף היא לדרזדן. סיימה את הלימודים בבית ספרה של מרי ויגמן והיתה רקדנית בכירה בלהקתה. ב־1933 השתתפה בסיור הלהקה בארה"ב. אחרי שנפרדו דרכיהן פתחה סטודיו בדנציג, ושם לימדה עד שעלתה ארצה ב־1939.

מיכאלי, קטנת קומה ובעלת מבט חודר, המעיטה להופיע בארץ. היא פתחה סטודיו בשררות חן בתל-אביב, והקדישה את עצמה להוראה, למעט ניסיון אחד, באמצע שנות ה־50, להקים להקה של תלמידים מתקרמים. "בכניסה היו התלמידים חולצים נעליהם ונכנסים על בהונות רגליהם, כדי לא להפר את אוירת היכל הקודש של המחול. [...] מיכאלי ידעה להשתמש בקולה כבשרביט מנצח, שבהשפעתו היו התלמידים ממצים את מרב יכולתם המוסיקאלית והתנועתית. [...] הצטיינה בקפדנות רבה. דרשה מעצמה ומתלמידיה המקסימום" (מיקי ארגוב, תלמידה ואסיסטנטית של מיכאלי, במכתב לרות אשל).

מיכאלי גילתה פתיחות לזרמים אחרים מלבד המחול המודרני, ועודדה את תלמידיה להתוודע לכתב התנועה של אשכול-וכמן ולהתנסות בשיטת פלדנקרייז, בטאייצ'י ובשיאטסו. בסוף שנות ה־50 למדה בלונדון את שיטת אלכסנדר, ומאז יישמה את עקרונות הטכניקה בשיעורי המחול שלה.

# הדור השלישי

מאמצע שנות ה־40 מצטייר בכירור הדור השלישי של הרקדניות המודרניות בארץ־ישראל. בניגוד לבנות הדור השני, הרקדניות שבאו אחריהן כבר קיבלו את הכשרתן בארץ וכאן רכשו ניסיון בימתי. באירופה התחוללה מלחמה, כך שמן הנמנע היה לנסוע ללמוד שם, מה עוד שבארץ כבר היו כוחות הוראה מעולים. רק מאוחר יותר יצאו מקצת הרקדניות להשתלמות בחו"ל.

נעמי אלסקובסקי נולדה בבאקו שבקווקז וגדלה באיראן. כילדה הוזמנה פעם לרקוד לפני אמו של השאה. בסוף שנות ה־30 עלתה משפחתה ארצה והתיישבה בחיפה. ב־1938, אחרי שראתה הופעה של גרטרוד קראוס, גמלה בלבה של אלסקובסקי בת ה־17 החלטה ללמוד אצלה. עדיין תלמידת תיכון, היתה נודדת אחת לשבועיים לתל־אביב. בסופו של דבר עברה לשם המשפחה כולה כדי לאפשר לה להצטרף ללהקתה של קראוס. ב־1941, בתכנית "מחול ונגינה", רקדה אלסקובסקי סולו בסוויטה ל־ארלזיין. היא הרבתה לרקוד תפקידים ליריים ודרמטיים, ומאחר שהיתה גבוהה ורקדנים גברים כמעט שלא היו, מילאה לא פעם תפקיד של גבר. אליה בעיקר התכוונה לאה גולדברג כשכתבה: "דמותו של הרקדן כמעט שנעלמה מן הריקוד האמנותי בארצנו. [...] כמה נערות מרבות לרקוד בתפקידי גברים" ("בלט של גרטרוד קראוס באופרה העממית", על המשמר, 1943).

אלסקובסקי הופיעה כסולנית גם בריקודים שיצרה גרטרוד קראוס לאופרה העממית ולתכניות הבלט שהעלו שם בערכים הפנויים. בין החשובים בתפקידיה היה תפקיד המלחין שוברט בחזון היוצר לפי הסימפוניה הבלתי גמורה, וזה של המנחה בקרסל. במקביל, יצרה והעלתה שלוש תכניות סולו, בשנים 1943, 1947 ו־1949. הנושאים שבחרה בהם היו תנ"כיים, ארצי־ישראליים ואוניברסאליים, וכמו הרפרטואר של קראוס, גם שלה סבב סביב כמה נושאים מרכזיים. כך המחזות נשים בתנ"ך, שכללה את הריקודים רות, הגר ותמר; המחזות בטבע – אל החייל עברי; וריקודים עממיים – בצ'יפיה לבחיר לבה, דבקה והורה. המשורר עזרא זוסמן: "דרך נפתולים זו שבחרה האשה [אלסקובסקי], בחרה כנראה ברצינות, באהבה, במסירות נפש. אין היא עוד מחקה את מורתה, אלא מבקשת את שלה, את האינדיבידואלי החבוי, התובע את כיטויו בשפתה היא. [...] אין הרקדנית נתפסת לאבסטרקציות או לאקספרסיוניזם חריף קווים, המוביל את הריקוד אל מחוצה לו. אין היא נוטה גם לנושא אקטואלי שבקווים נאטורליסטיים. היא נשארת תמיד בתחום הקסום הזה של הריקוד מאז – ברשות התנועה והמוסיקה, ברשות אסוציאציות ציוריות־שיריות, כדי לספר־לשיר את מקורות הגוף – במציאות או בחלום. ציור רימתי זה מוחש תמיד, וללא הבלטת יתר יוצרת היא צורות פלאסטיות כצורות המרחב הגזור כמעוף הגוף" (דבר, 1947).

ואילו המבקר ג. גרשוני סיים את ביקורתו במלים: "שלחתי

מבט חטוף לעבר גרטרוד קראוס, שישבה בצניעות בין הצופים. חג היה לה ערב זה. היא ליבתה את הניצוץ לשלהבת, ובשלהבת המאירה יש מאורה" (גזיר עתון מהארכיון הפרטי של אלסקובסקי). ב־1947 התפזרה להקתה של קראוס, ונעמי אלסקובסקי נענתה להזמנה להשתתף בפסטיבל הראשון של הנוער הדמוקראטי בפראג, עם קבוצת רקדני מחולות עם, ספורטאים ונגנים. בתום הפסטיבל נשארה בפראג, ומשם יצאה ב־1948 וב־1949 להעלות רסיטלים בפולין, רומניה, בולגריה והונגריה. כשחזרה לארץ, השתתפה בהקמת תיאטרון הבלט הישראלי בראשותה של גרטרוד קראוס (ראה בפרק "שקיעת המחול האירופי").



"ANITRA", NAOMI ALESKOVSKY

"אניטרה", נעמי אלסקובסקי

(תצלום: הימלרייך)

הילדה קסטן (Hilde Kesten) נולדה במנהיים, גרמניה. כדי לקבל אשרת כניסה לארץ נסעה מטעם ההכשרה הציונית לאנגליה ולמדה טיפול בתינוקות, ובצר זה השתתפה בשיעורי מחול. ב-1938 הגיעה ארצה ונשלחה לקיבוץ. ביום בואה צפתה עם חברי



"PUCK", HILDE KESTEN

"פוק", הילדה קסטן

הקיבוץ בהופעה של גרטרוד קראוס, ולמחרת התייצבה בסטודיו שלה. היא התבקשה לאלתר ריקוד ובו במקום התקבלה ללהקה. "לא חשוב שאין כסף! לבוא לרקוד", האיצה בה קראוס. לימים נישאה קסטן לאנטול גורביץ', מעצב התלבושות שקראוס הרבתה לעבוד איתו. הבמאי מיכאל גורביץ' הוא בנם.

קסטן, קטנת קומה, צנומה, רקדנית גרוטסקה. בלהקה רקדה תפקידים ראשיים רבים, כגון הציפור בבלוב הזהב, סאטיר בהלנה היפה, ליצן בקרקס וגם כבלה המבורה, והנערה בחלום היוצר. בשנים 1945, 1948 ו-1958 יצאה בשלושה רסיטלים שונים, ובהם מחולות כפושטת היר, הנרדפת, הישע, נערה ברישית, שיר אדמה. כך מתארת אותה אוליה זילברמן: "להילדה קסטן כשרון לריקוד פארודיסטי, גרוטסקיזעירי. גופה הקטן והקל מאומן יפה. המימיקה והג'סטיקה שלה הן אופייניות וברורות. היא מסוגלת, בתנועות פנטומימה וריקודים זעירים של הבעת הפנים, ליצור טיפוס אופייני, חדור עליצות" (רסיטל לריקוד של הילדה קסטן, על המשמר, 1957).

קסטן היתה ממייסדי תיאטרון הבלט הישראלי וסולנית שם. היא שרקדה, למשל, את הנערה בריקוד בשפל, למוסיקה של דריוס מיו (Darius Milhaud). משהתפרקה הלהקה, חזרה להגיש רסיטלים. גם זה קרה לה: "יום אחד הגעתי לקיבוץ, הוצאתי את התלבושות מהתיק, ואז שאל אותי אחד החברים: 'את לבר? אבל על המודעה בחרר האוכל מופיעים גם שמותיהם של האדונים סטראוינסקי, סקריאבין ושוסטקוביץ'".

ב-1948 הופיעה בהצגה הספר מסיביליה שביים יוסף מילוא בקאמרי. השתתפה כרקדנית גם בסרט הדיבוק (1968), שביימו שרגא פרידמן ואילן אלדר. הילדה קסטן מלמדת מחול בתל-אביב.

תיכון, צורפה ללהקת האופרה העממית. חומר להסרת איפור לא היה אפשר להשיג אז בארץ, ועל פי שרידי האיפור על פניה ידעו חבריה לכיתה שערכ לפני כן הופיעה על הבמה.

ב-1947 פרשה מהלהקה כדי להתרכז בלימודים, אך באותה שנה הקים הכוריאוגרף אלכסנדר גראפצוב (Graftsoff) להקה, וטליתמן לא עמדה בפיתוי והופיעה כסולנית בתכנית שהעלה (הפרק "בלט קלאסי או מחול מודרני"). לאחר שסיימה ב-1949 את סמינר לוינסקי, יצאה לארה"ב להשתלמות. דרך עבודתה של הניה הולם נראתה לה מוכרת. שיטת גראהם, לעומת זאת, היתה זרה לה, וטליתמן התמרדה ועזבה את בית-ספרה.

רחל טליתמן אמנם באה מן המחול המודרני, אך הבלט הקלאסי קסם לה. היא התקבלה ל-School of American Ballet בניו-יורק, ובמשך שלוש שנים למדה בלט קלאסי כתלמידה מן המניין. אף על פי שלא היה זה מקובל להעניק מלגות לאזרחים זרים, הוענקה לה מלגת לימודים מלאה. לפרנסתה עיצבה ריקודים לחגיגות של נוער יהודי והופיעה במרכזי תרבות של הקהילה היהודית שם. ב-1953 חזרה ארצה והיתה סולנית באופרה הישראלית של אדיס דה פיליפ. מאחר שלא שירתה בצבא, גויסה להופיע לפני חיילים בתכנית תיבת נוח. החלק הראשון של התכנית היה על טהרת הבלט הקלאסי. טליתמן רקדה על הבהונות קטעים מתוך הסילפידות ומתוך שירת נורווגיה (אופרטה שבה הופיעה באופרה הישראלית) וכן ואלס מתוך קופליה. החלק השני כלל קטעים כגון הרועה ושואבת המים של בוסקוביץ' והורה של לברי. טליתמן גם העמידה תנועה ללהקת פיקוד מרכז של אותם ימים.

ב-1955 נישאה, ופתחה סטודיו למחול. שנתיים אחר-כך עשתה גיחה קצרה לבמה: היא נענתה להזמנתו של הרקדן הנריק נוימן (ראה בפרק "בלט קלאסי או מחול מודרני") והעלתה איתו תכנית משותפת. אלה היו הופעותיה האחרונות על הבמה. מאז התמקדה בהוראה, וב-1970 הצטרפה לאירגון המורים המלמדים בשיטת האקרמיה המלכותית למחול (Royal Academy of Dancing (R.A.D)).

זרה גולדמן נולדה בווינה, וכשהיתה בת 16 עלתה לארץ בגפה. יום אחד ראתה מופע של גרטרוד קראוס. באותו רגע ידעה שהיא



"PRAYER", VERA GOLDMAN

"תפילה", זרה גולדמן

רחל טליתמן נולדה ב-1929 בתל-אביב. בת עשר החלה להופיע בלהקת האפסים הקטנים. מאוחר יותר, כשהיתה תלמידת

היא חברה באיגוד המורות המלמדות בשיטת האקדמיה המלכותית למחול.

רחל נדב נולדה בחדרה ב־1912, חודשים אחדים לאחר שהוריה עלו ארצה באנייה מערן. בהיותה תינוקת מתה עליה אמה מקדחת. ב־1920, רכובים על גמלים, עברו בני המשפחה לתל-אביב, והשתכנו בכרם-התימנים. שם, בבית קטן עם חצר גדולה, למדה נדב את שירי וריקודי תימן, בצד ריקודים ערביים וברוויים. כשבגרה, עסקה באתלטיקה קלה ולקחה חלק במכביה של 1932, היתה חברה בלהקות דרמטיות ובמקהלות – אבל חלומה הגדול היה לרקוד. היתה הראשונה שנרתמה ב־1933 לעזור לרינה ניקובה בהקמת הלהקה התימנית, והיתה לסולנית הלהקה.

בתחילת שנות ה־40 החלה רחל נדב להופיע בערבי סולו של פולקלור תימני, בליווי מתופף וזמר. ניקובה שבה והתמקדה באותן שנים כבלט הקלאסי, ולכן היה על נדב ליצור לעצמה מסגרת אחרת. ההרכב הצנוע היה לגרעין של להקה גדולה, שבה היו עתידים לרקוד גם בחורים. עם הרקדניות נמנו האחיות כובני, שכעבור עשור היו בהרכב הראשון של ענבל. "במחול נשים ובמחול גברים הרקדנית יצרה מסגרת טבעית בעזרת חניכיה, שהופיעו איתה גם במחול וגם בליווי כלי הקשה ובזמרה. היא עצמה הופיעה, במחול הראשון, כאשה הרוקדת וכד על ראשה. ריקוד זה הצטיין מלבד בשיקוף ההווי התימני גם בחינניות יתרה של התנועות הקלות, הקצובות והגמישות, המשקפות איזה שוויון משקל נפשי, איזה אושר פנימי, שאינו מתפרץ, כי אם בא לידי ביטוי בצורה עדינה ושקטה. במחול הגברים הופיעה הרקדנית כבחור תימני נלהב, הרוקד בדבקות, בתנועות אופייניות. היה זה ביטוי נעים ועסיסי, הפותח לפנינו את חביוני הנפש של אותו חלק של העדה התימנית" (י.ה. ברג). בריקודים אלה הופיעה רחל נדב, אז פלמ"חניקית, גם במשלטים.

הרפרטואר של רחל נדב כלל ריקודים שניקובה יצרה עבורה (המפורסמים שבהם היו מזרים הנביאה לוקגל, ריקוד הנחש מתוך האופרה סדקי לרימסקי-קורסאקוב, ואחוז הדיבוק, כוריאוגרפיה משותפת לשתיהם), וגם ריקודים שנדב יצרה לעצמה. את אלה ליוותה בנעימות תימניות למלותיו של שלם שבזי. ב־1956 נסעה נדב לארה"ב, ובין השאר למדה, הודות למלגה, בבית-ספרה של מרתה גראהם. במקביל, העלתה ברחבי ארה"ב ריקודים משלה ומשל ניקובה, וב־1959 הופיעה ב־Carnegie Recital Hall בניו-יורק. היא גם לימדה ואירגנה חגיגות במחנות קיץ של נוער ציוני. ב־1961 שבה ארצה. רחל נדב תשוב ותופיע בפרק "תרומת המחול האמנותי להתפתחות מחולות העם ומסכתות החג".

חסיה לוי, דור שביעי בארץ, למדה בין השנים 1936–1946 מחול ותנועה אצל שושנה אורנשטיין ואצל אלזה דובלון, והשתלמה בקורסים של גרטרוד קראוס. בצד לימודיה בסמינר למורות כלליות בירושלים, השלימה את השכלתה האמנותית בציור, פיסול ונגינה. ב־1944 נישאה לדניאל אגרון, בנו של גרשון אגרון, לימים ראש עיריית ירושלים.

מ־1943 רקדה חסיה לוי קטעי סולו בערבי התרבות שהיו אופנתיים אז, ובין השאר הופיעה לפני הצבא הבריטי ולפני אנשי ההגנה. כשהגישה ב־1945 ריקוד מצרי בתכניתה של אלזה דובלון, כתב א. אוריאל: "חסיה לוי אינה רקדנית גרידא. היא אמן. היא יודעת לחשוב, להרגיש, ואחר-כך לבצע ולהביע". באותה שנה, ב־21.8.45, התקיים באולם מוזרבי "ערב ריקודים של הסטודיות לבלט ארצישראלי", וחסיה לוי צוינה לשבח. רקדניות נוספות שזכו בשבחים היו עליזה טרי, תלמידתה של יהודית אורנשטיין, וגב' שיפר מן הסטודיו לבלט של מיה ארבתובה. לוי נעשתה

חייבת לרקוד. לאחר שבחנה אותה באימפרוביזציה, קיבלה אותה קראוס ללימודים, חנים אין כסף. היא צירפה אותה ללהקת האופרה העממית ונתנה לה תפקידים דרמטיים, כמו המוות בחלום היוצר או מלכת האש בליל אהבה.

לאחר שהתפרקה הלהקה, יצאה גולדמן פעמים אחדות לאוסטרליה לבקר את הוריה, שבזמן מלחמת העולם השנייה נמלטו לשם מווינה. שם הופיעה לפני שבטים מקומיים, וגם למדה מחולות פולינזיים, באלינזיים ופיליפיניים, שאותם היתה עתידה להדגים בהרצאות. באחד מביקוריה הגישה רסיטל, נשים בתנייד שמו ("בריקוד מרים היתה הרקדנית ורה גולדמן מלאת עוצמה, משכנעת ומעניינת", The Sydney Morning Herald, 10.5.66).

מלבד זאת העמידה חגיגות של נוער ציוני. ב־1973 ייצגה את ישראל במופע מסכת העמים שהתקיים לרגל פתיחת בית האופרה בסידני, בנוכחותה של אליזבת מלכת בריטניה. במשך שנתיים היתה מבקרת המחול של "Australian Dance Magazine".

בשנים 1974–1979 שהתה ורה גולדמן בהודו והתמחתה בשמונת הסגנונות העיקריים של הריקוד ההודי הקלאסי. בתחילת שנות ה־80 שבה לארץ, ומאז היא מלמדת, מרצה, ומופיעה מטעם אמנות לעם.

מריאן רוטשילד היתה רקדנית הבלט הקלאסי היחידה בלהקה השנייה של גרטרוד קראוס. למדה בברלין אצל המורה הרוסי ויקטור גזובסקי, ובין השנים 1935–1939 הופיעה בקולטורבונד. ב־1939 הגיעה לירושלים, ושלוש שנים אחר-כך הצטרפה ללהקתה



MARIAN ROTHSCILD

מריאן רוטשילד

(תצלום: ENKELMANN)

של גרטרוד קראוס. באופרה הבלה המבורגה רקדה את תפקיד הבלרינה. בשנות ה־50 השתתפה כרקדנית בהפקה חלום ליל קיץ בהבימה (כוריאוגרפיה: גרטרוד קראוס) ובספר מסביליה בתיאטרון הקאמרי.

רוטשילד לימדה תנועה בקאמרי, והעמידה שם תנועה להן לא תיקחהו עימך. עוד העמידה תנועה למעיין הכבשים (בהבימה).

"חסיה לוי ינקה את כוחותיה מאדמת ארצנו, ספגה את האוויר ואת האווירה המיוחדת של הארץ, הרגישה מילדותה ביקוד שמש הארץ וחמסיניה. וכל הנתונים לה לביצוע נושאים אלה: קומה תמירה, שערות שחורות משחור הגולשות על כתפיה הצחות, גופה גמיש ורגליה קלות. היא ניחנה בחוש מוסיקאלי מפותח ובהבעה רבה במשחק המימיקה", כתב ג. אריסון (הגלגל, 17.4.47).

חביבת העתונות, וזו נהגה לפתוח כל ביקורת עליה במלים "בת ירושלים רוקרת".  
ב-1946 העלתה את הרסיטל הראשון שלה. שנה אחר-כך הגתה את רעיון התכנית מחול-ניב, שילוב קטעי קריאה, מחול ומוסיקה, בהשתתפות הסופרים יצחק שנהר ופסח גינזבורג, השחקנית מרגלית לאופר, הפסנתרן אריה זקס והקריינית ראומה אלדר.





ב־1947 יצאה להשתלמות בארה"ב ולמדה אצל מרתה גראהם, הניה הולם, לואי הורסט ופרל פרימוס. באותה תקופה גם הופיעה מטעם אגודת מזרח ומערב (The West and East Association), שבראשה עמדה הסופרת פרל בק. עם פרוץ מלחמת השיחרור חזרה לוי לארץ, ואחרי־כך יצאה להופיע במחנות פליטים מטעם הג'וינט. מאירופה עשתה שוב את הדרך לארה"ב. בסך הכל שהתה שם



"SONG OF SONGS", HASSIA LEVI  
(תצלום: אמקה)

"שיר השירים", חסיה לוי

כשנתיים. היא שבה לארץ, ושוב יצאה למסע הופעות, הפעם במזרח הרחוק. הערבים שהגישה היו מבוססים על עיבודים מאת סופרים ומשוררים ישראלים לנושאים הלקוחים מהתנ"ך. חסיה לוי שבה לארץ ב־1951, והחלה להעמיד תכניות מוסיקה ומחול לנוער, עם התזמורת הפילהרמונית, תזמורת באר־שבע,

תזמורת רשות השידור ואחרות. ב־1953 יצאה בתכנית זכה מחולות ששאבו את השראתם מהפואמה צפת מאת דוד שמעוני, מחזור מחולות שנוצר בעקבות צפייה בתערוכת הציור מאל־גרקו ועד פיקאסו, וריקודים שנושאים תנ"כיים. העורך המוסיקאלי של התכנית היה אריה זקס, נגן האורגן המלחין יוחנן זראי, והקריינית – ראומה אלדר. לצד לוי רקדה קבוצה של תלמידות הקונסרבטוריון שליד האקדמיה למוסיקה ע"ש רובין. "גישה רצינית למחול ובגרות אמנותית מאפיינות את מחולותיה של חסיה לוי", כתב ג. בנארי (מבואות, 1.7.54). רסיטל נוסף, בהשפעת ביקורה במזרח הרחוק, העלתה ב־1956, הפעם בעריכתו של יוחנן זראי.

במקביל, עסקה בהוראת מחול. בין השאר עבדה עם ילדים ניצולי השואה, עם עיוורים מלידה (על התמצאות בשטח ובחלל, עיצוב היציבה ופיתוח היצירתיות), עם ילדים קשי חינוך ועם כאלה הלוקים בתסמונת דאון.

חסיה לוי־אגרונ הרצתה ברחבי הארץ ופירסמה מאמרים על מחול. בין השאר שימשה ב־1953 כמבקרת המחול של הירחון לאמנות מבואות. בין השנים 1958–1960 היתה תלמידתו של משה פלדנקרייז. על פעילותה להקמת המחלקה למחול באקדמיה ע"ש רובין יסופר בפרק "הוראה".

זמירה גון, ילידת ירושלים, היתה תלמידתה של דניה לוי. ב־1939 וב־1943 הופיעה בתכניות יחיד. בימי מלחמת העולם השנייה שירתה בצבא הבריטי. אחרי־כך נסעה לארה"ב והשתתפה בהצגה A Flag is Born, שהועלתה ערב הכרות המדינה. יצרה כוריאוגרפיות לנוער ציוני והשתתפה בסיבובי להקות שונות ברחבי ארה"ב. חזרה לארץ בתחילת שנות ה־70.

# 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 הכד. 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 כלב 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. כלב, 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 כלב 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 כלב: "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 בודד, והלהקה היתה בודדה. 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 הבר, 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 כלב, 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 הטיפועול 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 החדשה – 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 הבחולה, 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 גרטרווד 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 גרטרווד 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 גרטרווד 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 גרטרווד, בגלל החופש היצירתי ושמתח הריקוד שהיא העניקה, ושלא קיימים בשום שיטה. יש מורים מעטים שדרכם מצליחים לצמוח. כשחזרתי מאמריקה, ישבתי עם גרטרווד בבית קפה. היא היתה עצובה, כמו אדם שהשלים עם המציאות". עם הקמת המחלקה למחול באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין, הזמינה חסיה לוי־אגרון את גרטרווד 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 מול, 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 בגרטרווד קראוס בעלת־ברית, והיא אכן לחמה למענם בוועדות המחול שבהן היתה חברה. ב־1968 הוענק לגרטרווד 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. גרטרווד 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 גרטרווד 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־כך – 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.

בריאיין 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.



# בלט קלאסי או מחול מודרני?

הנוהים אחר ריתם ותנועה ושיש בהם גם מחוננים, לצורות שאומרות כולן ישן. [...] מוטלת עלינו חובה כפולה ומכופלת להסביר ושוב להסביר, שבשיטה זו ובדרך זו אין משום אמונת של אמת" (הארץ, 1949).

בשנות ה־20 היתה רינה ניקובה המורה היחידה בארץ לבלט קלאסי. היא פתחה סטודיו בתל־אביב, והופיעה עם קבוצת תלמידות באופרה הארצישראלית. ב־1933 הגיעה לארץ עדה טריינין, ילידת לבנון (1914), שנעזרה עברה עליה בסנט פטרבורג. באקדמיה לבלט היתה בת כיתתה של הבלרינה גאלינה אולנובה. טריינין לימדה זמן קצר בסטודיו של גרטרוד קראוס, ופתחה סטודיו משלה. אחריה באו מיה פיק, אלישבע מונה (Mona) ומריאן רוטשילד, וב־1938 עלתה ארצה מיה ארבוטובה, שהיתה עתידיה להיות הדמות הדומיננטית בבלט הקלאסי בארץ. שנתיים אחר־כך הגיעה לכאן גם ולנטינה ארכיפובה־גרוסמן, ועם תום מלחמת העולם השנייה הצטרפו אליהן קלרה בונדי, אירנה גטרי (Getry) ואלכסנדר גראפצוב. לקראת סוף שנות ה־50 עלה לישראל הנריק גוימן.

כמו במחול המודרני, כך גם בעולם הבלט הקלאסי היו אלה קומץ של משוגעים לדבר – בארץ היו כמעט כולם משוגעים לדבר זה או אחר – שחלמו על בתי־ספר מקצועיים ועל להקות, ולא היססו להעלות בלטים ידועים כגון הסילפידות או קופליה, כמובן לפי כוריאוגרפיה משלהם. התמסרו חודשים לעבודה על תכנית, תפרו תלבושות, שכרו אולמות – כל אלה במימון עצמי – והעלו עם תלמידי הסטודיות הפקות חצי מקצועיות, שהיו עתידות לרדת מהבמה לאחר הופעות מעטות. אלא שבניגוד לרסיטלים של המחולות המודרניים האירופיים, שהעלאתם היתה כרוכה בהוצאות מעטות יחסית, הרי מופעי הבלט הקלאסי חייבו במת עץ, תלבושות, תפאורות, צוות טכני, כלומר, היו אלה הפקות יקרות מאד.

משנות ה־50 השתנה בארץ היחס לבלט הקלאסי. אחרי שנים החלו ישראלים נוסעים לחו"ל, ונוכחו שהבלט הקלאסי לא זו בלבד שלא אבד עליו כלת, הוא גם ידע פריחה מחודשת. בו בזמן התאפשר לקהל בישראל לצפות בלהקות בלט מפורסמות ובאמנים ידועים שם כמרגוט פונטיין ורודולף גוריכ. הכוריאוגרפים ג'רום רובינס, אנטון דולין ואנטון טיודור העבירו כאן קורסים לתלמידים מתקדמים. בסוף שנות ה־50 ביקרה בארץ פגי ואן פראג (Peggy van Praagh), ויש הטוענים ששקלה אפשרות להישאר כאן (בסופו של דבר היא הרחיקה עד אוסטרליה, ושם הקימה את הבלט האוסטרלי). ואולם המסגרת היחידה שהיתה פתוחה אז לרקדנים היתה זו של האופרה הישראלית, שייסדה ב־1947 אדיס דה פיליפ. רקדנים צעירים החלו אפוא יוצאים לחו"ל להשתלם וגם כדי להשתלב בלהקות. רק בסוף שנות ה־60 עלה בידי הלל מרקמן וברטה ימפולסקי לייסד, בעמל רב, להקה מקצועית – הבלט הישראלי.

מלכתחילה היה ברור, שהמחול המודרני הוא שישתרש בארץ ישראל. באירופה של תחילת המאה פרחו איריאליים חברתיים, וחלוצים משכילים, שהלכו לאורם, יצאו בהתרוממות רוח לסלול כבישים. "הגשמת הסוציאליזם היתה כרוכה בין השאר בירידה בסולם החברתי, ולכן הם לא ראו בכך פחיתות כבוד", הסבירה יהודית אורנשטיין. מאליו יובן שהמחול המודרני, שדגל בפשטות ובהשתחררות מכבלי מסורת וחוקים ושכח לתת ביטוי אישי ולהביע מעורבות חברתית, דיבר אל דור החלוצים.

בעיני החלוץ הארצישראלי, היהודי המזרח־אירופי הצטייר כ"גלותי" – אדם נפח, קשה יום – לעומת היהודי המערב־אירופי הבורגני. לא זה ולא זה לא היו לרוחו. הוא שאף לנפש בריאה כגוף בריא, והשאפה הזאת עלתה בקנה אחד עם מגמת המחול המודרני ליצור רקדן שיהיה בעל "גוף מושלם, המשוחרר ממתחות יתרה ומעוויות משחיתה [...] שבכוח התנועה בלבד יוכל למסור את האמת הנפשית שלו" (מרגלית אורנשטיין, בתובים, 1929).

ההתנערות מתלבושות ומתפאורות מפוארות, שאיפיינה את המחול המודרני בתחילת דרכו, התאימה גם היא לארץ־ישראל דלת האמצעים. ובאקלים החם היה טבעי לרקוד יחפה, בשמלה זרוקה, מאשר להשחיל את כפות הרגליים לתוך נעלי בלט ואת הגוף המיוזע לתוך בגד גוף הדוק.

אם כי בשנות ה־50 הכירה גם גרטרוד קראוס בכך שלמחול המודרני יש מה ללמוד מהבלט הקלאסי, ואפילו השתתפה בשיעוריו של הרקדן הנריק גוימן, שלימד שבע שנים בסטודיו שלה, היא דבקה במחשבה שהבלט הקלאסי לא נועד לנערה היהודייה: "הרקדנית איננה רשאית להוסיף תנועות משלה למילון התנועות של הבלט הקלאסי. קשה לנערה יהודייה להיות כל־כך נאיבית; לעשות כמדויק אך ורק מה שאומרים לה לעשות במסגרת חוקי הבלט, ולא שום דבר מלבד זה" (מתוך שיחה עם יהודית בריך־אינגבר לקראת כתבה ב־Dance Magazine, מרס 1976).

ההתנגדות לבלט הקלאסי היתה נחלת רוב האוכלוסייה. דליה קושט: "ביקשתי מאבי שירשה לי לרקוד אצל מיה ארבוטובה, והוא סירב. אמר שאני צריכה ללמוד אצל גרטרוד קראוס – וכך היה. רק ב־1950, לאחר שמלאו לי 15, התחלתי ללמוד בלט אצל ארבוטובה". יונתן כרמון: "בזמנה, ארבוטובה נחשבה ללא חלוצית. היא התפרסמה בהופעות שלה במועדונים, וזה נחשב לסממן קפיטליסטי ולא התיישב עם קו התנועה. הייתי אז נער. הסתכלתי מבעד לחלון ולא יכולתי לקחת שיעורים אצלה". רק כשבגר נעשה תלמיד שלה.

גם העתונות לקחה חלק פעיל במסע נגד הבלט הקלאסי. "מסורת הבלט הקלאסי הלא היא משהו זר לאמן היהודי. זהו סגנון הגינונים בחצרות המלכים בתקופת הרוקוקו, שכאלו נשתמרו עד היום לשמש חומה ומגן מפני הדי הזמן החדש. [...] אמנם לא נעים הוא ודאי בשביל רקדניות (ארבוטובה, גטרי, מונה ופיק), הקשורות זה כבר לסגנון מסוים ולשיטה קבועה במסמרות, לקום פתאום ולחפש דרכים חדשות. אבל אין זו סיבה מספקת להרגלת ילדינו,

# מיה ארבטובה

מיה ארבטובה נולדה ב־1910 למשפחת הירושוואלד, משפחה מסורתית בעיירה קטנה ברוסיה. אף על פי שהמשפחה אהרה את הצבא האדום ותמכה במהפכת אוקטובר ("כשהיו עוברים הבנדיטים הלכנים, תומכי הצאר, היתה המטפלת מסתירה אותי בין העלים בגן תפוחי הארמה"), נאסר אביה על ידי הבולשוויקים ואולץ ללכת ברגל מרחק רב. הוא לא עמד בכך, וארבטובה, ילדה בת שבע, התייתמה.

בת 11 ראתה לראשונה מופע בלט. "רציתי לרקוד, ובבית לא רצו לשמוע. נעשייתי חולה. לאמא היה חבל על הבת שלה, ונתנה לי כסף לחודש לימודים. מאז נשאיתי. [...] כל המשפחה היתה נגדה על שהרשתה לי לרקוד" (שרית ישי, העולם הזה, 19.6.85). שנה אחר־כך כבר עלתה על במת האופרה של ריגה, כתלמידת בית־הספר לבלט שלידי האופרה. בין מוריה היו הבלרינה אולגה פורברג'נסקאיה (Olga Preobrajenskaya) ואלכסנדרה פוקינה (Fokina), רקדנית וגיסתו של הכוריאוגרף מיכאל פוקין (Michel Fokine). לאחר זמן לא רב צורפה רשמית ללהקת האופרה, ואף הופיעה כסולנית. חייה בלהקה לא היו קלים, כנראה: בעקבות גילויי אנטישמיות בחרה לעצמה שם משפחה מסגיר פחות, ארבטובה, והחלה חובשת פיאה בלונדינית. שש שנים רקדה בלהקה, והתמזל לה המזל לעבוד עם מיכאל פוקין וגם עם הכוריאוגרף אסף מסרר (Asaf Messerer).

ארבטובה נישאה לרקדן ולנטיין זיגלובסקי, והגיעה איתו ארצה ב־1934. הם הופיעו כאן שנתיים, ואז הוזמן בעלה לרקוד בלהקתו



מיה ארבטובה ובעלה ולנטיין זיגלובסקי  
MIA ARBATOVA AND HER HUSBAND  
VALENTINE ZIGLOVSKY

להשיג ויזה. היא היתה דמות יוצאת דופן בתל־אביב הקטנה. כאשה יפה ובעלת טעם אקסטרווגנטי משכה תשומת לב רבה, והיתה מודעת לכך. "ידעתי שהכובעים שחבשתי, השמלות הצבעוניות וצבע הצפורניים שלי נראו לא מוסריים במקצת בהשוואה לחצאית החאקי, החולצה והצמות של אותם הימים" (ליהודית בריין־אינגבר, מחול בישראל, 1975).

ארבטובה החלה להופיע במועדון סמדר, ולאחר שנישאה לזמר־שחקן יוסף גולנד, מכוכבי הבידור הקל באותם ימים, הקימו השניים, עם מיכאל גור, את הקברט הסאטירי אף על פי בן. את המערכונים, שעסקו באקטואליה ושבחם הצליפו בשלטון הבריטי, כתבה השחקנית מרים ברנשטיין־כהן. ארבטובה רקדה ושיחקה, וכמובן העמידה את התנועה. ההופעות התקיימו בכל ליל שבת ובכל שבת במלון "ריץ". מאוחר יותר הקימו השלושה את התיאטרון ליי־לה־לו, שהעלה מחזות מוסיקאליים – ואחר־כך את התיאטרון דיר־ה־מי. ארבטובה יצרה את הכוריאוגרפיה לרוב מופעיו.

כששבה לארץ ב־1938, התקשתה ארבטובה למצוא עבודה במסגרת האולפנים למחול מודרני שהיו קיימים אז. המורות שם התנגדו לכך. המלחמה בין הבלט הקלאסי לבין המחול המודרני האירופי היתה בעיצומה. גרטרוד קראוס איפשרה לה להתאמן בסטודיו שלה, אבל המקום היחיד שבו הורשתה ארבטובה ללמד בלט קלאסי היה סטודיו אורנשטיין. "בפעם הראשונה ממש למדנו בלט. ארבטובה דיברה רוסית ולא הבנו מלה. לפעמים צעקה עלינו, ולזה לא היינו רגילות. היא השאילה לנו זוג נעלי ריקוד שלה, וחיפשנו סנדלרייה שבה יתקינו נעליים דומות. החלטנו ש'סנדלרייה בלט' בצפון דיונגוף זה המקום, אבל כשרקדנו בנעליים של אותו סנדלר, שבהן הכיפה היתה מעץ, עור הבהונות נפצע, ומהר מאד ויתרנו על הרעיון" (רות אריאל).

כשהוזמנה ארבטובה ב־1940 ליצור כוריאוגרפיה לאופרה העממית והיתה זקוקה לרקדנים, היא קיבצה אנשים עם רקע כלשהו בתנועה ונתנה להם שיעורי בלט קלאסי. מתעמלי מבב, שנמנו איתם, היו עתידים להיות הגרעין הראשון של להקת הבלט שלה.

לא זו בלבד שארבטובה לימדה חינם, כי למי היה אז כסף, היא גם נאלצה לשלם תמורת שכירת הסטודיו של תהילה רסלר לחזרות. שלוש שנים אחר־כך, ב־1943, פתחה ארבטובה את הסטודיו הראשון שלה, במכססה ששטחה נחצה לשניים בקיר לבנים. היא נאלצה להחליף מקום כמעט מדי שנה. לימדה באולם חתונות, ואחר־כך במרתף שהיה מוצף מים בחורף, עד שהתמקמה סופית בשדרות בן־גוריון 72. ערב מלחמת השיחרור שימש הסטודיו שלה גם כ"סליק" (מקום מחבוא לנשק).

ב־1945 החלה להעלות מופעי בלט קלאסי עם תלמידי הסטודיו. "הרגשתי כאותו זכור הנלחם נגד הפיל ששמו מחול מודרני. אפילו ספר אחד על אודות בלט לא היה בנמצא, אף סרט, אף רקדן אורח. לא היה דבר שיעזור לי בניסיוני לפתח את אמנות הבלט" (ליהודית בריין־אינגבר, מחול בישראל, 1975).

כשמלאו שלוש שנים לקיומו של הסטודיו, העלתה תכנית שכללה את הבלט מוכרת הגפרורים, בעקבות אגדה של הנס כריסטיאן אנדרסן; לדרור, המתואר בתכנייה כבלט ניאורקלאסי; הפיידהדה מתוך הבלט דון קישוט, שיצר הכוריאוגרף הרוסי מריוס פטיפה (Petipa), ופייסטה (Fiesta) – קטע בלט בהשראת הפולקלור הספרדי.

1949. מיה ארבטובה, אירנה גטרי, מיה פיק ואלישבע מונה הקימו את הבלט העממי. זו היתה תופעה יוצאת דופן. לראשונה חברו יחד רקדניות מקצועיות, יצרו תכנית משותפת, השתתפו כסולניות בריקודים של חברותיהן והעמידו זו לרשות זו את תלמידיהן המתקדמים. התכנית האחת והיחידה שהעלו הוקדשה

של ליאוניד מאסין (Leonide Massine) במונטה קארלו. גם ארבטובה הוזמנה להצטרף, אבל משהחלו לנשב רוחות מלחמה, העדיפה להתחק מאירופה וטסה לניו־יורק. שם עבדה עם הכוריאוגרף מיכאל מורדיקין (Mikhail Mordkin). ב־1938 חזרה לארץ, לאחר שהציגה עצמה כתיירת והצליחה

לקראת התחרות שמונה שעות ביום. התקנון קבע, כי על כל משתתף להכין שלושה קטעי בלט קלאסי ושלושה ריקודי אופי. לוי הופיעה בקטעי סולו מתוך מפצח האגוזים ומתוך קופליה, ובשיר הכינרת (על הבהונות) למוסיקה מאת מרק לכרי. אחד מריקודי האופי שביצעה היה ליוז'ינקה, מחול קווקזי מפורסם שארבוטובה עצמה נהגה לרקוד. "הודיעו שבמדליית הזהב לריקודי אופי זכתה הנציגה הישראלית", מספרת יונה לוי, "ואז קמה מיה ארבוטובה ואמרה לחבריה השופטים: 'לא. די לה [ללוי] במדליית כסף. לא רוצה שתחזור לארץ באף מורס'. עד כדי כך היתה קשה. בתחרות הבלט הקלאסי זכיתי במקום השני. על זה לא עירערה, אבל על הזהב עירערה".

במדליות הזהב זכו רודולף נורייב ומיה פליסצקאיה, והדבר ממחיש עד כמה יוקרתית היתה התחרות ומה גדול היה ההישג של מיה ארבוטובה ויונה לוי.

בשנות ה-50 היה הסטודיו של ארבוטובה – בין הראשונים בארץ שהיה מצויד ברצפת עץ, בר, מראות ופסנתר – מרכז הבלט הקלאסי בישראל. להקות מחול אורחות מחו"ל קיימו שם חזרות, וקירות הסטודיו כוסו בתצלומי כוכבים ועליהם הקדשה אישית למיה ארבוטובה.

ארבוטובה, אם לבת, התאלמנה בשנת 1973. היא המשיכה ללמד עד שהתרופפה בריאותה, ורק באמצע שנות ה-80 נעלה את שערי הסטודיו. ב-1985 הוענק לה התואר "יקר תל-אביב".



"GYPSY DANCE", MIA ARBATOVA

"ריקוד צועני", מיה ארבוטובה



"הסילפידות", כוריאוגרפיה: מיה ארבוטובה (רקדנים: זרהה גיל-בר ומשה לזרה)  
"LES SYLPHIDES", CHOREOGRAPHY:  
MIA ARBATOVA (DANCERS: ZOHARA GIL-BAR AND MOSHE LAZRA)  
(תצלום: אריאלי)

ב-1990 הוחלט לקיים תחרות בלט קלאסי שתישא את שמה. היא נפטרה זמן קצר לפני התחרות הראשונה. תלמידות מספרות על מורתן:

"מיה ארבוטובה לא ידעה מה זו פשרה. הרבה מורות עשו בזמנה קיטש כדי למצוא חן בעיני הקהל. היא הקפידה על ניקיון טכני ואמנותי. היתה קשה בעבודה, תוקפנית, תובענית. הטביעה את

לשנת היובל להולדתו של שופן, וכללה בין השאר את הדרך לדרור ("בלט דרמטי במערכה אחת"), מאת אלישבע מונה; רבילות, ריקוד לרביעייה מאת מיה ארבוטובה, ואת הזיה באי מיורקה מאת אירנה גטרי ("קדרות באי. שופן תועה בשבילים האפלים. הרגשת הקץ הקרב. דיכאון. רוח היצירה מופיעה – מנחמת – מעוררת תקווה. אבל שופן עייף". מתוך התכנייה). הקבוצה הופיעה ברחבי הארץ והצליחה להחזיק מעמד שנה תמימה.

ב-1951 העלתה ארבוטובה על במת הבימה את תלמידיה המתקדמים. בחלק הראשון של התכנית הם רקדו את הסילפידות מאת שופן, את פנטסיה אקזוטית מאת סקוט וגלייר (Glière), שני ריקודים על נושאים ארצישראלים – פהדהדה ישראלי, למוסיקה של לכרי, ובת יפתה, למוסיקה של קוגל ופרשקו – ולבסוף את מלחים עבריים, לפי מחרוזת מנגינות ישראליות. בחלק השני של המופע הועלו תמונות כוריאוגרפיות בשש הופעות, לפי פרלודים מאת שופן. הסולנים היו ברוריה אביעזר וזרהה גיל-בר (לימים סימקינס) – אחייניתיה של ארבוטובה – ויצחק משיח ומשה לזרה.

ב-1955 שוב העלתה ארבוטובה, הפעם עם להקת בלט הצעירים, את מוכרת הגפרורים (סולנים: יונה לוי ודומי רייטר); דיוורטימנטו שכלל שישה ריקודי סולו – שיר הכינרת (יונה לוי), ספרדי קלאסי (ג'ניה גלוסקין), בת המזרח (יונה לוי), ילדה צוענית (לאה דינר), ליוז'ינקה (יונה לוי) וילדה כפרית רוסית (אירית סוכוניצקי) – ואת מחול ישראלי, בביצוע כל הלהקה. שנה לפני כן הוזמנה ארבוטובה ליונה, לשפוט בתחרות בינלאומית לבלט קלאסי וליקודי אופי. ראש חבר השופטים היה רוסיסלאב זאכארוב מהבולשוי. תלמידתה יונה לוי, אז כבר בת 14 ובכל זאת צעירת המשתתפים, היתה נציגת ישראל. הן עברו



נירה סוסלובסקי (פז) בסטודיו של מיה ארבטובה

NIRA SOSLOWSKY (PAZ) IN MIA ARBATOVA'S STUDIO

כרמון לפסטיבל המים ירקון-נגב. ב-1956 יצאה לארה"ב, ושם הופיעה ברדיו סיטי מיזיק הול, בתכנית פנטומימה מחוץ אל חוף עם שייקה אפיר, וכסולנית באנסמבל של זאכארי סולוב (Zachary Solov Ensemble Ballet). עוד רקדה במחזות מוסיקאליים בטורונטו ובפורטריקו, בתכנית טלוויזיה שיוחדה לאנה סוקולוב, ובמופע שהעלתה בניו-יורק הכוריאוגרפית הישראלית מירל'ה שרון. בין השנים 1963-1970 היתה פז סולנית בלהקת הבלט של המטרופוליטן אופרה. היא שבה לארץ ב-1970 והופיעה כסולנית בבלט הישראלי, בבת-דוד ובבת-שבע. בתה, תליה פז, ממשיכה את דרכה.

תלמיד אחר של מיה ארבטובה, שעשה לו שם בחו"ל כרקדן וככוריאוגרף, הוא דומי רייטר-סופר. ב-1963, כשהיה בן 15, נסע ללמוד בבית-הספר שלייד הבלט המלכותי הדני. כעבור שנה וחצי המשיך ללונדון, והיה תלמידיה של המורה הידועה אוררי דהיוס (Devos). שלוש שנים רקד כסולן בתיאטרון הבלט הלונדוני, ואחר-כך הצטרף כרקדן לסדרים וולם ולבלט הסקוטי. הוא חדל לרקוד כדי להתמקד ביצירה. בין השאר יצר כוריאוגרפיות ללהקות כסדרים וולם, תיאטרון מחול הארלם, בלט שיקאגו, לה סקאלה והבלט האוסטרלי, והיה יועץ אמנותי של הבלט של אירלנד. דומי רייטר הוא כוריאוגרף הבית של בת-דוד.

## זלנטינה ארכיפובה-גרוסמן

זלנטינה ארכיפובה נולדה בעיר טאלין שבאסטוניה ב-1912. עד גיל 17 למדה בלט אצל אויגניה ליטבינובה, רקדנית לשעבר



יונה לוי

YONA LEVI

הדיסציפלינה ברם. אם פעם שמעת ממנה מלה טובה, ידעת שזאת האמת" (זהרה גיל-בר, סימקינס). "זההוראה אצלה לא היתה רק ברובד התיאורטי. בסטודיו שלה התקיימו מופעים שהיו מלווים כמתח שחשוב לבניית רקדן מבצע. תמיד היה אל מי לשאת עיניים. מיה ארבטובה עבדה קשה, וגידלה דור של רקדנים. היא בשבילי דוגמה לעשייה נכונה" (רנה שינפלד).

אחדים מתלמידיה המתקדמים של ארבטובה נסעו ללמוד בחו"ל ועשו חיל. זהרה גיל-בר, סימקינס רקדה כסולנית בבלט רמבר הלונדוני, וכוריא אביעזר בבלט הרדיו סיטי מיזיק הול האמריקני. משה לזרה הצטרף ב-1953 ללהקתו של רולנד פטיט בפריז, רקד בסרטים שצולמו בהוליווד, ויצר כוריאוגרפיות ללהקת בלט האופרה של ליסבון. נעמה צביאלי רקדה במטרופוליטן אופרה בניו-יורק, ויגאל ברדיצ'בסקי וראובן פורמברג בלונדון פסטיבל בלט. פורמברג גם היה ממייסדי הבלט הלאומי ההולנדי. אברהם מאיר רקד בלהקה זו וגם בלהקת הבלט הלאומית הקנדית. הוא נהרג בתאונת דרכים. יונה לוי הוזמנה, בעקבות הצלחתה בתחרות בווינה, ללמוד בבית-הספר של הבלט הלאומי, אולם הוריה סירבו לאפשר לה לנסוע לברית-המועצות. היא נשארה בארץ והקריירה שלה כרקדנית בלט קלאסי קפאה.

נירה פז, בעבר סוסלובסקי, הגיעה אל מיה ארבטובה אחרי שלמדה ארבע שנים אצל גרטרווד קראוס והופיעה בתיאטרון הבלט הישראלי. מלבד בהפקות של ארבטובה, הופיעה גם בהצגות פר גינט, הציפור הבחולה, זעקי ארץ אהובה, אכזר מבל המלך ואגדת שלושה וארבעה, שהועלו בהבימה, וכן במתחת לגשר של תיאטרון אהל. היא גם היתה הסולנית במחול שיצר יונתן

בתיאטרון מרינסקי, ואז יצאה להשתלם אצל איוואן שריגין (Ivan Cheriguine), מורה ומנהל חזרות באותו תיאטרון. כשחזרה לטאלין שימשה כאסיסטנטית של ליטבינובה, ובמקביל הריצה תכנית ברחבי אסטוניה.

ב־1933 נסעה לפריז. למדה אצל אולגה פרוברג־נסקאיה – שבינתיים נישאה לנסיד רומי והיגרה איתו לצרפת – והופיעה בתיאטרון שאטלה (Chatelet). שם גם הכירה את בעלה לעתיד, ארתור גרוסמן, שהיה אמרגן. הוא אירגן לה סיור הופעות ברומניה, ובלווה אליה. בעיר הולדתו צ'רנוביץ נישאו, וארכיפובה־גרוסמן הקימה בית־ספר לריקוד והעלתה מופעים עם תלמידיה. כמה שנים אחרי־כך ערכו בני הזוג מסע באירופה ובמזרח התיכון, שבמהלכו הופיעה מספר פעמים. הידיעה על פרוץ מלחמת העולם השנייה השיגה אותם בלבנון. הוויזות שלהם הוחרמו. מאחר שגרוסמן היה יהודי, הם חששו לשוב לרומניה והחליטו לעלות לארץ־ישראל. הבריטים סירבו לתת להם אשרת כניסה. לאחר גילגולים שונים עלה הזוג לארץ בדרך בלתי ליגאלית. הם התיישבו בחיפה. עד אז היו בחיפה שתי מורות לבלט: חנה אלאפין – אחייניתה של מרי רמבר, מייסדת בלט רמבר הלונדוני – שבאה ארצה מפולין. בשנות ה־40 נישאה לבריטי והיגרה לאנגליה; וג'ניה כוגן, ילידת רוסיה, שלמדה באודסה ובקייב, ומאוחר יותר גם בפריז, את שיטת דלקרון. היא גם לקחה שיעורי בלט אצל המורה הידוע אלכסנדר וולינין (Volinin). ב־1936 הגיעה לחיפה ופתחה שם סטודיו. 28 תלמידות היו בו, מספר לא מבוטל באותם הימים. רמתו של הבלט בארץ באותה תקופה היתה כה ירודה והיחס אליו כה עוין, עד שארכיפובה הגיעה למסקנה ש"אין בארץ צורך ועניין בבלט". נעלי הבוהן שייצרו כאן, למשל. כך היא מתארת אותן: "ראיתי את נעלי המחול הנוראות האלה – החזקות, המסורבלות, הכבדות. לא נעליים למחול אלא בולי עץ ממש". כאשר נודע לה על סנדלר תל־אביבי, שטורמן שמו, שהיה מתקין נעלי ריקוד, נסעה להזמין לעצמה נעליים חדשות. אלה נעשו לפי



VALENTINA ARCHIPOVA-GROSSMAN

(תצלום: STRÖMINGER)

ולנטנה ארכיפובה־גרוסמן

הוראותיה והובאו לחיפה בידי אשת הסנדלר, שהיתה מלווה באם שאפתנית ובבתה. הילדה התבקשה להפגין את יכולתה בריקוד על הבהונות. "אחרי הריקוד הקצר והנורא של הבת אמרתי לה, בכל הפשטות והיושר, שלא תען, לא רק לרקוד, אפילו לא לעמוד על אצבעותיה, אם היא באמת רוצה לרקוד אי פעם", כתבה ארכיפובה בהרצאה שכותרתה עבודתי, מטרותיה ותפקידי (תאריך לא ידוע). היא הוקסמה מאישיותה של בת העשר וניאותה לתת לה שיעורים פרטיים בסלון דירתה. כך היתה נתניה ביאליסטוק, לימים רימון, לתלמידה הארצישראלית הראשונה של ארכיפובה. זו כתבה: "ההורים שיכנעו אותי לקבל את ילדיהם, למרות שהוכחתי שאין לי כלל מקום ואפשרות לעבוד בתנאים אלה. [...] נוכחתי לדעת עד כמה בלתי מנוסים הורים אלה, וכמה קלה ופשטה היתה האפשרות לנצלם למטרות חומריות אישיות תוך חבלה בילדיהם ובעתידם".

ב־1943 פתחה ארכיפובה סטודיו לבלט ברחוב מסדה 37 בחיפה. היא סברה שעליה להיות מצוידת ברשיון הוראה או לפחות בהמלצה כלשהי, אבל בכל מקום קיבלה אותה תשובה – "תעברי וחלסי". לאחר שנתיים העלתה מופע תלמידים באולם מכבי בחיפה. וכן בתל־אביב, וב־1946 וב־1947 – באולם אמפיתיאטרון בחיפה. התכניות כללו מלבד קטעים קלאסיים גם ריקודי אופי, כגון ריקוד צועני ומזורקה, ואת הבלט תמונה בכפר רוסי ("נטשה, יאשה, נערות ונערים"). בלט אחר של ארכיפובה היה אביב בגן ("פרפר, גנן, כלניות, פרחים וציפורים"). כאות לקשר שלה עם הארץ אפילו חיברה הורה בסגנון הבלט הקלאסי. בספריה למחול בישראל שמורה רשימה המתארת את אחת ההופעות: "בהופעה זו ראינו שש־עשרה חניכות, ברובן ילדות צעירות, ואת החניך היחיד של הסטודיו [איבו כהן]. הכל שופע רעננות נעורים, הכל מלא חן, הכל ניתן בטעם טוב וחדור רוח אמנות רצינית והתלהבות רבה" (י.ה. ברג, 22.8.47).

בלטו באותה הופעה נתניה ביאליסטוק ורינה אוצ'גה (לימים רונבאום, שחקנית התיאטרון העירוני חיפה). עוד השתתפו בה הילדות נורית רייס (רונן, רקדנית), ריקה משולם (מורה לשיטת אלכסנדר) ורינה גרבר (לימים רינה פרי, נציגת האקדמיה המלכותית למחול בישראל).



"מרש", ולנטנה ארכיפובה־גרוסמן

"MARCH", VALENTINA ARCHIPOVA-GROSSMAN

המלכותית למחול. שנה אחר־כך אושרה פתיחת סניף של האקדמיה בארץ, ולתפקיד היושבת ראש נבחרה ולנטינה ארכיפובה־גרוסמן. לזכותה אפשר לזקוף את העמדת הרור הראשון של המורות החיפניות המלמדות בשיטה זו. דמותה של ארכיפובה שנויה במחלוקת. יש הסוגרים לה, ויש שנאבקו שנים להשתחרר מעולה. גם מתלמידים מתקדמים שלה, אפילו מאלה ששבו מהשתלמות בחו"ל, ציפתה שייכלו בתלם שהיא הכתיבה. היא לא היתה אדם יוצר ולא היה לה עניין בהקמת להקה משלה, אבל היא סיכלה התקשרויות מקצועיות שלהם עם רקדנים וכוריאוגרפים שלא היו לרוחה. כשלא עלה בידה למנוע זאת, החרימה את התלמידים הסוררים. ארכיפובה מתה ממחלה ב־1977.

## הנריק נוימן

הנריק נוימן נולד ב־1926 בלודו, פולין, לאב רקדן, שהיה המורה הראשון לבלט שלו ושל אחיו. עם פרוץ מלחמת העולם השנייה נמלטה המשפחה לצפון רוסיה, ושם, בתיאטרון אקסצנטריקה, הופיעו האב ושני בניו בריקודי סטפס, ריקודי אופי ובחיקויים של צ'רלי צ'פלין. משעברו לעיר גורקי, התקבל הנריק נוימן כתלמיד בבית־הספר שלידי האופרה, ובמקביל רקד כסולן שני באופרות ובערבי הבלט. בין השאר השתתף בבלט ריימונדה (Raymonda), למוסיקה מאת אלכסנדר גלזונוב (Glazunov), בבלט



"THE RED POPPY", HENRYK NEUMAN

הפג הארם", הנריק נוימן בפולין

כמו רבות מבנות דורה מיהרה אז ארכיפובה להעלות ילדות על הבהונות. "היה מקובל בארץ להעמיד בנעלי מחול על קצות האצבעות מהשיעור הראשון ממש", כתבה. ההופעות ההן חתמו את פרק ההעמדה על הבהונות, גם של תלמידים בוגרים יותר. מאז סירבה ארכיפובה ללמד ילדים שעוד לא מלאו להם שמונה, וגם חזלה להעלות מופעים. בהרצאתה הסבירה: "ההופעות – זאת סכנה להתפתחות ההרגלים להעמיד את עצמם לראווה, למשוך תשומת לב. [...] הרי אין ילד שאינו חמוד לאור הפרוֹז'קטורים, בהיותו בלבוש ססגוני. [...] אלא תמיד במקרים אלו אני חושבת גם על הצד השני של המטבע. [...] הצד השני – זאת הסכנה לנפשו של הילד."

את המהפך בדרך ההוראה שלה מייחסים בין השאר לביקורה באנגליה ב־1950. ארכיפובה התוודעה שם לראשונה לבלט האנגלי והתרשמה מן הטכניקה הנקייה. עם שובה ארצה, התמקדה בהקניית טכניקה בסיסית. קצב ההוראה של חומר חדש היה כה איטי, עד שאפילו התלמידים המתקדמים שלה מספרים, שלמרות אינסוף תרגילי ההכנה לקראת ביצוע פירואט, למשל, הם מעולם לא זכו לבצע בטטוריו שלה את הסיבוב המיוחל. ארכיפובה הרבתה בתרגילים בסיסיים ליד הבר, בעיקר פלייה (plie) וטנדרים (tendu). במרכז האולם תורגלו בעיקר עבודת ידיים וקפיצות במקום. באותן שנים היתה ארכיפובה גם תלמידתו של משה פלדנקריין, ומודעותה לתנועה גברה. מסוף שנות ה־50 הורתה בשיעוריה את עיקרי שיטתו, ושילבה תרגילי רצפה בצד תרגילי הבלט, המבוצעים בעמידה.

בהרצאה שהוזכרה נשאה דברים גם על התנועה: "אפשר להשוות את התנועה לרדאר טוב, אשר מגיב ומוסר את כל הרעידות הפנימיות של האדם – השכליות, האמוציאונליות והסטיות מהאמת שבו. לא אוסף ומיוזג אי־הרמוני של יסודות אלו, אלא פעולתם ההדרית, הקשורה וההרמונית נותנת תוצאות חיוביות ויצירת חוויות מלאות ערך ושקולות. בלעדי זאת לא ייתכנו לא תלמיד ולא רקדן לעתיד לבוא."

ארכיפובה היתה בין הראשונות בארץ שהתקינה רצפת עץ. למראות על הקירות וגם לשעון בטטוריו – התנגדה. לבושה בפשטות קפדנית, שערה הבלונדי אסוף לקוקו ובידה המקל המפורסם, שהיה נכנס לפעולה כשראתה רגליים שלא היו מתוחות די הצורך. "מגהצים, מגהצים", היתה צועקת בעברית שלה, שלעתיים קרובות היתה מתובלת ברוסית.

עד אמצע שנות ה־60 היתה המורה המקצועית היחידה לבלט קלאסי באזור הצפון. לברה במערכה. כך יצאה, כזכור, נגד הוזהר החיצוני שאפף את מופעי התלמידים שהיו אז באופנה, ולתלמידיה הנחילה את התפיסה שריקוד אינו כילוי זמן אלא עבודה קשה, וכי "חשוב לא המה אלא כיצד, למה, מדוע ובשביל מה". בהקפדה על טכניקה נקייה ללא ספק הקדימה את זמנה, ובתחילת שנות ה־50 שילמה על כך ב"הערות סרקאסטיות מצידם של קולגים רבים". ארכיפובה עודדה את תלמידיה לראות מופעי מחול של להקות זרות שביקרו בארץ. ממופעי האמנים המקומיים (חוץ מאלה של דבורה ברטונוב, חברתה הטובה) לא התלהבה, בלשון המעטה. תלמידים מוכשרים של ארכיפובה נסעו, לא תמיד בברכתה, ללמוד בלונדון, שהפכה להיות מרכז בלט חשוב. אחדים מהם ציידה במכתב המלצה.

באמצעות אותם תלמידים רקמה קשרים עם האקדמיה המלכותית למחול בלונדון. לעתים קרובות יצאה לשם, עברה קורסים בהוראה כשיטת האקדמיה, וקיבלה תכניות לימודים מפורטות שהיו מיועדות לגילאים שונים. בהדרגה הסתיימה אותה תקופה בחייה שבה היה החיפוש אחר שלמות כה אינטנסיבי, עד שבעצם ככל אותה.

ב־1967 הגיעה לראשונה לישראל מלונדון כוחנת מהאקדמיה

**הפרג האדום** (The Red Poppy), למוסיקה של גלייר, ובאיוואן פוסטאנין של מוסורגסקי. הקריירה שלו כרקדן כמעט שבאה אל קיצה בעת הופעה באופרה. מספר נוימן: "קפצתי קפיצת קבריוול (Cabriole) לגובה מטר ושבעים, ואז אחד הזמרים חמד לו לצון ועבר מתחתי. הקהל הריע. כשראיתי שהוא מתכוון לחזור על אותו תעלול, נתתי דחיפה חזקה מדי – ואחריכך לא התרוממתי במשך שנתיים. נקדע לי גיד ברגל שמאל".

בינתיים הסתיימה מלחמת העולם השנייה. נוימן שב לפולין וגילה שמשפחתו וחבריו כולם נספו בשואה. הוא לא נשאר בלודז'. קיבץ סביבו כמה רקדנים ויצא איתם לסיור בפולין. בסוף 1946 הוזמן לבית האופרה של ורצלוב ועזר לשקם אותו. הוא שימש כאסיסטנט של כוריאוגרף הבית, זיגמונט פאטקובסקי, וגם מונה לסולן ראשון. שם הופיע, למשל, בתפקיד החאן הטטארי בבלט למוסיקה של בוריס אסאפייב (Asafive), ובבלט תרנגול הזהב (Le coq d'or) למוסיקה של רימסקי־קורסאקוב.

למוסיקה של רימסקי־קורסאקוב. ב־1950 זכה במלגה ונסע להשתלם בגיטיס (G.I.T.S.), בית ספר גבוה לאמנויות במוסקבה. כששהה בפולין בחופשה, יצר כוריאוגרפיה שהיתה עתידה לזכות במקום החמישי בתחרות בינלאומית לריקודי אופי שהתקיימה בווארשה. נוימן עצמו לא הופיע בתחרות. "לא קיבלתי רשות להעלות את הריקוד שהכנתי לעצמי, כי הוא מספר על יהודי שמנסה לברוח מגטו – וגרמני יורה בו. בסיום הריקוד מופנית שאלה לכל העולם: למה? רצו שאשנה את הנושא, ואני סירבתי. מאוחר יותר הופעתי בריקוד הזה לפני חיילים פולנים ורוסים. פעם, כשסיימתי את הריקוד, כל החיילים קמו והצדיעו. אחריכך התיישבו ורק אז מחאו כפיים".

ב־1953, עם תום לימודיו, חזר לרקוד בבית האופרה של ורצלוב. שנה אחריכך, בעת סיור האופרה בצ'כיה, העניק לו שר התרבות של הארץ המארחת את מדליית הרקדן-המצטיין. ב־1957, במסגרת חילופי אמנים בין פולין ובלגיה, הגיע נוימן לבית האופרה של לייז' ויצר בלט לאופרה הלקה (Halka). הוא גם רקד בו. "היו 13 מסכים", מספר נוימן, "הבלגים הזמינו אותי להישאר ולרקוד בבלט הנפיש איגור. כבר חתמנו על חוזה, אבל ממשלת פולין סירבה להאריך את שהותי בבלגיה. חששו שאערוק למערב, ואיימו שלא אראה שוב את משפחתי אם לא אחזור מיד לפולין. הרגשתי כמו אסיר. ביטלתי את החוזה וחזרתי לפולין, אבל מאותו רגע חיכיתי להזדמנות הראשונה לעלות לישראל".

עוד באותה שנה, עם פתיחת שערי פולין, הגיע נוימן לארץ עם אשתו ושלושת ילדיהם. הם הובאו לצריף בקיסריה, ורק הודות להתערבותה של המשוררת אנדה פינקרפלד־עמיר, הועברו לתל־אביב ושוכנו לחדושיים במלון אימפריאל. טווח הזמן הזה איפשר לנוימן ליצור קשר עם דמויות מרכזיות בעולם המחול הישראלי, ועד מהרה הסתבר לו, שהמציאות שנקלע אליה – בעידוד קונסול ישראל דאז בפולין – לא היתה ערוכה לקלוט אמן בשיעור קומתו. לא היתה קיימת אז להקה מקצועית ברמה הולמת שבה היה עשוי להשתלב, וגם לא אקדמיה למחול שבה יכול ללמד. "באתי לבנות ולרקוד, ולא היה אִיפה". את הסכום הזעום שקיבל מהסוכנות השקיע בהכנת מופע, שבו רקדה גם רחל טליתמן. נוימן החל לעבוד על האופרה ליל ולפריגים, אלא שגם האופרה הישראלית של אריס דה פיליפ לא היתה משופעת בכסף, "ולא יכולתי להגיד לשלושת הילדים, תאכלו בעוד חודשיים". נוימן הופיע במקומות שונים בתנאים לא תנאים: "הכל הייתי צריך לעשות לבד – לנקות את הבמה, לסחוב את הכיסאות. כשהתחילה ההופעה כבר הייתי עייף".

בן 31, במלוא כושרו כרקדן, נאלץ לחדול לרקוד ולהסתפק בהוראה. הוא החל ללמד, בעברית בסיסית, בסטודיו של מיה ארבוטובה (עד שזו אמרה לו, לדבריו: "אדון נוימן, אינני יכולה

להרשות לך לעשות לי קונקורנציה בסטודיו שלי"), בסטודיו של ולנטינה ארכיפובה־גרסומן, וזוה של רינה ניקובה. מורים לבלט מרחבי הארץ נהרו אליו לקבל שיעורים פרטיים. נוימן לימד תלמידים מתקדמים, אבל כאלה לא היו רבים, וחש תיסכול מהוראת חובבנים. "ניקובה אמרה לי: אם תחיה כמו שאתה רוצה, לא תוכל לחיות. לא תוכל לעשות 'בולשווי' בארץ".

בין השנים 1957–1964 לימד בסטודיו של גרטורד קראוס. גם קראוס, כשאר האמניות, בייחוד דוברות הרוסית שבהן, הרבתה לנהל איתו שיחות על מחול, וחזרה והזכירה לו ש"כאן לא רוסיה" ושכאן המחול האמנותי הוא בן חורג. עדותו זורקת אור על העבודה בסטודיו שלה מזווית לא צפויה: "הבנות היו לבושות חולצות עם שרוולים ארוכים, צווארון גולף שהסתיר את הצוואר, וגרביים עבים, שחם ושלוש המורה לא יראה את גופן. בארץ חם, והריח היה נורא. לא יכולתי לתקן, כי אסור היה לי לגעת בהן. גרטורד אמרה לי שהן יאשימו אותי שאני מתחיל איתן. החזקתי מקל כדי לגעת בגופן ולתקן. 'אל תעשה זאת', אמרה גרטורד, 'כי הן פוחדות מהמקל'. זרקתי גם את המקל. לא לגעת! לא ביד ולא במקל! את הטרמינולוגיה של הבלט לא הבינו, ואני לא יכולתי להסביר בעברית. יכולתי רק להראות להן ולומר 'תעשו ככה'".

ב־1964, ביוזמת גרטורד קראוס, הזמינה אותו חסיה לוי־אגרון להצטרף לצוות המורים הקבוע של האקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין. מאז הוא מלמד שם. מלבד באקדמיה לימד בין השאר בסניף הבראשבעי של בית־הספר של בתי־דוד, את רקדני הלהקה ואת רקדני להקת ענבל. עוד היה הכוריאוגרף של תליל ותילון, תיאטרון הילדים של מנחם גולן.

הקריירה האישית של הנריק נוימן כרקדן אמנם נקטעה עם בואו לארץ, אבל כמורה לבלט הוא תרם באותן שנים תרומה חשובה. להקות בלט זרות ומורים מעטים מחו"ל באו לזמן קצר ונסעו לדרכם, אבל נוימן, שהיה מצויד בשעתו במיטב הידע המקצועי של הבלט הרוסי, השתקע בארץ. הוא ענה על צורכי התקופה – ריענן את היריע של המורות הוותיקות לבלט וליטש את הטכניקה של תלמידים מתקדמים.

## אמנים נוספים

ב־1938 פגשה מיה פיק את מיה ארבוטובה, והחלה ללמד

בסטודיו שלה. מאז ועד 1986 היתה יד ימינה וחלק בלתי נפרד מנוף הסטודיו.

פיק למדה בברלין עיר הולדתה אצל ויקטור גוובסקי, ורקדה על במות שונות. בימי שלטון היטלר הופיעה בקולטורבונד. לארץ עלתה ב־1936 והיא בת 16, ובאמתחתה קטעי סולו שגוובסקי יצר במיוחד עבורה. היא לימדה בסטודיו של רינה ניקובה, והופיעה בתכניות בידור בתי־מלון יוקרתיים כסאן־רמו והירקון בתל־אביב ופנורמה בחיפה. תכניות שבת אחר־צהריים, Five O'clock Tea, היו הכילוי הקבוע של משפחות רבות אז. חיי הבידור תססו בעיקר בעיר הכרמל, שלנמלה הגיעו אלפי חיילים בימי מלחמת העולם השנייה.

פיק הרבתה להופיע לפני חיילי הצבא הבריטי, ובמלחמת השיחרור – במשלטים. ב־1949 היתה ממקימות הבלט העממי, והופיעה עם הלהקה ברחבי הארץ. ב־1953 פרשה מהבמה, אבל הוסיפה ללמד וגם יצרה כוריאוגרפיות: לאופרה פאלטנף (1959), למשל, בשיתוף עם מיה ארבוטובה; לאופרה האיטלקייה מאלג'יר (1961), ולדון ג'ובני (1964). ככולן ניגנה התזמורת הפילהרמונית הישראלית.

אירנה גטרי נולדה בקרקוב ב־1921, ונחשבה לילדת פלא. בת



MIA PICK

מיה פיק

חמש כבר הופיעה ברסיטל. בילדותה למדה בלט קלאסי, ואחרי כן עשתה את הדרך הכמעט בלתי נמנעת לדרוזון. גטרי זוכרת את הריקודים שם כ"קצת מבהילים, עם הרבה הבעה, למוסיקה מאוד מורכבת של סטראוינסקי וברטוק". היא שבה לפולין ולמדה אצל רות סורל. כוריאוגרפיה למדה, לדבריה, ממורים שיצרו עבודות לרסיטלים שלה. "בגיל 12 בניתי לראשונה תכנית שלי בעצמי, והתאהבתי בריקוד".

גטרי הופיעה ברחבי אירופה, ועם פרוץ מלחמת העולם השנייה מצאה את עצמה בהולנד. רוב משפחתה אבדה בשואה, וכמוה אבד גם הרוח שלה לרקוד. כשראתה את אנשי הבריגדה היהודית צועדים ברחובות אמסטרדם ועל מדיהם סמל המגן דוד, החליטה לעלות לארץ ישראל. שמונה חודשים ארכה הדרך. גטרי ואמה הפליגו באניית המעפילים יגור, האנייה הראשונה שנוסעה גורשו לקפריסין.

הרסיטל הראשון של אירנה גטרי בארץ התקיים באולם מוגרבי, וכלל את ריקודי חצר מלכות למוסיקה של באך, ואלם פֶצֶל (Valse dans l'ombre) לראוול, חלום לגריג וריקודים בדממה. ליד הפסנתר היה מרק לברי. "כשאתה עוקב אחר ריקוד של הגברת גטרי, אתה מרגיש לא רק בהשראה אלא גם ביסודות הטכניים המוצקים, המהווים כאילו בסיס ושלד לכל ריקוד, בלי הברל סוג וסגנון" (מיכאל משה רנדל, חרות, 24.6.49). סגנונה של גטרי אכן היה שילוב של מחול מודרני ובלט קלאסי.



IRENE GETRY AND DANCE GROUP

אירנה גטרי וקבוצתה



שברחוב הירקון – פרט לקיטון צר – לסטודיו שבו נשמו ריקוד ומוסיקה. ב־1949 היתה בין מקימות הבלט העממי, ובשנות ה־50 ייסדה להקת חובבים מקרב תלמידיה, ובאמצעותה נתנה ביטוי לשמחת החיים ולהומור שלה, על חשבון ניקיון העבודה. "הכל היה שוצף, עליו, וינאי", זוכרת הסולנית, הרקדנית פזית בן־ארצי. מונה עצמה לקחה לפעמים חלק בהופעות, ולצידה הרקדן יונל ולאה אוקלהוומה. (Jonel Vallea). בגיחה להוליווד השתתפה כרקדנית בסרט

בתחילת שנות ה־70 שבו בני הזוג לווינה. אלישבע מונה עשתה שם הסבה אמנותית, וכיום היא ידועה כציירת.

באמצע שנות ה־40 הגיע ארצה אלכסנדר גראפצוב, רקדן וכוריאוגרף ממוצא רוסי, והעלה בבית הבימה ערב בלט. נרקדו בו היצירות ליל ולפורגיס למוסיקה של גונו, הרפסודיה השנייה של ליסט, והנחש מאת גלייר – "ריקוד לעשרים ושש זרועות מתפתלות ברמות שני נחשים" (על המשמר, 1947). הסולנים היו רחל טליתמן ("הרמונית וחנינית, זריזה וקלה, למרות זוויות מעוגלות במקצת בהופעתה החיצונית"), מרה רוזנבלט ("נראית לנו כפרפר קסום וכרקדנית חמודה") מהסטודיו של מיה ארבטובה, וסמי טריכטר, שכבר רקד עם גראפצוב ברומניה. ה"קור דה בלט" היה מורכב מ־12 רקדנים מתחילים שאליהם צורפו שלושה ילדים, ובהם פזית פרידלנד (לימים בן־ארצי). רחל טליתמן: "גראפצוב היה מורה מצויין וכוריאוגרף מקצועי, אבל לא היה לו עם מי לעבוד כאן. קינאו בו והצרו את צעדיו. הוא נחפו להעלות מופע עם קבוצה לא מקצועית, כדי להוכיח לקהל ולהסתדרות שהוא כן מקצועי ושמגיעה לו תמיכה".

למרות הרמה הנמוכה וה"זוויות המעוגלות במקצת", היו חלק מן הביקורות אוהדות. אחת מהן מצביעה בעליל על השתנות היחס אל הבלט הקלאסי. "גראפצוב עלול לחולל מהפכה – חיובית –

ב־1949 השתתפה בערב שופן, וב־1956 העלתה עם קבוצת רקדנים עבודות כחוזן ומציאות, שירת ארמתי ופגישה בחלום, ואת העבודה המרכזית בערב – יש שאני אוהבת, למוסיקה של ג'ורג' גרשווין. שנה אחר־כך יצרה את מחיצה (Barriere, גרשווין), בלט שהופיעו בו עליזה שדה, אברהם מאיר, דומי רייטר־סופר ומשה רומנו, תלמידיה של ארבטובה, וגטרי עצמה. במקביל, המשיכה להופיע ברסיטלים. "שמחתי לראות תופעה ריקודית טהורה של רקדנית שכל הסגולות והתכונות הטובות שמנו באמן המחול מקופלות בה: אינטלקט, רגש, שליטה בתכנית ובטכניקה של הבלט, בכלל זה – ידיעה רבה במבנה הכוריאוגרפי, חוש החלל וכושר הביצוע" (ג. גר, "אירנה גטרי בהופעת יחיד במחול", 9.2.52).

הרקדנית היפהפייה היתה מבוקשת מאוד כשהגיעה ארצה. "באתי מחוץ לארץ, ולכן היחס אלי היה כאל כוכב זר", הסבירה. הקהל, שעד אז קידם בהתלהבות אמנים מקומיים, החל מגלה צמא לאמנות עם ניחות חוצלארצי. חמש שנים אחר־כך כבר נחשבה גטרי למקומית, והנהירה למופעיה פחתה. כשרקדה בירושלים, לא טרחו לא מורות למחול ולא תלמידותיהן לבוא, וג. גר נוף בהן: "אותן הרקדניות הירושלמיות ותלמידותיהן שלא ביקרו בערב המחולות של גטרי, מן הראוי שתצטערנה על היעדרן מהנשף הזה, כי יכלו ללמוד הרבה מהאמנית, אם יש להן בכלל רצון ללמוד משהו מהזולת".

בין השנים 1957–1960 השתתפה גטרי בהפקות של הזיטרון, הבימה ואהל, וגם ביימה סרט – המוזמנת (13 דקות). את הרסיטל האחרון קיימה ב־1976.

אירנה גטרי הוציאה ספרון, הריקוד מהו, בחתימת אורי ירטג – היפוך האותיות של שמה. על דחף היצירה כתבה בשיר לדעת, הלקוח מתוך ספר השירים Caught Moments שפירסמה ב־1986:

לדעת  
שיש בי:  
יש הכל –  
מקור,  
אוצר,  
מעוף,  
וכושר,  
עושר יצירה דוחף  
כדופק חום בדם,  
רוצה צאת  
רוצה לבנות גשרי חלום –  
לדעת כל זאת  
ולחמשיך בשקט,  
נוכח גבולות ללא הסבר –  
לדעת כל זאת,  
ללכת הלאה,  
ואך לחיות –  
למרות הכל.

אלישבע מונה נולדה בווינה לזוג אנשי תיאטרון. שמה היה אז טרודי הרטנר. בת חמש החלה ללמוד בלט, וכעבור שנתיים כבר הופיעה במופע רוויו, מאלה ששמם כרוך לעד בווינה של שנות ה־20. בגיל 15 יצאה ללמוד בלט בברלין, ומשם עברה לפריז ולמדה גם אקרובטיקה. רקדה, בין השאר, בקזינו דה פריז ובמועדון לידו. כל אותן שנים גם השתלמה בנגינה בפסנתר. מונה חזרה לווינה, נישאה לכנר מרסל רוזנר, ומשגברה האנטישמיות באירופה עלתה איתו לארץ.

אלישבע מונה, טיפוס בוהמיני ואקסצנטרי, הפכה את ביתם



"ליל ולפורגיס", בלט אלכסנדר גראפצוב (רקדנים: סמי טריכטר ורחל טליתמן)  
"WALPURGIS NIGHT", BALLET ALEXANDER  
GRAFTSOFF (DANCERS: SAMI TRICHTER AND RACHEL TALITMAN)



"SCHEHERAZADE", DO-RE-MI THEATER

"שחרורה", תיאטרון דורהמי

פיליפ לייסד את האופרה הישראלית. המוסד הזה היה שנוי במחלוקת מלידתו ועד שקיעתו.

בעשרות שנות קיומה של האופרה הישראלית נמתחה על אדיס דה פיליפ ביקורת קטלנית. מלחמותיה עם המבקרים עוררו סערות ציבוריות. טענו ששלטה ביד רמה. שעשתה בחומר המוסיקאלי והתנועתי כבתוך שלה, ולפיכך יוצרים בעלי שיעור קומה לא יכלו לעבוד במחיצתה; שביקשה להיות במאית יחידה, ולכן לא הזמינה במאים טובים ממנה. קיטרגו על תפיסתה האמנותית, ועל הרמה המוסיקאלית הנמוכה.

על עובדה אחת אין ויכוח: האופרה הישראלית שרדה, בניגוד לכל חוקי ההיגיון, אף על פי ששנים רבות לא עמדו לרשותה תקציבים, לבד מכספי תרומות שדה פיליפ – אשה עם רצון ברזל – גייסה בארה"ב. אף על פי כן, הועלו כ-35 שנות קיומה כ-50 אופרות ומחזות מוסיקאליים שבהם שולבו קטעי בלט, בנוסף על כ-30 בלטים – כד: – בליווי תזמורת. פרק זה סוקר את הפעילות באופרה בתחום הבלט בלבד.

עד 1953, לא היה לאופרה הישראלית משכן קבע. שיעורי בלט סדירים לא התקיימו, והרקדנים לקחו שיעורים מחוץ למסגרת האופרה, בדרך כלל אצל מיה ארבטובה. חזרות האופרה התנהלו בצפיפות רבה על הבמה הקטנה של קולנוע תבלת, ואלה של הבלט – במחסנים ברחבי העיר. המופעים התקיימו ביום שלישי באולם הבימה וביום המישי מחוץ לתליאביב.

בין הסולניות באותה תקופה היו רחל טליתמן, ששבה ארצה אחרי שלוש שנות לימוד בבית הספר New York City Ballet; עליזה שדה, ילידת המבורג. כילדה פונתה בזמן המלחמה לאנגליה. למדה שלוש שנים בבית הספר של הסדרים וולס, ובארץ היתה תלמידתם של מיה ארבטובה ושל הנריק נוימן; ואילה גולדשטרן, רקדנית שעלתה ארצה מהולנד. הסולנים היו יצחק משיה ואהרון בן ארויה (תלמידיה של ארבטובה) וסמי טריכטר. לצידם רקדו אמירה דיכטר ולילי וולקוביציקי (גם היא תלמידתה של ארבטובה) ופזית בן ארצי (תלמידתה של אלישבע מונה).

בעולם הריקוד שלנו. הוא פדגוג. הוא מורה. הוא אינו עושה בתלמידיו אקספרימנטים אינדיווידואליים. הוא מלמד אותם את לשון הרגליים. [...] הוא מלמד אותם לרקוד" (1947). אלא שבתוך זמן קצר פרצה מלחמת השיחורור. רקדני הלהקה התגייסו, הסיכוי לקבל תמיכה נמוג, והקבוצה התפרקה. גראפצוב המאוכזב עזב את הארץ.

כילדה הופיעה קלרה בונדי בריקוד בעיר הולדתה סומבור שביוגוסלביה. המורה הראשון שלה לבלט היה אביה. אחר-כך למדה שנתיים בבית הספר שלידי האופרה בכורפשט, ושפות באוניברסיטת זאגרב. נשלחה עם משפחתה לאושוויץ. כששבה לביתה לאחר המלחמה, גילתה בעליית הגג כתבי-יד של ספר על מערכי שיעורים לריקוד שכתב אביה לפני מותו.

בונדי לימדה בזאגרב ובבלגרד, וניהלה את החזרות של להקת המחול של צבא יוגוסלביה. בירושלים פתחה סטודיו ב-1949, ובו היא מלמדת גם היום. העלתה מופעים רבים של תלמידים.

## האופרה הישראלית

אדיס דה פיליפ והאופרה הישראלית היו שמות נרדפים. דה פיליפ ייסדה אותה והיתה מזוהה איתה. שנים אחדות לאחר מותה נגעלו שעריה.

דה פיליפ, ילידת ניו יורק, החלה בקריירה של זמרת אופרה בגיל 18. היא שרה תפקידים משניים בבתי אופרה בארה"ב ובאמריקה הלטינית, ובמשך שנתיים הגישה במקסיקו תכנית רדיו שבה אירחה – בחסות קוקה קולה – מוסיקאים ידועים. בפריז, שם גם למדה, שרה את תפקיד מאנון באופרה מאנון (Manon). בביקורה בארץ ב-1946 הגישה רסיטלים והופיעה ככוכבת אורחת באופרה העממית, שעמדה על סף התפוררות. ביום בו הוחלט באו"ם על הקמת מדינת ישראל – 29.11.47 – החליטה אדיס דה

ב־1958 הועלה באופרה הישראלית הערב בלט פסטיבל, בהשתתפות 55 רקדנים ורקדניות, ובהם יונה לוי, אורית סוכניצקי ומרים פסקלסקי, שלא נמנו עם הלהקה הקבועה. לקראת ערב זה יצרה מיה ארבטובה כוריאוגרפיה לדיורטימנט מתוך מפצח האגוזים. הרקדן והכוריאוגרף חואן דה דיוס, חלוץ המחול הספרדי בארץ, יצר, בהשראת מוסיקה אנדלוסית, את הבלט הצוענייה הלבנה, שהתפקידים הראשיים בו היו מיועדים לו ולאילנה, אשתו, תלמידתה של ארבטובה. חואן דה דיוס, שנמלט ממולדתו בזמן מלחמת האזרחים, ואשתו, העלו מופעים רבים בארץ. יצירות אחרות בתכנית היו פנטסיה על נושאים מתוך קונצ'רטו מאת אדוארד גריג, כוריאוגרפיה: גבריאל פנחס, והבלט מחיצה של אירנה גטרי, למוסיקה מאת גרשווין, שעסק ביריבות בין הבלט הקלאסי למחול המודרני. "כששני מורי הבלט (אירנה גטרי ועליזה שדה), שהיו שונאים מושבעים עד עתה, מוצאים איש את רעהו בכוח האהבה, משתנית האווירה כולה בסטודיו ומתמלאת חרווה. שתי הלהקות עוברות בצוותא, ללא סיכסוכים ומריבות. ה'מחיצה' נעלמה" (מתוך התכנייה).

באותה שנה העלתה האופרה הישראלית גם תכנית בלט שיועדה לקהל של בני נוער: מיה ארבטובה יצרה כוריאוגרפיה למוזכרת הגפרורים של אנדרסן (מוזכרת הגפרורים: אורית סוכניצקי; נסיכת הטוב: יונה לוי; נסיך הטוב: אברהם מאיר ודומי רייטר-סופר לסירוגין); וגבריאל פנחס יצר מחרוזת ריקודים ספרדיים וכוריאוגרפיה לקטעים מתוך הבלט ליל ולפורגים מאת גונו.

ב־1959 העלתה שם אנה סוקולוב ערב מוסיקה, מחול ומשחק, שנרקדו בו מעשה בחייל של סטראווינסקי, אופוס ג'ז 58 מאת תיאו מאסרו (Teo Macero), והבלט לאופרה אלכסנדרה מאת אבידום (ראה גם בפרק "צמיחות חדשות"). יעקב קלוסקי יצר ב־1960 כוריאוגרפיה למחזה המוסיקלי נשקוני קייט, ומאוחר יותר גם לספינת השעשועים, האלמנה העליזה, אוקלהומה ואחרים. קלוסקי, יליד פולין, הגיע במלחמת העולם השנייה עם משפחתו לברית-המועצות, ולמד בלט בלנינגרד. רקד בלהקה הבת מוסייב (Moiseyev). לארץ עלה ב־1949, והחל ללמוד אצל מיה ארבטובה. יצר כוריאוגרפיות לדיורטימנט, וגם הופיע שם. ב־1958 הצטרף כרקדן לאופרה הישראלית, ולאחר תקופה קצרה התרכז בכוריאוגרפיה. מ־1974 ועד לסגירת בית האופרה היה כוריאוגרף הבית שם. חלוץ הסטפס בארץ.

ב־1963 הגיעו מארה"ב הרקדן והכוריאוגרף היהודי אדם דריוס ואשתו הרקדנית מרילין מאטר (Marilyn Mather). דריוס רקד עד אז בין השאר בבלט ויניפג הקנדי ובתיאטראות בשוודיה ובהולנד, וגם יצר להם עבודות, שהמפורסמת בהן היא הבלט אנה פרנק, שחובר לבקשת אוטו פרנק, אביה. דריוס מונה לבלט מייסטר של האופרה הישראלית. כבר באותה שנה העלה ערב מיצירותיו.

רשימה חלקית: זוהר צפוני, לצלילי הקונצ'רטו לפסנתר ולתזמורת מאת גריג ("בלט בנוסח הניב הקלאסי הטהור. על רואה בכוכבים המסוחרר למראה היופי של גרמי השמיים המיוצגים על ידי רקדניות הלהקה". מתוך התכנייה); הנערה בעלת השיער היפה ("עיון בפסיכולוגיה של נערה לפני סיטו לילה. המחול מבוצע בדממה"), ויום נעילת הקרקס – סולו המתאר טרגדיה של ליצן, שדריוס עצמו ביצע. באותה תכנית רקד ג'ין היל סאגאן (Gene Hill-Sagan), לימים כוריאוגרף שיצירות רבות שלו הועלו בתישבע, בת־דוד, בבלט הישראלי ובלהקת המחול הקיבוצית. אדם דריוס עזב את האופרה הישראלית לאחר שנתיים, וב־1965 הקים בחיפה להקה שחבריה היו רובם רקדנים מלהקת האופרה. הסולנים היו דריוס עצמו, מרילין מאטר ו'נט אורדמן – לימים המנהלת האמנותית של בת־דוד. הם העלו תכנית אחת. הלהקה התפרקה, ודריוס עזב את הארץ.



RACHEL TALITMAN

חלל טליתמן

בשנת 1953 נסגר בית האופרה, ורוב הרקדנים עברו לתיאטרון דיריהימי והשתלבו בהפקות המוסיקאליות שלו. ב־1957 השתתפו חלק ניכר מהם בערב כוריאוגרפיות משל אילה גולדשטרן, שהיא העלתה בתמיכת בת־שבע דה רוטשילד (ראה גם בפרק "צמיחות חדשות").

סוף 1957. אדיס דה פיליפ ושמחה אבן-זוהר, בעלה, שניהל איתה את בית האופרה, קיבצו צוות – בין הזמרים היה פליטרו דומינגו בראשית דרכו – וחידשו את ימי האופרה. הפעם עמד לרשותם מבנה, ששימש בעבר קולנוע ואכסניה לכנסת הראשונה. אלנבי 1 – זו היתה מאז כתובתה של האופרה הישראלית. הקמת הסטודיו ברחוב מגדלשטאם, על רצפת העץ שלו, נתנה תנופה נוספת להעלאת ערבי בלט. מקצת הרקדנים הוותיקים, ובהם עליזה שדה ואהרון בן-ארויה, שבו לאופרה, ואליהם הצטרפו דליה קושט, תלמידתם של ארבטובה ושל נוימן; אגנס בלאו, עולה מהונגריה, נעמי ויינר מדרום-אמריקה, והבחורים יעקב סלומון, משה רומנו, דומי רייטר-סופר, משה דוידסון, אברהם שמש ויעקב קלוסקי.

את הריקודים לאופרות הראשונות, תאים ומאנון, ב־1948, ולסיפורי הופמן שנה אחר־כך, העמידה יהודית אורנשטיין. עם קבוצת הרקדניות נמנו 12 מתלמידותיה, ובהן עליזה טרי, רות זינגר ורות אריאל, ואורנשטיין עצמה. כנראה בשל חיכוכים עם אדיס דה פיליפ פרשה אורנשטיין, ואת מקומה תפס גבריאל פנחס, אז עולה חדש מבולגריה, שהיה לכוריאוגרף הבית בשנות ה־50. בן 25 החל ללמוד בלט אצל מורה רוסייה, וארביובה (Varbiyova) שמה, ושלוש שנים אחר־כך, ב־1948, עלה ארצה. ב־1950, עדיין רקדן בלהקת הבלט של האופרה הישראלית, יצר את הכוריאוגרפיה לאופרה-בלט היתומה מאת ו. רביקוב: ואלס הנסיכה, ריקוד הרלקון וקולמבין, ריקוד עממי רוסי וריקוד סיני. לגבריאל פנחס, אדם צנוע, לא היתה השכלה פורמלית רחבה בבלט, אך היה לו כשרון טבעי לכוריאוגרפיה, והריקודים שיצר היו מלאי דמיון. באמצע שנות ה־60, לאחר בואו של אדם דריוס, עבר פנחס לבאר־שבע ושם לימד בלט.



"NABUCCO", THE ISRAEL NATIONAL OPERA

"נבוקו", בלט האופרה הישראלית

הפתיחה פנטזיה מתוך רומיאו ויוליה, כוריאוגרפיה: סרד' ליפאר; ואת נשף הסיום, לפי כוריאוגרפיה של דוד לישין. עוד נכללה בתכנית פייסטה סיביליאנה, לפי כוריאוגרפיה של קאצ'ורובסקי. דלפינו לרוזה (Delfino Larrosa) ואנה־מרי הפ (Anna Marie Happ) רקדו שם כסולנים לצידם של הכוכבים ימפולסקי ומרקמן. האחרונים השתתפו גם בכרמינה בוראנה ובבולרו (כוריאוגרפיה: קאצ'ורובסקי), ובפה דה קאטר (כוריאוגרפיה: לסטר־דולין). אחר־כך פרשו מהאופרה הישראלית. בשנים הבאות עלו על במת האופרה הישראלית בין השאר הבלטים פראנצ'סקה דה רימיני (1967), שחרזאדה ופר גינט

ב־1965 שבו ארצה הלל מרקמן וברטה ימפולסקי ומונו לרקדנים הראשיים ולמנהלי הבלט של האופרה הישראלית. השניים החלו את לימודיהם אצל ולנטינה ארכיפובה־גרומסון, ונסעו לחו"ל להמשך לימודיהם. חרף העובדה שארכיפובה סירבה לצייד אותה במכתב המלצה, הצליחה ימפולסקי להתקבל לבית־הספר שליד הבלט המלכותי בלונדון. מרקמן למד בבית־הספר של בלט רמבר. מחוץ למסגרת למדו שניהם גם אצל המורה לבלט קאתלין קרופטון (Crofton). הם הופיעו יחד כשנה בבלט של האופרה הפלמית, ואחר־כך בבתי האופרה של ציריך וברן. ב־1961 ייצגו את שווייץ בפסטיבל בלט בינלאומי. משם המשיכו לפריז, התקבלו לבלט פוקין (Fokine Ballet), ויצאו איתו למסע הופעות בדרום־אמריקה. התחנה הבאה שלהם היתה ארה"ב. הם הצטרפו לבלט רוס דה מונטה קארלו, ועם פירוק הלהקה עברו לניו־יורק. בשלב ההוא החליטו לרחות הצעות נוספות ולחזור הביתה. בערב בלט שהעלו באופרה הישראלית בשנת כואם נכללו היצירות האלה: הסימפודיה, למוסיקה מאת שופן; אפולו והמוזות (Apollon Musagete) לסטראווינסקי; הבן הפורר (The Prodigal Son) לפרוקופייב, ומחולות גאלאנטה (Dances from Galanta) לזולטן קוראי. הכוריאוגרפיה ליצירה הראשונה היתה מאת מישל פוקין. לשלוש האחרות – מאת ליאוניד קאצ'ורובסקי (Katchourovsky), שהיה חבר בלהקת בלט רוס של סרגיי דיאגילב וניהל עשרות שנים להקות בלט בבתי אופרה ובתיאטראות בכלגיה. בלהקת הבלט של האופרה הישראלית היו אז 25 רקדנים, מלבד סולנים.



"LA GITANA BIANCA",  
JUAN AND ILANA DE DIOS,  
THE ISRAEL NATIONAL OPERA

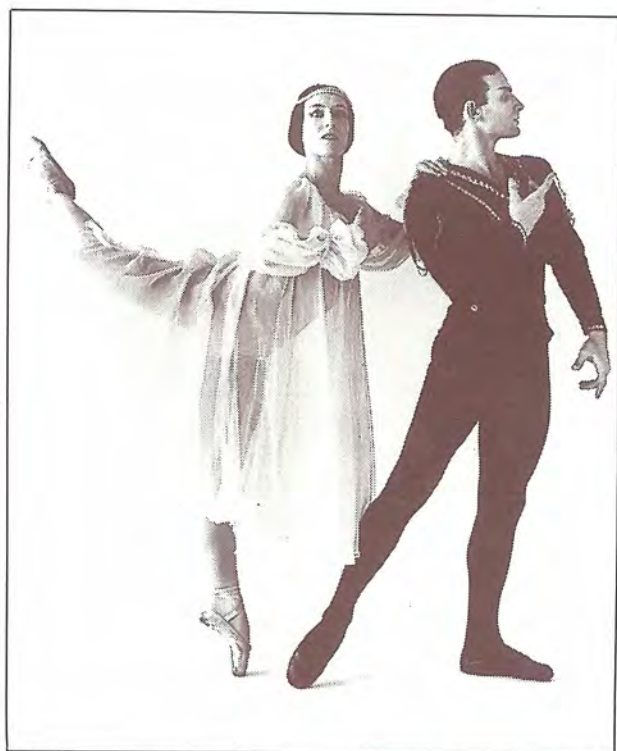
"הצוענייה הלבנה", חואן ואילנה דה דיוס  
(יונה לוי בפנינה הימנית), האופרה הישראלית

בתכנית הבאה באותה שנה רקדו את הקונצ'רטו מס' 5 לכינור ולתזמורת ק. 219 מאת מוצרט, כוריאוגרפיה: ג'ורג' באלאנשיץ;



"KISS ME KATE",  
CHOREOGRAPHY: J. KALUSKY, THE ISRAEL NATIONAL OPERA

"נשקני קייט", כוריאוגרפיה: יעקב קלוסקי  
(משמאל לימין - בן ארויה, קלוסקי, לוקר וסלומון), האופרה הישראלית



HILLEL MARKMAN, BERTA YAMPOLSKI

הלל מרקמן וברטה ימפולסקי

(1968), והלנה היפה (1969). עם השמות הזכורים מאז נמנים דבורה סמוליאן ושלי שיר, לימים סולניות בתישבע ובת-דוד, ודורינה לאור, לימים מורה ידועה לבלט. באותה תקופה כבר נוצר נתק בין בלט האופרה לבין העשייה העיקרית בתחום הבלט בישראל (הבלט הישראלי של מרקמן וימפולסקי).

האופרה הישראלית היתה שנים המסגרת היחידה שהבטיחה עבודה קבועה למשמרת הצעירה של רקדני הבלט. רמת הבלט בה, קרוב לוודאי, לא היתה גבוהה - הרי לא היו לא בית-ספר צמוד לאופרה ולא אימונים יום-יומיים - אבל כזאת היתה הרמה הכללית של הבלט הקלאסי בארץ בשנות ה-50 וה-60. ואולם, קשה להניח שרמת המופעים של להקת הבלט של האופרה הישראלית היתה נחותה מזו של ערבי בלט אחרים שהועלו באותן שנים. אחרי הכל, חלק ניכר מהרקדנים היו מתלמידיה המתקדמים של מיה ארבטובה, ויוצרי הכוריאוגרפיות היו מהכוחות המובילים בארץ. רקדנים וכוריאוגרפים שקלטה הלהקה, קצתם ידועים ואחרים שהתפרסמו אחרי שפרשו ממנה, תרמו תרומה מכרעת להתפתחות הבלט בארץ.

# גישות להוראה

ועל שיטות נוספות שצצו במרכז אירופה בתחילת המאה כתחליף לאימוני ההתעמלות.

את מהות הגימנסטיקה – המנוגדת להתעמלות המכאנית על פי שיטת השוודי לינג (Ling) או שיטת הגרמני יאהן (Jahn), סוגי התעמלות שרווחו בתחילת המאה – מסבירה גרט קאופמן, לימים גורית קדמן, ממניחי היסוד לריקודייהעם הארצישראליים: "בתנועותיו של הגימנסט שולטים חוקי הטבע; במקום הקצב (הטאקט), שהוא עיקרון מתימטי – ריתמוס של הנשימה והתנופה; במקום מתיחות יתרה ובלתי טבעית – חילוף שוטף בין מתיחות והרפיה; במקום תנועה חלקית, קצובה ומקוטעת – שיתוף הגוף בשלמותו; ליתר דיוק, שיתוף האדם בשלמותו" ("על תרבות הגוף", אופקים ג' 14, 1947).

כל רקדנית יכולה היתה לתרגם את הגימנסטיקה לשפתה הפרטית, שכן לא היתה זו משנה סדורה. גורית קדמן: "צורת הביניים [בין הגימנסטיקה למחול] גורמת לפרובלמטיות של הגימנסטיקה הריקודית, שהרי כאן אין מקום לשיטה אחידה, וצורתה של גימנסטיקה זו תלויה באישיות היוצרת. מורה מורה,

היעדים העיקריים שהציבו לעצמן המורות למחול בארץ בין שנות ה-20 לשנות ה-50 היו הקניית כלים לביטוי עצמי באמצעות אימפרוביזציה וקומפוזיציה, פיתוח חוש הקצב והמוסיקאליות, ובצד זה שיפור היכולת הגופנית. מסורת ושיטה מובנית של הוראת המחול המודרני לא היו קיימות.

ההשפעות העיקריות על הוראת המחול בארץ היו אלה של רודולף פון לאבאן, תלמידיו קורט יוס וסיגורד לדר, שפיתחו את תורת האויקינטיקה (Eukinetics), וכמובן של תלמידתו מרי ויגמן. לשם פיתוח המוסיקאליות וחוש הקצב של תלמידיהן גייסו המורות לעזרתן את שיטת ההתעמלות הריתמית (Eurhythmics) של ז'אק-דלקרו.

חלוצי המחול המודרני בעטו במתודיקה של הבלט הקלאסי וביקשו להתאים את הגימנסטיקה לצורכי המחול האמנותי ולהשתמש בה כבאמצעי עזר לשיפור היכולת הטכנית. רודולף פון לאבאן יצר את ה"Plastische Gymnastik", ומרי ויגמן את ה"Tanzygmnastik", מחזרות תרגילים. שניהם התבססו על שיטת מנסנדיק, שהניחה את היסודות של מה שנקרא גימנסטיקה לאשה,



STUDENTS OF MARGALIT ORNSTEIN ON THE ROOF OF HER HOUSE IN TEL-AVIV

תלמידות של מרגלית אורנשטיין בשיעור על גג ביתה בתל-אביב

ללמוד", ולהגיע לביצוע מדויק של התרגילים. חשוב היה לברטונוב שהשיעורים יעניקו לילדים "שמחה הנובעת מביצוע תרגיל אשר הילד עמד על משמעותו. [...] בשעה של ביצוע נכון של תרגיל תנועה שהובן כראוי חושב המוח, והגוף הולך אחרי המוח החושב. הגוף נעשה באותו רגע לרוחני. המוח והגוף נעשים לאחד". וכדי לאפשר לילד להתרכז ולחשוב, ממליצה ברטונוב בפני מורות חדשות ללבוש בגד פשוט ולא לענוד תכשיטים, כי "אותו הסדר וההופעה העניינית, שהיא דורשת מהתלמיד, צריכה המורה בעצמה לקיים ואפילו להדגיש" (דפים לריקוד, אביב תשמ"א).

מיקי ארגוב, מורה למחול, על מורתה קטיה מיכאלי: "היא רדשה ניקיון של התנועה והקצב, הבנה מוסיקאלית, אמיתיות התנועה (הפזזה והקיטש היו אצלה מוקצים מחמת מיאוס), וגם משמעת גופנית כללית. האימפרוביזציה, אחד הנדבכים באסכולה הוויגמנית, היתה חלק חשוב בשיעוריה".



STUDENT OF SEMINAR HAKIBBUTZIM

תלמידה בסמינר הקיבוצים

כלומר רקדן רקדן וגישתו. וכיוון שלא כל רקדן או רקדנית הינם גם מורים, ולא כל אחד מהם הוא אישיות פדגוגית, הכרח הוא שיהיו מקרים, שהגימנסטיקה הריקודית אינה פדגוגית כלל". כל מורה יצרה לה מכל אתן תורות, שהיו גם הן בעצם בחיתוליהן, סינתזה פרטית משלה. מרגלית אורנשטיין, למשל, קראה למה שלימדה "קורסים להתעמלות ריתמית ולריקוד פלאסטי". מכאן שלא היתה אז הבחנה ברורה בין מורה לריתמיקה, מורה לגימנסטיקה ומורה למחול.

באלו דרכים ניסו המורות להשיג את היעדים שהציבו לעצמן, ללא שיטת הוראה מגובשת? האם האימפרוביזציות בשיעורים היו התפרצויות רגשיות לא מבוקרות, או שנבנו סביב נקודת מוצא כמוסיקה, עלילה, כיוונים במרחב, צורות מופשטות, איכות אויגניטיב? איך התנהלו שיעורי המחול באותם ימים? חסיה לוי-אגרון, שכיילדה בשנות ה-30 רקדה אצל שושנה אורנשטיין: "מבחינת השראה ויצירה היא נתנה אין סוף אימפרוביזציות על נושאים ספרותיים ועל נושאים הקשורים בנו. נושאים מוסיקאליים – כן. נושאים תנועתיים – לא. השיעור התחיל בדרך כלל במקצבים שונים, אחריכך היה חלק טכני יותר, ולקראת הסוף – אימפרוביזציות".

גבי אלדור רקדה אצלה גם היא. זה כבר היה בסוף שנות ה-40, ותיאורה מעיד על התפתחות שיטת ההוראה של שושנה אורנשטיין: "השיעור התחיל לפעמים בפוזיציות של בלט קלאסי. היו הרבה תרגילי תנופה, קפיצות כשרגל אחת כפופה קדימה והשנייה לאחור, וחציית הסטודיו בגאלופ (Galop). היו תרגילים מסובכים מבחינה ריתמית. למשל, לנצח ביד אחת בקצב של שלושה רבעים וביד השנייה, בו בזמן, בקצב של ארבעה רבעים, ואחריכך להניע בקצבים האלה כל מיני חלקים של הגוף (תרגיל בסיסי בשיטת דלקרוז). במרכז בדרך כלל רקדנו משפטי תנועה. לא קומבינציות שהועתקו משיטה מסוימת, אלא משפטים מקוריים שאמא חיברה ושכלל שיעור, ככל שהתוסף חומר תנועתי, היו מתארכים. התרגילים האלה חיזקו בנו את המודעות לחלל והגבירו את הריכוז והמוסיקאליות. והיה גם פיתוח של נושאים תנועתיים, למשל אלכסונים; אימפרוביזציות על נושאים כמו פרחים, ציפורים, סיפור הענק והגמדים; או תרגילי הקשבה קבוצתית: כל הקבוצה יצרה יחד פרח אחד שנפתח ונסגר".

שושנה אורנשטיין לימדה בעיקר ילדים, ואילו אחותה יהודית עבדה עם התלמידים הבוגרים. רות אריאל, תלמידתן: "שושנה לימדה באימפולסיביות, עם המון טמפרמנט ודמיון. רצינו שהשיעורים לא ייגמרו לעולם. יהודית לימדה יסודות של בלט קלאסי ואימפרוביזציות, והשיעורים שלה היו מובנים ומדויקים". כאלה היו גם שיעוריה של אלזה דובלון. לוי-אגרון: "היה לה המון ידע. היא לימדה גם את יסודות הבלט הקלאסי וגם מחול מודרני. גם הקפידה על הצד הטכני וגם נתנה כלים ליצירה". דבורה ברטונוב לימדה בעיקר ילדים, לא לפני שמלאו להם שש ולא לפני שעמדו במבחן כניסה. היא בדקה אם המועמד – בדרך כלל מועמדת – חש כלפיה אמון, אם מבנה הגוף שלו סביר, אם הוא מוסיקאלי, ואם הוא בעל "היכולת לראות ולהתבונן, והעיקר – להקשיב. מבוקשת תשומת לב טבעית, ללא עקשנות, גם ללא עצלות" (דפים לריקוד, ט"ו בשבט תשמ"א). עוד בדקה אם הילד עצמאי דיו כדי לקחת על עצמו "משימה".

השיעורים שהעבירה החלו על פי רוב בהליכה בליווי כלי הקשה. במהלך האטיוד התחלפה ההליכה בריצה, דילוגים וניתורים. ברטונוב נהגה לחבר תרגילים עם התחלה, אמצע וסוף, ולהפיתע את התלמידים הצעירים בריקודים שחיברה על נושאים הקרובים ללבם, ריקודים שהיו מורכבים מן האלמנטים התנועתיים שחקרו ותירגלו לפני כן. העבודה, בשיטת יוס, היתה יצירתית אבל מבוקרת, והאתגר שעמד בפני התלמידים היה "ללמוד איך

את ידעת שעברת עם אמן. ליד הבר היו קצת ואריאציות על תרגילי בלט. זה שיעמם אותה. בסוף השיעור היתה מנגנת ועשינו סיבובי פואט (fouetté), ואחר־כך הנפנו רגליים כמו בריקוד קאן־קאן."

שיעוריה של ירדנה כהן נשאו גם הם אופי חווייתי, שנבע בראש ובראשונה מעצם המפגש עם הרמות האותנטיות הזאת. בשיעוריה התמקדה בהקניית ערכים חינוכיים ותרבותיים ובהענקת תחושת הקירבה לטבע בכלל ולנוף הארץ בפרט. "חינוך לתנועה שהיא גם שפה, שפה שלנו, ולא זרה. [...] אין אנו מחנכים עם שלם להיות רקדנים ורקדניות", כתבה בשנות ה־50 במאמר חינוך וריקוד. נעמי בהט, תלמידתה: "למדתי אצל ירדנה כשהייתי נערה, [...] והשיעורים נתנו לי בסיס אישי וחינוכי. אבל, זו היתה עבודה שלא נועדה להקנות מיומנות מקצועית לשמה, אלא מסוג 'כטאו את עצמכם', ומתוך ההתנסות התנועתית יבוא השיכלול הטכני".

ירדנה כהן התנגדה לכפיית תנועות על הרוקד. היא חיפשה את התנועה הטבעית, האורגנית. יהודית ארנון: "ירדנה ביקשה שנשים ידיים על הסרעפת ורק ננשום, תוך הקשבה לתוף המלווה, כי גם נשימה היא תנועה. הגירוי הראשוני הזה מהבטן ומהסרעפת היה בו הרבה אמת. מובן שאחר־כך פרצה התנועה החוצה והועברה למרחב".

כהן גם הנהיגה יום תלבושת – יום שבו יצרו הילדים תלבושות בכוחות עצמם. היא הרבתה להשתמש באבזורים. נירה נאמן: "האבזורים היו סלסילות, שיבולים, פרחים, מקלות רועים, תופים, יריעות בד. בעיקר אבזורים הקשורים בטבע, לא פרוזאיים. אי אפשר לדמיין אותה רוקדת עם עגלת סופרמרקט".

תהילה רסלר נודעה כמי שדרך ההוראה שלה התבססה לא על גרימת חוויה רגשית אלא על הקניה שיטתית של כלים לבניית קומפוזיציה. השיעורים של גרטורד קראוס, לעומת זאת, היו ספונטניים, והסתיימו ביצירת ריקוד. היא לא לימדה טכניקה לשמה, אבל לימדה כוריאוגרפיה, והגם שהמתודיות היתה זרה לטבעה, היה היגיון בחוסר ההיגיון שלה. נעמי אלסקובסקי: "לאחר חימום קצר, שכלל תנועות בסיסיות של ראש וידיים, מתיחות, החזקות רגליים – השתלט עליה דחף היצירה. השיעור היה מתמקד בנושא תנועתי שהיתה מפתחת דרך כל הגוף. אחר־כך היתה מעבירה אותו לשטח ומעבדת אותו מבחינה מוסיקאלית, עד שהיה מקבל גוון של משפט ארוך. נושא יכול היה להיות אימפולס, סיבוב, תנופות של שמיניות, קפיצות וכדומה".

קראוס, אמנית בכל רמ"ח איבריה – רקדנית, כוריאוגרפית, פסנתרנית, במאית ומאוחר יותר גם פסלת וציירת – בירכה על כל ניסיון של תלמידיה להתפרש על יותר מתחום אמנות אחד ולהעשיר את מקורות ההשראה שלהם. שיעוריה היו בעצם מעבדה ניסיונית ליצירת סינתזה בין אמנויות. מספרת תלמידתה ואבה כהן, שהתפרסמה בשנות ה־60 בארה"ב ברסיטלים שלה: "גרטורד היתה מביאה לשיעורים ציורים. [...] דיברנו על רעיונות קונצפטואליים, על צורות, מרחב, אנרגיות. היא חשפה אותנו לגירויים מכל תחומי האמנות" (Dance Magazine, מרס 1976). אושרה אלקיים, תלמידתה של קראוס בראשית שנות ה־50: "בכל שיעור היינו שותפים לתהליך של יצירה. שיעור היה למעשה כמו חזרה. הוא התארך והתארך, ובחוף יבשה כיתה והיכתה חצי שעה או שעה. לא היה דבר כזה להתחיל בזמן, כי פתאום גרטורד נכנסה לאיזה שיגעון ולא יצאה ממנו. היתה אמנותיות בשיעורים.



DANCE CLASS WITH YARDENA COHEN

שיעור באולפנה של ירדנה כהן



אותם אבזורים היו חלק בלתי נפרד מהריקוד, והמחישו את נושאו. באותם ימים עדיין לא היה נהוג דרישח עם החומר מהסוג המוכר במחול הפוסטימודרני, שבו הרקדן חוקר תפץ, נחשף לגירויים שמעוררים בו אסוציאציות, ורק אחרי שהוא בוחן את מיגוון האפשרויות הנפתחות בפניו, הוא בוחר לו נושא. אז נהגו לבחור נושא ואחר-כך לבחור באבזורים מתאים.

"אנו לומדים להחזיק בתופים, להדביקם אל הגוף, על הראש, על האגן, על העורף, לחוש בצורתו ובתנועתו עם תנועת גופנו, במעלה ההר, בירידה, בכריעות שונות, בסיבוב וכדומה" (ירדנה כהן, בתוך ובמחול, עמ' 65).

ירדנה כהן עודדה תלמידים לעבוד על נושאים לפי בחירתם. אחרי-כך שמעו את תגובות חברי הקבוצה. את המגיבים הדריכה להשמיע תחילה דברי הערכה וחיוזוק ורק אחר-כך להעיר את הערותיהם. לא ייפלא אפוא שהיא גם היתה בין הראשונות במורות לתנועה בארץ שגילתה את כוחות המרפא הטמונים במחול. "המחול המחלים" היא קראה למה שלימים התפתח ל-"Dance Therapy". כהן איפשרה ביטוי של רגשות שלייליים וידעה לעזור לילדים לנצח פחדים ולהגביר את ביטחונם העצמי. זאת עשתה בעצה אחת עם אנשים מתחום הפסיכולוגיה כשמואל נגלר, ד"ר ויקי בנטל וזאב גליק.

## טכניקה

המחול המודרני לא ראה בטכניקה מטרה בפני עצמה, אלא אמצעי שנועד לשרת את המחול של מי שהם בראש ובראשונה אמנים. רוב הרקדנים ראו את עצמם ככאלה, והיצירתיות שלהם באה לידי ביטוי גם מחוץ לגבולות הסטודיו: היו בהם שכתבו שירים, ציירו, או עשו סרטים. תשומת לב רבה הושקעה בהרחבת אופקיהם ובהעשרת המטענים שלהם, כדי שלריקודם תהיה איזושהי אמירה, אישית או חברתית. "רק כשהגיע לארץ המחול המודרני האמריקני, הבינו שגם במחול המודרני יכולה טכניקה לשמה להיחשב לאמנות", אומרת דבורה ברטנוב.

אבל מה בעצם כלול במושג "טכניקה"? האם הכוונה לפיתוח כושר שיא, לשליטה בסגנון ריקוד מסוים, או אולי לתשומת לב לפרטים? במחול המודרני האירופי, הטכניקה של הרקדנים נבנתה סביב הריקודים שיצרו. שלא כקודמיהם, שתירגלו תנועות הלקוחות ממילון הבלט הקלאסי, תירגלו רקדני המחול המודרני תנועות שצמחו ספונטנית מתוך הריקוד, וחקרו נושאים כמתח ושיחרור, משקל וחוזק, מקצבים, דינמיקה, שטף והתמצאות בחלל. הדגש בעבודה הטכנית במחול המודרני האירופי היה שונה לחלוטין מזה שהושם בבלט הקלאסי, ולכן אין לשפוט את יכולתם של הרקדנים המודרניים על פי אמות המידה של הבלט. "עיקר [העבודה במחול המודרני היה] הגוף, הטורסו, הביטוי והשימוש בזמן ובחלל. לא פוזיציות כמו בבלט. לכן, הטכניקה התפתחה לכיוון אחר. [...] ומכאן, התנופות, הקשתות, האימפולס שבתנועה, השימוש ברצפה, לעומת הבלט, שמדגיש בעיקר את הרגל ואת הזרוע" (דבורה ברטנוב, מסע אל עולם הריקוד, עמ' 63).

לא היו באותם ימים לא קריטריונים ברורים ביחס ליכולת הטכנית הרצויה ולא הזדמנויות לערוך השוואות בין דרכי עבודה שונות. כל אחת מהלהקות בארץ נבנתה סביב יוצרת-מבצעת מרכזית קבועה והיתה נאמנה לה, כך שחברותיה לא התמודדו עם דרישות טכניות אחרות משל אותה כוריאוגרפית. על הרמה הטכנית שנדרשה תעיד העובדה שתקופת אימונים קצרה, לפעמים שנתיים ואפילו פחות, די היה בה כדי שנערה מוכשרת ומוסיקאלית תצורף ללהקה ותיחשב לרקדנית.

עם זאת, אין לבלט את היכולת הטכנית של הרקדניות

המודרניות. זו היתה לעתים מרשימה, אלא שהיא נשענה במידה רבה על נתונים טבעיים. כל מי שראה את גרטרוד קראוס רוקדת מעיד שהיתה לה יכולת אקרובטית נדירה. סיפר פרד ברק: "גרטרוד, שלמדה רק תקופה קצרה באורח מסודר את טכניקת המחול, היתה מסוגלת לבצע דברים שנבצרו גם מרקדנים שהטכניקה שלהם היתה מעולה. בגניזיל היא הדהימה אותנו תמיד מחדש ביכולתה כמו לרחף בפישוק רחב ביותר במרחק זעיר מעל הרצפה, ולפתע לקום ממצב זה, הקשה כשלעצמו, כאילו נמשכה כלפי מעלה בחוטים. היה משהו מסתורי במחול זה, משהו לא מן העולם הזה" (גיורא מנור, חי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 19).

היות שהיכולת של הרקדניות המורות עצמן לא נבנתה שלב אחר שלב בעזרת מערך אימונים מסודר, הן התלבטו בשאלה איך לבנות יכולת כזאת אצל תלמידיהן. גרטרוד קראוס, למשל, התקשתה להסביר מאין נובעות תנועות שהדגימה בטבעיות ואיך אמורים לבצע אותן. את הבעיה פתרה בדרך אופיינית לה. כשביקשה להמחיש מה זאת טכניקה, הניפה רגל בכווית של 90 מעלות, השעינה מרפק על הירך והציתה סיגרייה, באומרה "זה שולחן". היא עמדה כך זמן רב.

חוסר המתודיקה ניכר לא רק בהוראה אלא אפילו באוסף האקלקטי של תרגילי החימום של הרקדניות המקצועיות. שושנה אורנשטיין: "לפני החזרות נהגנו לרוץ, לקפוץ, לעשות את התנופות והשמיניות של לאבאן ומעט תרגילי גימנסטיקה. גם חיברנו תנועות ועשינו תרגילי בלט".

ודבורה ברטנוב סיפרה: "נהגתי להשמיע מוסיקה. יש מוסיקות שמגייסות את הגוף תיכף ומיד. התחלתי לעשות אימפרוביזציה. שום דבר מתוכנן. ההנאה היתה מכתביה ועושה את שלה, ונותנת אנרגיה".

על השאלה מה עשתה כאשר התעוררה בעיה טכנית הקשורה בשמירה על שיווי משקל או בהחזקת רגל באוויר, ענתה: "הכל דרך הריקוד. אם פרט לא היה בסדר, עבדתי עד שהיה בסדר, ונעזרתי בראי".

בלהט המהפכה ולנוכח החידושים הרבים שהביא עימו המחול המודרני בראשית המאה אפשר היה להשלים, למשך תקופת מעבר, עם יכולתו הטכנית המוגבלת של הרקדן המודרני לעומת זו של הרקדן הקלאסי, עד שתיבנה המתודיקה החדשה. המהפכה תמה, וב-1943, לאחר נשף בלט שגרטרוד קראוס העלתה באופרה העממית, התריע המבקר גרשון סוואט: "אסכולה זו [המחול המודרני] הזניחה [במשך] דור שלם את הטכניקה של הבלט. הבלט הקלאסי דרש מהרקדן השתלמות גופנית בלתי פוסקת. [...] בשנים האחרונות התחילו לאט לאט גם בחוגי האסכולה החדשה בבלט להבין שאין אמנות בלי יכולת. שיש לחזור לדרכים המסורתיות, לפתח את הטכניקה עד כדי וירטואוזיות, כי בלעדיה – אין ערך להתפתחות" (הארץ).

בפרק הזמן הממושך שבו היתה הארץ שרויה בכידוד עשה המחול המודרני, כמו גם הבלט הקלאסי, קפיצת דרך. בארץ היו חלוצות המחול, כמוהן כחלוצות הבלט, מנותקות מן ההתרחשויות, ללא אפשרות להתרענן, להשוות, לצמות. הן מיצו את הידע שרכשו בחו"ל, והדבר בלט במיוחד בתחום המחול המודרני, שאמור, אחרי הכל, להתחדש תמיד. כל אחת מהרקדניות-מורות התאמנה לבדה, או עם תלמידותיה, ללא מסגרת נוקשה ההכרחית להשגת רמה גבוהה, ובתנאים קשים. הן כרעו תחת הנטל הכספי של מימון כל הכרוך בהפקת המופעים. כל אלה נגסו ביכולת הטכנית שלהן.

## היחסים בין האולפנים

בסוף שנות ה-40 רבו בארץ הסטודיות, גם לבלט מודרני וגם

אלא שהשאיפה לבלעדיות היתה חזקה מן המורים. אפילו בשנות ה-60, כאשר בתל-אביב כבר נשבו רוחות אחרות, בחיפה עדיין רווחו תופעות כאלה. בארכיונה של ירדנה כהן שמור מכתב התנצלות מאת תלמיד שפקד ב־סתר את הסטודיו שלה וגם את זה של ולנטיינה ארכיפובה-גרוממן. הדבר התגלה, והתלמיד תאב המחול נזרק אחר כבוד משני הסטודיו. ב־10.7.66 כתב חנוך אל-דמע לירדנה כהן: "הנה, חודש ויותר אחרי ה'תקריט', אני רואה לנכון לכתוב לך. היתה זו שהות ארוכה לחשוב פעם-פעמיים ופעם נוספת, ולהגיע למסקנות כלשהן. [...] הדרך שבחרתן היתה ראויה לי. הבנתי היטב את מעשי ובטוחני שלא אחזור עליו שנית. בימים אלה ביקשתי מהגברת ארכיפובה להתקבל שוב לאולפנה, והיא נעתרה לבקשתי אחרי דיון ממושך. לכן מכתבי זה בא לבקש את הבנתך לצעד זה שלי, ויותר מכל, שלא תשמרי לי טינה עבור צעד זה".

ויונה זילברמן, בדבריה על ג'רום רובינס, מציינת כי "אצלו היה

לבלט קלאסי, אבל הרמה הטכנית הכללית לא השתפרה בהרבה. אירנה גטרי, שעלתה ב־1947: "ראיתי המון כשרונות, [...] המון רגש. סגנונות מודרניים ללא בסיס קלאסי. ולכן זה היה די כבד ולא בטוח".

אחת הסיבות לכך היא אי שיתוף הפעולה בין הרקדניות. כל אחת מהן היתה באירופה תלמידה של מורה או מורה ירועי שם, שחוללו מהפכות במחול, וקינאה לשיטתם כמו גם לשיטת ההוראה האישית שפיתחה. גישה זאת, אגב, לא היתה אז יוצאת דופן בארץ. דבקות במטרה, קיצוניות ופנאטיות היו באותם ימים כוח מגיע בכל התחומים.

כל מורה הקיפה עצמה בתלמידים "שלה", שהיו אמורים לשמור לה אמונים. פרישה של תלמיד מסטודיו נחשבה ללא פחות מבגידה. בחוזה שהוחתמו עליו תלמידות סטודיו אורנשטיין, ושהיה מקובל בזמנו גם בסטודיו אחרים, נאמר במפורש: "במשך זמן היותה חניכת הסטודיו, אסור לתלמידה ללמוד בבית-ספר



TILLE ROSSLER TRAINING COURSE FOR GYMNASIUM TEACHERS (IN THE CENTER: NOA ESHKOL) (תצלום: סרויס) (מרכוז: נועה אשכול)

מותר לתלמידה של מורה אחת לדבר בגלוי עם תלמידה של מורה אחרת".

בארץ לא קם יוצר-מורה בעל שיעור קומה שיבנה שיטת הוראה ייחודית, כפי שעשתה בארה"ב מרתה גראהם, או שיטה שתכלול את תמצית כל אחת משיטות ההוראה שהיו נהוגות אז בארץ ושתהיה מקובלת על כל המורים. בשל העוינות בין המורות לא נחשפו התלמידים לתחרות בריאה. אי שיתוף הפעולה בין המורות לבלט קלאסי ובין המורות למחול מודרני, וגם בינו לבין עצמן, הביא לכך שתלמידי המחול המודרני כמעט שלא התקדמו מבחינה טכנית, בעוד רוב תלמידי הבלט הקלאסי כמעט שלא פיתחו את הפן היצירתי.

התחושה של המורות למחול שכל אחת מהן היא מרכז העולם יצרה מתחים בין הסטודיות, אבל גם גיוון, כי כל אחת מן

לריקוד אחר, או להשתתף באיזה נשף או הצגת ריקוד שהם – מבלי לקבל לכך הסכמה מפורשת של ההנהלה. ואילו בטופס ההרשמה לקורס להתעמלות ריתמית של תהילה רסלר – שקיבלה רק את מי שהתחייבו בכתב, בחתימת הוריהן, ללמוד לפחות שנתיים – מופיעה הפיסקה הבאה: "הרשות בידך להפסיק את לימודי התלמידה במקרה שזו [...] תופיע בפומבי בלי הסכמתך, או באיזה אופן אחר לא תהיה ראויה ללימודים".

בכנס מטעם אירגון המורים הפרטיים לתרבות הגוף בארץ-ישראל, שנערך ב־1939, העלתה מרגלית אורנשטיין את נושא היריבות בין הסטודיות ושאלה בגלוי: "האם על כל אחד להגן על שיטתו ולהילחם בשיטת רעהו?" (את אותו כנס פתחו שלוש דמויות משרה המחול – אורנשטיין, גרטרוד קראוס וגורית קדמן, ללמדנו על יחסי הגומלין בין הגימנסטיקה והמחול באותם ימים).

הרקדניות יוצרות מורות היתה דמות דומיננטית, בעלת צבעים משלה. גם אין לשכוח שהאש שיקדה בהן והאמונה הבלתי מתפשרת של כל אחת מהן בדרכה הן שנתנו להן את הכוח להמשיך לפעול בעקשנות ובעקביות עשרות שנים.

## הכשרת מורים

אלה ששאפו להופיע על הבמה כרקדני המחול המודרני נרשמו לסטודיות של רקדניות מקצועיות, כזה של גרטרוד קראוס או של אורנשטיין. אחרים, שביקשו להיות מורים למחול, הרכיבו לעצמם תכנית לימודים אישית, שכללה בין השאר, בצד לימודים בסמינר למורים כלליים לשם קבלת תעודת הוראה, גם שיעורי ריתמיקה, גימנסטיקה, אנטומיה ואמנות. בשנות ה-50 החלו להוסיף לכך גם שיעורים אצל נועה אשכול, שיעורי בלט קלאסי, שיעורי מחול מודרני כשיטת גראהם אצל רינה גלוק ושיעורים לשיכלול היכולת אצל משה פלדנקרייז.

כאותן שנים עדיין לא היו לימודי תעודה מוכרים במחול. את החסר ניסו למלא קורסים שיזמו מורות למחול. ב-1943 יזמה תהילה רסלר פתיחת קורס של שנתיים להתעמלות ריתמית (ריתמיקה). בין התלמידים היתה נועה אשכול. חלק ניכר של הלימודים הוקדש למחול. מיה פיק לימדה שם בלט קלאסי. גב' פרנקפורט – את שיטת פון לאבאן. ד"ר בקר – אנטומיה. קטי יעקב – ריתמיקה כשיטת דלקרוז. מלבד זאת התקיימו שיעורים בתולדות האמנות ובפסיכולוגיה. הפסנתרנית היתה אירן פולישוק. בתום הקורס בחנו את התלמידות – עשר במספר – אנשי הוועדה הבוחנת למורים, שעיימה נמנו גרטרוד קראוס וחיים ויין.

תכנית מבחן לסיום הקורס למורות לריתמיקה:

### א. שיעורי דוגמה

1. 20 רגע התעמלות למבוגרים.
2. 20 רגע שיעור לפי נושא נתון (עם או בלי מוסיקה).
3. 20 רגע שיעור לילדות. הנושא ניתן לבחירה (עם או בלי מוסיקה).
4. 20 רגע שיעור לתלמידות הסמינר. שיעור תרגילי ריקוד עם מוסיקה.
- ב. טכניקה
- 15 רגע הצגת יכולת טכנית עצמית (בלי מוסיקה).
- ג. סידור הופעות לקבוצות.
1. סקיצה על נושא התעמלותי, ריתמי או חללי (עם או בלי מוסיקה).
2. קומפוזיציה ריקודית עם מוסיקה מינימום לארבעה אנשים.
3. סקיצה לפי נושא נתון.
4. ריקוד סולו (לא הכרחי).
- ד. תיאוריה.
1. חיבור על נושא נתון.
2. אנטומיה, פיזיולוגיה והיגיינה, על ידי ד"ר בקר.
3. פדגוגיה ופסיכולוגיה, על ידי ד"ר משה הופמן.
4. תורת האמנות, על ידי ד"ר שף.

שנתיים אחר־כך, ב-1945, פתחה יהודית אורנשטיין, ליד סטודיו אורנשטיין, קורס של שנתיים להכשרת מורים. היא עצמה לימדה שם מחול מודרני ובלט קלאסי. היסטוריה ותולדות האמנות לימד פרופ' יהושע שור. פסיכולוגיה – אנגל. תולדות המחול וסגנון – מרגלית אורנשטיין. בנוסף על כך למדו אנטומיה ופיזיולוגיה מפי רופאה, וכן עזרה ראשונה והיגיינה. מחזור הלימודים השני נקטע כשפרצה מלחמת השיחרור. בסך הכל למדו בשני הקורסים 14 תלמידים.

קדם לקורס של יהודית אורנשטיין סמינר פרטי להכשרת מורים לגימנסטיקה שייסדה ב-1944 יהודית בינטר. הורו בו אתלטיקה קלה – אלי פאביאן, תולדות האמנות – טרודי חיים, מוסיקה – קונרד מאן, יסודות הריפוי הטבעי, הומאופטיה ותזונה – ד"ר ירוסלבסקי, ואנטומיה – ורה יפה. יהודית בינטר לימדה "מחול חינוכי" ויסודות התנועה. "בינטר לימדה בעצם מה שקרוי היום תראפיה באמצעות מחול, דרמה יוצרת ומחול יצירתי" (מרים גולדברג, בוגרת הקורס ולימים מורה לתנועה בסמינר הקיבוצים ברמת־אביב). "נושא אהוב על בינטר היה המבוכ. היה לזה היבט גופנית־תנועתי – להרגיש בגוף מה זה מבוכ – היבט פילוסופי והיבט תחושתי. עניינה אותה נפש האדם – מה אפשר לגלות עליה באמצעות התנועה. לא לחשוב מה עושים, אלא לתת לתנועה לפרוץ. בינטר חשבה שלכל אדם יש הטכניקה שלו, ולכן אין צורך בשיעורי טכניקה" (חווה שלהב, מודרכת מורים כשיטת פלדנקרייז). בינטר עלתה ארצה מגרמניה. למדה מחול במינכן ובוורוצלב, וגם בברודון, אצל מרי ויגמן. בדרך ההוראה שלה הושפעה מאידורה דאנקן, מרי ויגמן, פון לאבאן וז'אק דלקרוז, מחלוצי הגימנסטיקה מנסנדיק ואלוה גינדלר ומהמוסיקאי היינריך יעקובי, שקבע כי אין אדם לא מוסיקאלי, ויצר שיטה של חינוך באמצעות האמנויות, ובראשן מוסיקה, ציור ותנועה. בארץ עמדה בקשר עם איש פסיכולוגיית המעמקים אריך נוימן ואשתו יוליה, פסיכולוגית גם היא.

אחרי מלחמת השיחרור הקימה יהודית בינטר עם לוטה קריסטלר ואלי פביאן את המכון לחינוך התנועה, שאותו היתה עתידה לנהל עד 1971. המכון, שהיה חלק מסמינר הקיבוצים, הכשיר מורים לגימנסטיקה. תלמידים שגילו עניין בספורט וכאלה שעיקר עניינם היה המחול והתנועה עברו אותו מסלול לימודים, שארך שנתיים (בשנות ה-60 הונהגה שם תכנית לימודים תלת־שנתית).

המורות הבכירות לתנועה במכון היו יהודית בינטר ולוטה



שיעור עם לוטה קריסטלר, סמינר הקיבוצים. A CLASS WITH LOTTE KRISTELLER AT SEMINAR HAKIBBUTZIM



קורס הקיץ הראשון  
(מימין לשמאל: חסיה לוי-אגרון,  
מרתה גראהם, בת שבע דהרוטשילד,  
יוכבד דוסטרוכסקייקופרניק  
ושמואל ברנשטיין)

FIRST SUMMER COURSE  
OF THE JERUSALM  
RUBIN ACADEMY  
(תצלום: בראון)

אביתר, תלמידתה של קריסטלר ולימים מורה לתנועה. הוא שלהב: "בשיעורים של קריסטלר התנועה היתה קטנה, מופנמת, ולמדנו להבין את מערכות הגוף בהקשר לאדם כולו. החוויה נבעה מהבנת התנועה".

הניסיון הראשון, שלא האריך ימים, להקים מחלקה למחול נעשה ב-1947 באקדמיה הארצישראלית למוסיקה בירושלים, בראשותו של המלחין יוסף טל. אלוה רובלון ריכזה את המחלקה וגם לימדה שם בלט קלאסי ומחול מודרני. טל עצמו לימד מוסיקה, ומורות אורחות היו דבורה ברטונוב וגרטרוד קראוס. המחלקה התפרקה ב-1952.

ב-1951 יזמה חסיה לוי-אגרון לימודי מחול לילדים ולנוער בקונסרבטוריון הירושלמי החדש של האקדמיה למוסיקה, שבראשה עמדה יוכבד דוסטרוכסקייקופרניק; וב-1956 הקימה לוי-אגרון בקונסרבטוריון, בשיתוף עם נועה אשכול ועם משה פלדנקרייז, "כיתת לימוד מתקדמת". השיעורים התנהלו דווקא בתל-אביב. ב-1958 התקיים באקדמיה בירושלים קורס קיץ ראשון, בשיתוף עם המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, שבראש המדור למחול בה עמדה בת-שבע דה רוטשילד. הקורס התמקד בשיטת מרתה גראהם, והיא ורקדניה הראשיים, הלן מק'גי וברטרום רוס, אף הדריכו בו. שנתיים אחר-כך ייסדה לוי-אגרון את המחלקה להכשרת רקדנים ומורים למחול במסגרת האקדמיה למוסיקה, שלאחר זמן הפכה לאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ע"ש רובין. עם מורי המחלקה נמנו אז, מלבדה, גרטרוד קראוס, נועה אשכול, רות פלוז (Fellows), אלוה רובלון, רינה גלוק, ארית שרר ומשה פלדנקרייז. בשנת ייסוד החוג כללה תכנית הלימודים מקצועות כהכנה לבלט קלאסי בשיטת בוריס קנייזוב (Boris Kniaeff), בלט קלאסי, שיטת גראהם, ריתמיקה בשיטת דלקרון, התעמלות, תיאוריה של המוסיקה, מוסיקה יהודית, תולדות המחול, מתודיקה של המחול, כוריאוגרפיה, וגם פסיכולוגיה, פדגוגיה ואנטומיה.

בשנת 1976 הכירה המועצה להשכלה גבוהה במחלקה ומשך הלימודים בה הוארך משלוש שנים לארבע. באותה שנה הוקם גם במכון לחינוך התנועה בסמינר הקיבוצים בתל-אביב מסלול נפרד להכשרת מורים לתנועה ולמחול, בראשות נעמי בהט.

קריסטלר, שלימדה "חינוך גופני יסודי". השתיים התנגדו הן לבלט הקלאסי והן למחול המודרני. בכוונה אימצו את המושג הרחב "תנועה", שבו נכלל גם המחול על סגנונותיו השונים. הלימודים נועדו לפתח את כושר התנועה ואת הבנת התנועה, כי תנועה שמעידה רק על שליטה טכנית אין בה די. עליה לשמש גם כאמצעי להתנסות ולגילוי העצמיות. דרך ההוראה היתה מבוססת על הטלת משימות. הוצגו שאלות מפתח – מה, כיצד, כמה ומתי – ותפקיד המורה היה לסייע לתלמידים ללמוד לחשוב ולהבין לעומק את יסודות התנועה – גוף, אנרגיה, מרחב וזמן. לתלמיד מתקדם נחשב מי שידע לשאול את השאלה הנכונה, ושגם היתה לו היכולת הטכנית להשיב עליה.

גם לוטה קריסטלר עלתה מגרמניה. שם לימדה גימנסטיקה בבתי-יחרושת, במטרה להגביר את תפוקת הפועלים, וכן עבדה עם ילדים נכים. 13 שנה למדה אצל אלוה גינדלר, שראתה בגוף האדם דבר שלם "המכיל יופי והרמוניה", ושקבעה שאם אין מפריעים להתפתחות החופשית אפשר להגיע להישגים מרשימים. זו היתה נקודת המוצא שלה. גינדלר ביססה את שיטתה על היכרות עם הגוף באמצעות התבוננות והתנסות, על הימנעות ממאמצים מיותרים – בתנועה כמו במנוחה, ועל ייחוס מידת חשיבות דומה לשיחרור השרירים כמו למתיחתם; לאימפולס הטבעי כמו לתנועה המבוצעת בעקבות פקודה.

קריסטלר חיפשה דרך ליישם את שיטת גינדלר, שנועדה בעיקר לעבודה עם מבוגרים, גם בהוראת תנועה לילדים. הפתרון שמצאה היה שימוש באזורים בשיעורים. "במקום הכירור המחשבת, האפשרי אצל מבוגרים, מצאתי שחומר מוחשי הניתן לידי ילדים יוכל לעזור להם לנסות ניסיונות, שבהם יכירו את גופם בכוח, בשיווי משקל, בזריזות ובאפשרויות הרבות. אין מכשירי תרגילים קבועים, אלא צורות פשוטות, שתכופות נוצרות על ידי הטבע: צדפים, קני סוף, איצטרובלים, אבנים ועוד. [...]

בחירת החומר אינה מקרית אלא מכוונת, בהתאם למטרה מסוימת" (אופקים ג' 14, 1947).

"לראשונה עבדנו תוך הקשבה לגוף. אמרו לנו מה לעשות ולא הראו לנו. רוח הדברים היתה שלא מוכרחים להצליח לבצע. יש לתת לגוף לעשות מה שנעים לו לעשות. לא לאנוס אותו" (נירה

# סגנון ורפרטואר

איתם מאירופה, ניהוח המזרח שנחשפו אליו, והתנ"ך. רובם העדיפו להחיות את הדמויות שפגשו בין דפיו. ההתמקרות בנושאים הלוקחים מתוכו נועדה להביע בראש ובראשונה את רצף הקשר בין ההווה והעבר.

## רפרטואר

על רקע הזרם הארצישראלי התפתחו ריקודים שבמרכזם דמויות תנ"כיות או טיפוסים מן המזרח, ומחולות ששאבו את השראתם מנוף הארץ. דמויות מן התנ"ך שימשו מקור השראה לרקדניות הוותיקות ולצעירות כאחת. ירדנה כהן רקדה דמויות של נשים עבריות; רינה ניקובה הקימה את הבלט התימני, ודבורה ברטנוב יצרה, לדוגמה, את החיזיון זיכרונות עם.

רוב הרקדניות האחרות ניגשו לנושאים אלה כאל כל נושא של המחול האירופי המודרני, על החומר התנועתי האופייני לו. ואולם גרטורד קראוס, שהופיעה באירופה במחזרות ריקודי תנ"ך (הגר, יהודית), פסקה, שלא כאחרות, ליצור ריקודים בסגנון זה בעקבות המפגש שלה עם הארץ. לנחמן בן-עמי הסבירה: "יש אוריינטאליזם אירופי. הוא מתוק וסנטימנטאלי. הרקדנית משלחת את ידיה כשני נחשים. אך המזרח שלנו אינו מתוק. הוא פראי ונסער, גם נאיבי וגם גס. [...] דינאמי ובעל לשון עצמאית בריתמוס, במוזיקה, בנוף ובהבעה האמנותית. [...] באירופה היה לי עוד בנעורי העזו לרקוד את התנ"ך ואת הגטו. בלבי ניהשתי את המזרח. אך בבואי לכאן – חיכיתי. עד אשר פיתחתי בעצמי את ההרגשה והביטחון, אשר באים לאדם אחר שהיכה שורשים. באירופה היה יחסי למזרח יחס של געגועים אל ארץ אבותי, ואילו כאן נאלצתי לחפש ולמצוא את המולדת, מבחינה אנושית ואמנותית כאחת, כדי להעלות את ההשראה האמנותית לרמה של בגרות" (על המשמר, 1948).

היהודי בן המזרח סימל בעיני אמנים רבים את הארצישראלי האותנטי, את החיבור בין היהודי של המאה ה-20 ובין אבותיו. מדי פעם הועלו ריקודים המתארים גם דמויות ערביות (יפו הערבית וריקוד מזרחי מאלף לילה ואחד של אגדת; הקוקייה של רינה ניקובה), כי "הערבי הוא, במידה מסוימת, היהודי האותנטי הקדמון, הטרומ גלותי. [...] דמותו של הפרא האציל, יודע המלחמה", כפי שכתב גרשון שקד בספרו אין מקום אחר: על ספרות וחברה (עמ' 73). בעקבות המאורעות נמוגה ההילה הרומנטית-נאיבית שנקשרה לדמותו של הערבי, ובסוף שנות ה-40 כבר הסתייגו בקול רם מהצגתו באור זה. כתבה בתלוי: "דומתני שהגיעה העת, שהנוסח הזה יעבור מן העולם, ממש כשם שעברו חלפו הימים, שבחורינו התגנדרו בכאפיות הערביות לראשם" (מתוך תיקה של יהודית אורנשטיין בארכיון הספריה למחול).

באותן שנים היה נוף הארץ נושא מרכזי במחול, כמו גם באמנות הפלאסטית, בספרות ובמוסיקה שנוצרו אז. מרק לברי,

לאן פניה של האמנות בארץ? סוגיה זו העסיקה בתחילת המאה את היוצרים בכל התחומים. אחרי אלפיים שנה עמדו הם לקבוע על אלו יסודות תושפת האמנות הארצישראלית, ולא ייפלא שכל אחד מהם חש אחריות רבה וגם קנאות לדרך שהלך בה. הם שאלו את עצמם אם עליהם ליצור אמנות אוניברסלית, או אולי להשקיע מאמצים ביצירת אמנות בעלת אופי ארצישראלי מובהק. שני תהליכים הפוכים התחוללו בתחילת המאה בקרב אמנים יהודים באירופה: תהליך של התברלות מול תהליך של התבוללות. אמנים ממזרח אירופה הקימו במוסקווה את תיאטרון הבימה ועמדו על כך שידבר עברית, ורבים מהם שאפו להגיע לארץ-ישראל וליצור בה, בהשראת המסורת והערכים היהודיים. במערב אירופה, לעומת זאת, ביקשו אמנים יהודים להידמות עוד יותר לבני העמים שבתוכם ישבו.

בתחילת המאה היו רוב העולים ארצה יוצאי מזרח אירופה, ולכן המגמה השלטת היתה לעורר אמנות מקומית ייחודית. על רקע זה מתברר מדוע ברוך אגדתי, שבא ממזרח אירופה, ניסה ליצור מחול ישראלי מקורי, ואילו מרגלית אורנשטיין, שראתה עצמה כבת התרבות המערב אירופית, כתבה: "אל תרימו קול לדרוש אמנות עברית, טרם עברים אנהנו! אל תדרשו ביטוי ללאומיות באמנות בטרם נגיע לביטוי מיוחד בחיינו היום-יומיים. אל תדחקו את הקץ" (כתובים, 1929).

מאמצע שנות ה-30, משגברה העלייה ממרכז אירופה, התחזק הזרם שתמך בהשלטת רוח התרבות האירופית בארץ. יהודית אורנשטיין, למשל, חשבה כי יש דברים מסוימים החייבים לצמוח בדרך הטבע, וכי תרבות אינה צומחת מהיום למחר. "להבמאי" משה הלוי עם הרוח האקספרימנטאלית שלו חיפש את הסינתזה של סגנון אירופי, סגנון ישראלי וסגנון ארצי. הוא לקח, לפני ההצגה יעקב ורחל, את התיאטרון לחדש שלם לחיות עם הערבים בנגב וללמוד את צורת ההתבטאות הגופנית שלהם ואת צליל השפה. [...] אנהנו, שלא דגלנו בשיטה זו, לא השתתפנו בזאת" (ראיון משנת 1986 השמור בספריה למחול). אבל לא כל המבקרים היו תמימי דעים איתה. כתב בזמנו המבקר סגל: "לא כל הרוגל באירופיות, מגיע על ידי כך לדרגה אירופית. הוא מקל על עצמו ונוטל מן המוכן. [...] בכל שימוש לועזיות יש משהו של טפילות, של חיקוי. לאן נגיע, והאם נגיע ככלל למשהו, אם כל אחד יבזז לחלוציות אמנותית בארץ?" (התבוללות במחול", מתוך תיקה של הילדה קסטן בארכיון הספריה למחול).

כך או כך, האמנות שהיתה עתידה לצמוח כאן היתה אמורה לשקף תפיסת עולם מודרנית בזמנה. השאלה היתה, מאלו מקורות על האמנים לינוק ואיך ישלבו באופן אורגני, לא מאולץ, את החומר שיתבססו עליו עם הגישות והטכניקות שהיו מתקדמות אז. רוב היוצרים הארצישראלים חיפשו קצה חוט, שיחבר את ארץ-ישראל המתחדשת עם ארץ-ישראל הקדומה. עד אז נערכו בארץ רק חקירות ארכיאולוגיות מעטות, כך שהמקורות היחידים שהאמנים יכלו להישען עליהם, מלבדן, המטען התרבותי שהביאו

למשל, הלחין סוויטה לתזמורת סימפונית, עמק שמה, וכמעט כל רקדנית חיברה לה כוריאוגרפיה משלה. גרטורד קראוס: "הארצישראליות באמנות זה טון, או צבע, או קרן אור העוברת בכל. האמן קולט מן הארץ, ויוצר ממנה, משורשיה" (על המשמר, 1948).

פופולאריים במיוחד היו ריקודי ההורה למיניהם, שהועלו על הבמה לאחר עיבוד אמנותי ושסימלו את נעורי הארץ המתחדשת. נושא נוסף שבו בא לידי ביטוי הקשר למורשת היה העיירה היהודית במזרח אירופה. ברוך אגדתי, דבורה ברטנוב, דניה לויץ ואחרים יצרו ריקודים המתארים דמויות משם. אחרות מהרקדניות שעדיין לא חשו מושרשות דיין בארץ כדי לנסות להצמיח באופן אורגני אמנות ארצישראלית, העדיפו לגעת במה שמכונה נושאים יהודיים. אלוה דובלון: "כשהגעתי ארצה רציתי ליצור ריקודים על נושאים ארצישראליים, אבל בשבילי החיים בארץ ישראל היו עולם חדש, שפה חדשה, עולם מלא קשיים. אמנות זו תמצית החיים, ולא החיים עצמם". וכדי שאפשר יהיה לתמצת חיים, צריך להיות נטועים בהם.

דובלון רואה בתרבות העיירה נכס של העם שחשיבותו מקבילה לחשיבותה של המיתולוגיה היוונית. לא כך חשו בני הדור השלישי וממשיכיהם. להם היה הנושא זר, ובמירת מה אפילו מעורר רחיה. בשנות ה-30 וה-40, התבסס החומר התנועתי של הריקודים שנוצרו אז בארץ בעיקר על עבודת טורסו (הגו), תנופות, אימפולסים, קפיצות וסיבובים למיניהם – תנועות זורמות שבאמצעותן הביעו מטענים רגשיים. נפילות, גילגולים ועבודת רצפה, שיהיו אופייניים למחול המודרני האמריקני, עדיין לא היו מקובלים כאן. סיפרה דניה לויץ: "את הריקוד ייאוש סיימתי בדפיקות אגרופ על הרצפה. השתגעת, אמרו לי, מי רוקד על הרצפה? רוקדים למעלה!".

ושלומית רוט כתבה על נעמי אלסקובסקי: "על כל פנים, מוטב לה לוותר על הנפילה והצניחה על הרצפה, שבהן היא מפסיקה את רוב ריקודיה. מעשה משובח זה מערער את יסוד הריקוד, וכן פוגע בטעם הטוב במידה רבה" (במה מ"ד, 1945).

רוב הרקדניות אימצו את תפיסת רודולף פון לאבאן, שחקר את חוקי התנועה ושלמד כי אפשר להעביר מסר רעיוני באמצעות קומפוזיציה. "כדי להוציא אל הפועל תנועה פיזית, זקוקים אנו לשלושה דברים: כוח, זמן, חלל. יכולים אנו להרים את היד בכוח, רב או מועט; במשך זמן קצר או ארוך; במקצת או בהרבה; להניע אותה בחלל רחב או מצומצם; יכולים אנו גם לשנות את הכיוון בחלל [...] ובשעה שאנו מעבירים את התנועה הפשוטה הזו של הרמת היד לשטח של תרגיל אמנותי, מתוסף מושג רביעי, בעל אופי פסיכי – ההבעה. מקובל לחשוב שלהביע איזה רגש שהוא אפשר רק באמצעות ההטעמה בשפה ועליידי העוויות הפנים. [...] גם הגוף ותנועותיו הם אמצעי הבעה" (מרגלית אורנשטיין, חזרת, 1940).

אבל היה פער בין התיאוריה לבין יישומה. הלכה למעשה, נגררו לבטא זאת במימיקה, שהיתה לא פעם מוגזמת. שלומית רוט על פאולה פדאני: "יש עוד להוסיף ולעבר נמרצות את מקוריות התנועות, הן בעוצמתן והן בכנייתן בחלל. רק אז יהיה מחזור הריקודים ראוי להיקרא בשם קומפוזיציה. [...] הגורם המשחקי (הודגש) למעלה מן המידה בעוד הבעיה הריקודית לא נפתרה למעשה. תמיד יש לזכור! הרקדן נדרש לפתור פתרונות ריקודיים ולא שחקניים" (במה מ"ה, 1945).

הגישה המהפכנית של ראשוני המחול המודרני עודדה פריצה לעבר שילוב האמנויות, מדיקלום ושירה ועד מימיקה ושימוש באזכורים. ריבוי המסכות בעבודותיה של מרי ויגמן, התיאטרליות בעבודותיהם של פון לאבאן, קורט יוס והראלד קרויצברג,



"TO THE WELL", YARDENA COHEN

"אל המעיין", ירדנה כהן

והניסיונות המעניינים של אוסקר שלמר בתחום התיאטרון הטוטאלי, כל אלה חרגו מן המחול הטהור. בארץ דחו זאת על הסף רוב המבקרים. לאה גולדברג צפתה במורת רוח בריקוד עיץ, שבו עלתה גרטרווד קראוס על פודיום בשמלה ארוכה (ראה גם בפרק "תפאורה"), וכתבה על "האמצעי הדקורטיבי הבלתי ריקודי של הצמיחה (ועלייה על המדרגות במקום צמיחה מתוך הגוף עצמו)" (במה כ"ב, 1939). ואילו המבקר גרשוני יצא בהכרזה: "זו עדות לשפל ולדילדול מקורות המחול. [...] הגוף, הכלי המפואר, שעליו פורט כל מחולל, מן האדם הפרימיטיבי ועד לאמן המחול המודרני [...] הגוף הזה שוב אין די בו לאמנות המחול של תקופתנו. [...]. אמצעי העזר לא זו בלבד שאינם מועילים אלא מורידים. ויש רצון להביע את התקווה, שגם אמני המחול יגיעו עד מהרה לכלל דעה, שכוחות למכביר מפכים בו, באמן המחול, כדי ליצור בהם מחולות מלאי מיקצבים, בעלי הבעה ודימוי, באמצעות התנועה השוטפת בלבד" (הגלגל, 17.7.47).

עמדה זו מסבירה מדוע תקף באותן שנים אותו מבקר את אלזה דובלון: "הנהגה הופיעה המחוללת המוכשרת במחזור מחולות הבנויים על שירייעם יהודיים שבגולה. היה זה מחול בליווי קול, שכן היא רקדה וגם שרה. וכאן ניתן אפוא הכושר להבחנה ולבירור. [...] מתוך שהיא שרה את הפזמונים, היא מצויה במצב סטאטי, ומתוך שהנעימה מוגבלת מאד, הרי גם הכוריאוגרפיה חיוורת ומצומצמת בתנועותיה. נמצא שהנושא אינו בא לידי ניב מלא".

אם באירופה סבב המחול המודרני בעיקר סביב נושאי האני והחברה, הרי בארץ התרכזו פחות בכיעות העולם. בתכניות כאן הושם מלכתחילה הדגש על ביטוי אישי (פיזי ורגעי) של דניה לויץ; על נושאים אוניברסאליים (הציפור הקטנה של מרגלית אורנשטיין, נעורים ולילה של האחות אורנשטיין), וגם על ריקודי אופי למיניהם. מאוחר יותר, כאשר השתוללה המלחמה, ובאירופה הושמדו מיליוני יהודים, ברפרטואר המחול המודרני בארץ היה לכך ביטוי מועט בלבד. ולא זו בלבד אלא שבשנות ה־40 חלה נסיגה, שהתבטאה בהתרחקות מן הרעיונות המהפכניים שניסו לבדוק בעבר ובהתרחקות על נושאים רומנטיים. החלה שיבה אל אלמנטים של הבלט הקלאסי, אם כי לאו דווקא אל החשובים שבהם. לא אימוץ הטכניקה, שהיתה דווקא נחוצה לרקדנים, אלא אימוץ תלבושות כמעט בנוסח ה"טיטי". העיסוק המועט יחסית בנושאים שמבטאים מעורבות חברתית פינה מקום אצל מקצת האמנים לעיסוק בנושאים של אופרטות קצפת. לאה גולדברג: "עכשיו גוברת יומיום המגמה לשוב אל הצורות מקודשות המסורת, לברוח מן הדיסונאנסים, להגיע במידת האפשר אל ההרמוניה, ולא להרמוניה חדשה ומחודשת אלא לאותה הרמוניה עצמה, שליטפה את האוזן והעיץ בימים עברו, ובחברה אשר כבר איננה בנמצא. [...] עכשיו רב הפחד מפני העתיד, ורבה מדי העייפות מפני ההווה" ("בלט גרטרווד קראוס באופרה העממית", 1943, מתוך תיקה של קראוס בארכיון הספריה למחול). התופעה בלטה במיוחד אצל גרטרווד קראוס. בשנות ה־40, הרפרטואר שלה השתנה. במסגרת האופרה העממית היה עליה ליצור מחולות שיתאימו לפרטיטורה וגם יקלעו לטעמו של הקהל. אבל למרבה ההפתעה, גם בערבי הבלט היא בחרה להגיש נושאים היאים יותר לבלט הקלאסי. בראיון עם חנה זמר הציגה הסבר חלקי לכך: "המאבק על הקיום מעלה חשיבותה של הצלחת הקופה ומוריד את משקל האמנות הצרופה" (שמור בארכיון המחול היהודי).

הרקדנים – רובם ככולם נשים – שהגיעו לארץ בשנות ה־20 וה־30, הביאו איתם את הרעיונות המהפכניים של המחול המודרני.

בשנים ההן נעשו כאן ניסיונות לכדוק חלק מאותם רעיונות, דבר שבא לידי ביטוי בין השאר בריקוד ללא מוסיקה (אגדתי, יהודית אורנשטיין, גרטרווד קראוס) ובצימצום התנועה עד למינימום. אבל שלא כמו באנגליה, ששם פתחו קורט יוס וסיגורד לדר בית־ספר ובו עיבדו את תורת מורס ורבים ורודלף פון לאבאן; ושלא כמו באמריקה, ששם היו עתידים דוריס האמפרי, חוזה למון, מרתה גראהם ובני דורס ליצור מחול מודרני מקורי, בארץ־ישראל לא התפתח לעומק סוג המחול הזה. היו התחלות מבטיחות, אבל לא היה להן המשך.

הניסיון ליצור ריקוד ארצישראלי היה, בסופו של דבר, מאולץ. הנושאים אמנם היו לקוחים מן התנ"ך, אבל אצל רוב היוצרים החומר התנועתי לא היה שונה מן המקובל. את הטכניקה לא פיתחו; הפקות יקרות לא יכלו לממן. הדבר שיכלו להתייחד בו היה העמקת הרעיונות הנועזים, שבשלב ההוא עדיין היו בוסר, ויתר הקשבה פנימה – אבל זה לא נעשה די. שנות ה־40 היו עתירות מופעים, אבל כאלה שלא היה בהם משום צמיחה או התפתחות. הרקדנים כמו ויתרו – מוקדם מדי – על העבודה הניסיונית, ובלהט העשייה לא חשו ברגסיה ובהחמצה הגדולה, שיביאו למשבר החמור שהיה עתיד לפקוד את המחול המודרני הישראלי בתחילת שנות ה־50.



"RECOLLECTIONS OF A PEOPLE",  
DEBORAH BERTONOFF

"זיכרונות עם", רבורה ברטונוב

(תצלום: מירקין)

# מוסיקה ומחול

בתחילת המאה ה-20 ידעה המוסיקה, כמוה כמחול, חידושים מהפכניים. ההרמוניה החדשנית ביצירותיו של קלוד דביסי נצבעה בגוונים שלא היו מקובלים לפני כן. באירופה, בעיקר בגרמניה ובאוסטריה, נולדה מוסיקה אקספרסיוניסטית, וזו הביעה באמצעות הגזמה, באמצעות צעקה לא אנושית, את מחאתה על טירופו של העולם ואת הסתייגותה מבריחה לעולם של צלילים רומנטיים. נוצר סוג חדש של שירה דיבור שנקרא Sprechgesang, וארנולד שינברג, למשל, שילב אותו ביצירתו פירו הספרדית. המהפכה במוסיקה והמהפכה במחול הביאו לשינוי ביחסי הגומלין בין שתי האמנויות.

בבית-ספרו של רודולף פון לאבאן נברקו יחסי הגומלין האלה. רקדו עם ליווי מוסיקאלי או בלעדיו, ולפעמים התנועעו לצלילי מלים, פואמות או משפטים, שהרקדנים חיברו בעצמם. עד אז שימש המחול על פי רוב כאיור למוסיקה, ובלעדיה לא היתה לו זכות קיום כקומפוזיציה בפני עצמה. על פי התפיסה החדשה נועדה המוסיקה רק ליצור אווירה או ללוות את המחול, ובינה ובינו עתיד היה להתנהל דו-שיח בין שווים. באותן שנים הרבו לרקוד בליווי כלי הקשה בלבד, וגם יצרו מחולות ללא ליווי מוסיקאלי, במטרה למקד את תשומת הלב בקומפוזיציה ולשמור על ה"הגמוניה של הריקוד".

מדוע קסם המינימליזם במוסיקה לכוריאוגרפים שעבודתם היתה אקספרימנטלית? המוסיקאי חנון רון: "מרכיב חשוב במוסיקה הקורץ לכל כוריאוגרף היום הוא היעדרם של שאים דרמטיים ביצירה המוסיקאלית. כלומר – אינך חייב ללכת לפי קוד-התפתחות המוסיקה ואינך חייב לתאם את דרך התפתחותה מהאקספוזיציה ועד לשיא. זרימה סטאטית זו של המוסיקה איננה מסוגלת לגנוב עוד את ההצגה מהכוריאוגרף. [...] סטאטיות זו מאפשרת ליוצר המחול לבנות את קו היצירה – את הפיתוח והשיא בעבודתו – מבלי להיות כפוף לשום חוק סמנטי-מוסיקאלי. [...] הקונטרפונקט הוא קו המחול. הביטוי בתנועה ובחלל הוא שמהווה את נקודת הכובד, והמוסיקה איננה מהווה תחרות לקו הזה" (מחול בישראל, 1984). דבריו של רון אמנם מוסיבים על המחול הפוסט-מודרני, אבל ההסבר שלו נכון כמעט ביחס לכל סוג של מחול ניסיוני המבקש לשמור על עצמאותו.

אבל, למרות ההצהרות בדבר האי תלות של המחול המודרני האירופי במוסיקה, נותרה זו בת וזוג. העבודות הניסיוניות-חדשניות, מטבע הרברים, היו נחלתה של קבוצה מצומצמת בלבד, ולאחר שנות ה-30 כמעט שלא באו נוספות בעקבותיהן. מלחמת העולם השנייה הקפיאה את חיי האמנות באירופה, ובתוך כך שמה קץ גם לחיפושים אלה. רק כעבור שנים החיה המחול הפוסט-מודרני בארה"ב את סוג העבודה הזה, והתנער מהמבנה המוסיקאלי. המחול המודרני, שביקש להפנות עורף לכל מסורת, הבין בשלב די מוקדם, שיש לשמור על תבנית כלשהי שבה יתחברו מכלול התנועות לכלל ריקוד אמנותי. במקרים רבים, הקומפוזיציה המוסיקאלית היתה הדבק הנחוץ.

יהודית אורנשטיין: "אין להתעלם מן המוסיקה כשלעצמה, ולהלביש עליה תנועה כצורה חיצונית בלבד, אילוסטרטיבית, או סתם אסתטית. תנועה חייבת לבטא התייחסות לתוכן ולמבנה המוסיקה. [...] במוסיקה סימפונית יש להעמיד להקה גדולה של רקדנים, שתהיה מסוגלת לתרגם למסגרת שוות ערך את המבנה הסימפוני על כל יסודותיו, הפוליפוניים והוורטיקליים [הרמוניים], וליצור יצירה חזותית אפקטיבית, השווה במלוא המובן לקומפוזיציה המוסיקאלית. [...] הרקדן המסוגל ליצור גם בלי מוסיקה – רק הוא יכול להתמודד עם מוסיקה טובה; ורק מוסיקה טובה שיש לה קיום עצמאי גם בלא הרקדן, רק היא ראויה ומתאימה לרקדן טוב" (פתח דבר לקונצרט, תאריך לא ידוע). אורנשטיין יצרה בשנות ה-30 את המחול לילה ואת העול, שלושה בשני טימפני שביניהם היה מירווח קבוע של קווינטה. את הגיוון יצרו משחקי קצב בתוך מיגבלת הקווינטה, וקונטרפונקט בין הצליל והתנועה. באותן שנים יצרה גרטרוד קראוס את המחורות ריקודי דומיית. קדם להן ברוך אגרתי, שרקד בשנות ה-20 ללא ליווי מוסיקאלי. הקהל לא קיבל זאת.

רוב הרקדניות המודרניות ביכרו להישען על המוסיקה הרומנטית, שהקו המלודי שלה ברור ומלא הבעה, ושההרמוניה התומכת בו יודעת לאגור עוצמה ומתח ובו בזמן גם יוצרת אווירה חלומית. בין המלחינים המועדפים עליהן היו שופן, שוברט, בראהמס, ליסט, ובר, רחמנינוב וסן-סאן. הן מיעטו להשתמש במוסיקת הבארוק (הנדל, באך, ויוואלדי ואחרים), אולי משום שמוסיקה זו, המתמקדת במינציו אפשרויות הפיתוח של הנושאים המוסיקאליים, היתה בעיניהם מאופקת מכדי להתאים למחול המודרני, שביקש להביע להט רגשות. לעומת זאת פנו אל מה שהיה אז מוסיקה אמנותית עכשווית, משובצת אלמנטים פולקלוריסטיים ולפעמים גם שיריים שלמים. פופולאריים למדי היו מלחינים כסטר-אוונסקי, פרוקופייב וברטוק, שהמוסיקה שלהם היתה מבוססת בין השאר על אלמנטים כאלה, ולכן דיברה במיוחד אל לב האמניות והקהל בארץ. את המוסיקה הניאר-אקספרסיוניסטית (שינברג, אלבן ברג), שהיתה דיסוננטית ואפילו א-טונאלית, הרקדניות דחו. מפליא שאותן מהפכניות, שלחמו בכל מה שייצג הבלט הקלאסי, מיהרו להתרפק על המוסיקה המזוהה עם הבלטים שנאי נפשן, ולא גילו רצון להתמודד עם המוסיקה החדשנית של אותם ימים.

על יחסי הגומלין בין המוסיקה והמחול בארץ השפיעו לא רק הרעיונות המהפכניים המיובאים. שיקול חשוב בבחירת המוסיקה למופעי המחול באותן שנים היה, למשל, האילוץ להשמיע בהם מוסיקה חיה. גרמפונים חשמליים, עם רקמקולים חלשים, עדיין לא היו נפוצים, ושכירת תזמורת היתה יקרה מדי. יצירות הכתובות לפסנתר היו אפוא הפתרון, ולא פעם עוברו לכלי זה יצירות שבעצם היו מיועדות לתזמורת. לפעמים נתוספו פסנתר שני, כינור או זמרת.

בשנות ה-20 היו בארץ נגנים מקצועיים מעטים בלבד,





MARC LAVRI

מרק לברי

התזמורת הארצישראלית והלהקות של גרטרוד קראוס ושל יהודית אורנשטיין. גם ייסוד האופרה העממית נתן דחיפה לחיי המחול בארץ. מיה ארבוטובה (מערכה שלישית והופעת אורח) ותהילה רסלר (מערכה ראשונה ושנייה) העמידו ב־1941 את הריקודים לאופרה נסיכת הצ'ארדש, שעליה ניצח אוטו לוסטיג, ושנה אחר־כך יצרה רסלר גם את הכוריאוגרפיה לאופרה נשף המסכות, בניצוחו של ג'ורג' זינגר. בהופעות של האופרה העממית אפשר היה להינתק מהתלות בפסנתר ולרקוד בליווי אורקסטרה.

רק למחולות מעטים הולחנה אז מוסיקה במיוחד. פרנץ שליצר כתב מוסיקה מקורית עבור האחיות אורנשטיין. אלה היו בעצם עיבודים לאימפרוביזציות קצרות שניגן בשיעוריהן. לעבודתה של דבורה ברטנוב יזכור הלחין ערן פרטוש מוסיקה לוויולה סולו ולתזמורת כלי מיתר. זו היתה מבוססת על נעימה יהודית מזרח־אירופית שפרטוש פיתח בחמש ואריאציות.

ב־1945 הלחין יוסף טל מוסיקה לחיזיון התנועה של דבורה ברטנוב, העולה לירושלים, על פי רעיון של המשורר אהרון זאב. בגילגולה הראשון נועדה יצירתו של טל לפסנתר ולכלי הקשה. אחר־כך הפכה ליצירה סימפונית שהיתה מיועדת לביצוע תזמורתי וקולי. בחיזיון, במהדורתו הראשונה, היו שבעה ריקודים.

המוסיקה של טל, כתבה ברטנוב בספרה **מסע אל עולם הריקוד**, השרתה אווירה של מסתורין. לליווי הריקוד הראשון, על שפת היאור, שבו מתוארת אמו של משה נושאת את התיבה ובה בנה הרך, "נבחרו שני כלים, תוף וגונג, שניהם בצליל עמוק ונמוך, שהופק בטרמולו מתמיד. [...] נתקבל רעש כעין המיה, כאילו מים הזורמים לאיטם נותנים קול חרישי". הריקוד השני, יציאת מצרים (או בשמו המאוחר ויהי בחצי הלילה), היה בעצם צעד אחד שחזר על עצמו ושהמחיש את ההליכה האינסופית במדבר. הריקוד

והמלחינים ייעדו מראש את יצירותיהם להרכבים קאמריים או לכלי בודד. הדבר ענה על צורכי הרקדניות כוריאוגרפיות, שממילא לא יכלו להרשות לעצמן לשכור תזמורת. רוב המלחינים העולים באותן שנים – יואל אנגל, יעקב ויינברג, שלמה רוזנבסקי – הגיעו ממזרח אירופה. כפטרבורג השתייכו לאגודה למוסיקת פולקלור יהודית, שחבריה כתבו הרמוניות בסגנון רומנטי ושילבו ביצירותיהם זמירות חסידיות, פיוטים ונעימות בנוסח טעמי המקרא. מלחינים אלה שאפו ליצור מוסיקה לאומית, והדבר עלה בקנה אחד עם רצון הכוריאוגרפיות ליצור ריקודים על נושאים יהודיים.

מ־1933 החלו להגיע ארצה נגנים, מלחינים ומורים ממרכז אירופה, והביאו איתם רוח חדשה. היו בהם חניכי האסכולה האקספרסיביניסטית המודרנית. עם עלייתם ארצה החלו המלחינים סופגים את השפעת נוף הארץ וטעמי המזרח. במקום הסקונדה המוגדלת, זו שהקנתה למוסיקה היהודית את אופיה המתייפת, ה"גלות", הם העדיפו להשתמש במודוסים ובהם הסולם הדורי (dorian), הסולם הפריגי (phrygian) והסולם הפנטטוני (pentatonic), וכך העניקו למוסיקה שיצרו גוון ים תיכוני עתיק. ב־1936 הוקם שירות השידור המנדטורי, והמלחין קראל סלמון הוזמן לנהל שם את מחלקת המוסיקה. באותה שנה גם הקים ברניסלב הוברמן את התזמורת הארצישראלית, שהיתה עתידה להפוך לתזמורת הפילהרמונית הישראלית. ארטורו טוסקניני ניצח על קונצרט הפתיחה. מאז החלה להיכתב מוסיקה להרכב של תזמורת סימפונית, ונוצרה אפשרות, שכמה שנים אחר־כך מומשה, להעלות מופעי מחול בליווי הרכב תזמורתי.

מוסיקאים שהגיעו מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה הרחיבו בתוך שנים מעטות את מעגל הכותבים המקוריים, וכך נוצר היצע של יצירות מוסיקאליות קצרות שאפשר היה לחבר להן כוריאוגרפיות. בתכניות של מופעי מחול אמנותי מצוינים שמות מלחינים כפאול בן־חיים, קרל סלמון (הוא קראל סלמון), ערן פרטוש ויוסף טל, בצד שמות של ותיקים כעמנואל עמירן־פוגצ'וב, יהויכין סטוצ'בסקי, פרנץ שליצר ואחרים. הפופולארי שבהם היה מרק לברי. לסוויטה שלו ריקודים ארצישראלים, שכללה שישה מחולות: הרועה, שיעמום, שמירה, ריקוד תימנים, הורה ורבקה, יצרה כמעט כל רקדנית אינטרפרטציה משלה.

לברי, יליד ריגה, למד בברלין והיה ארבע שנים מרדך מוסיקאלי בלהקתו של פון לאבאן. הוא גם הצטרף למסעי ההופעות שלה. ב־1935 עלה ארצה. בין השאר, כתב את האופרה הישראלית הראשונה, דן השומר, על פי מחזה של המשורר ש. שלום. לברי נמנה עם קבוצת מלחינים שביקשו ליצור סינתזה בין המוסיקה המערבית וזו המזרחית. הוא שאף לשלב מקצבים, נעימות וצלילים של כלי נגינה מזרחיים על צבעוניותם המיוחדת עם ההרמוניה האירופית החדשנית של אותם ימים.

הגם שהיו בארץ מלחינים, מחוסר תקציב לא יכלו רוב האמנויות להזמין מוסיקה מקורית לריקודיהן, ולכן לעתים קרובות לוו אלה בקולאז' – רצף שרירותי של קטעים מתוך יצירות מוסיקאליות ידועות שחברו יחד. דוגמה מאלפת היא הקולאז' שיצר מרק לברי לבלט בלוב הזהב של גרטרוד קראוס: "טרגדיות קטנות פוקדות זוג ציפורים מאוהבות. הזכר נכלא בכלוב זהב על ידי אשה קנאתנית, אולם חיש מהר הוא יוצא לחופשי. הנאהבים והנעימים חוזרים ומוצאים איש את רעהו. הם מתעוררים למשמע הצלילים המרחיבים של נוקטורנו. כל הציפורים יוצאות אחר־כך בוואלס ועוברות מזה למאריש הנישואין בנוסח מנדלסון והמיוסד על פולוניז. אחרי זאת נותנות הציפורים את עינן בכוס ומשתכרות. ודומה שגם הנגינה עצמה היא בגילופין, מאחר שהיא ממירה אימפרומפטי של שופן ב־ג'ו" (ל. פאטאקי, הזמן, ספטמבר 1943). בתחילת שנות ה־40 יום לברי סדרת קונצרטים בהשתתפות

השמית שלו, נכס צאן ברזל של המוסיקה האמנותית בארץ בראשית דרכה. היו לה לסוויטה, שנכתבה לקטעי מחול קצרים, בסגנון ובמקצבים מקוריים, כמה גירסאות: האחת לפסנתר, שנועדה לירדנה כהן, והשנייה לתזמורת. ב־1947 היא נוגנה על ידי התזמורת הפילהרמונית, והביקורת ראו בה יצירה חדשנית יוצאת דופן. עשר שנים אחר־כך ביצעה אותה התזמורת הסימפונית של וינה, בניצוחו של ג'ורג' זינגר. ב־1958 שב בוסקוביץ' אל המהדורה לפסנתר והפך אותה לסוויטה לשני פסנתרים.

ביקורת פרי עטו של רוזוליו זורקת אור על הבעייתיות של החיפוש אחר אמנות ארצישראלית גם בתחום המוסיקה: "בוסקוביץ' שואף בכיור ובהבלטה ליצירת סגנון מוסיקאלי חדש, והוא סגנון 'מזרחי' מובהק. מתוך ויתור על כל יסוד הרמוני ומלודי הלקוח מעולם המוסיקה המערבית הוא כותב מנגינות מותאמות לעולם המוסיקה המזרחית-ערבית. [...] הבעיה היא, שאי־אפשר להמשיך בארץ זו ביצירות הבנויות לפי טהרת מושגי העולם המערבי. הנוף, סגנון החיים, הסביבה, תובעים מפנה ותפיסה יסודית אחרת. אולם לי נראה כי בשיטתו של בוסקוביץ' יש מעין קפיצת דרך. הבעיה בה"א הידיעה היא מציגה בין שני הסגנונות,

השלישי, שירת דבורה, לווה בתוף, "בחירת היסוד הארצי", ובוגנו – "בחירת הקול האלוהי המרעים". נגינת חליל ליוותה את הריקוד הרביעי, דוד הרועה. לריקוד החמישי, בוחנת הבעל, גילף הפסל רודי להמן כלי ליווי מיוחד, בהשראת כלי נגינה אפריקני בעל מיתרי עץ. צלילו היה כצליל מיצמוץ שפתיים, והסופר אשר ברש אפילו חידש לכבודו את השם "צללפון". הללויה היה הריקוד השישי, ובו ליוותה ברטנוב בצעדי ריקוד את קולה של זמרת שחזרה על המלה האחת "הללויה", עד שנוצר הרושם שהיא מפיקה את הקול. הריקוד החותם היה נהרות בבל. במוסיקה לריקוד זה – סולו לפסנתר ובעיבוד מאוחר יותר נגינת נבל וצלל – שילב טל מוטיב של קינה פורטוגזית יהודית עתיקה. לכל אחד מהריקודים קדמה קריאת פסוקים מפי הקריין שלמה ברטנוב, אחיה של הרקדנית.

ירדנה כהן קיבצה סביבה כליזמרים יהודים ממוצא מזרחי שניגנו בכלים מסורתיים בבתי קפה ובשמחות. חיים חייט פרט על קננו, הוא הנבל או הקתרוס; אליהו ידיד היה נגן עוד, כלי הדומה למנדולינה גדולה, ועובדיה מזרחי – מתופף. בהשראת הנעימות המזרחיות הפשוטות שהשמיעו צמחו כמה ריקודים של ירדנה כהן. את השפעת המוסיקה על תהליך היצירה של ריקודיה תיארה כך:



אליהו ידיד נגן העוד ועובדיה מזרחי המתופף  
ELIYAHU YADID - OUD, OVADIA MIZRACHI - DRUM

בעיה התובעת את פתרונה לא רק בשדה אמנות המוסיקה והציור וכו', כי אם כמעט בכל שדות החיים שלנו. ואין פותרים את הבעיה על ידי כך שמתעלמים ממנה. בוסקוביץ' כותב בסגנון מזרחי צרוף, והיסוד המערבי נעלם אצלו. פתרון מעניין בלי ספק, אך אינו ממצה ואינו מספק" (הארץ). מתוך תיקה של ירדנה כהן בארכיון הספריה למחול).

ירדנה כהן עורדה יצירה מוסיקאלית מקורית גם כפועל יוצא של יצירת החגים להתיישבות העובדת. בין המלחינים שכתבו על פי הזמנתה היו יזהר ירון (עין השופט), אורי גבעון (שער העמקים) ומשה סגנר (גבעת עוז), וכן עמנואל זמיר, אמיתי נאמן ופולדי שצמן. על תהליך היווצרות השיר באנה באנה הבנות מאת אורי גבעון סיפרה: "אני עובדת בחזרות, ואורי נדרם על הפסנתר מרוב עבודת פרך. אני צועקת: 'אם לא תנגן, הבנות לא תבואנה לרקוד', ואז נוצר השיר".

ההתחלות הניסיוניות ליצור מערכת יחסים חדישה בין המחול והמוסיקה גוועו מהר, אולי מהר מדי, והמחול חזר להישען עליה. מספר היצירות המוסיקאליות המקוריות למחול היה עתיד לגדול בשנות ה־50, עם הטיפטוף הראשון של מלגות למחול, שאיפשרו הזמנת מוסיקה ממלחינים.

"תחילה בא הקצב, לאחריו – הצליל ועמו המלה. שמה של כל מנגינה נקבע על ידי נגני על פי תוכנה המיוחד. תמיד השתדלו לבאר לי מהותה של כל מלה בודדת בשיר. לאוצר שירי נתקצבו הרבה שירי אהבה, צער ויגון, המושרים זה דורות במזרח – מנגינות שנמסרו על פי שמיעה וללא תווים, כולן עתיקות: ערביות, עבריות, טורקיות, יווניות ואחרות" (בתוף ובמחול, עמ' 18). בעת המופע ישבו הנגנים על הבמה, יחפים ובחלוקים לבנים, כמוהם כדמויות עתיקות. תפאורה טבעית.

נגנים אלו הלכו וזקנו, והתלות בהם הכבירה על ירדנה כהן, אבל יותר מכל העיק עליה החשש שאוצר המנגינות יירד לטמיון לאחר מותם. ב־1944 פנתה אל המלחין יליד טרנסילבניה אלכסנדר אוריה בוסקוביץ', שעלה לארץ ב־1938, וביקשה שירשום את הנעימות ויעבד אותן לפסנתר.

המוסיקולוג יהואש הירשברג: "בוסקוביץ' שהה שבועות אחדים בחיפה והשניים [ירדנה כהן והוא] עבדו בהתלהבות רבה שעות רבות. כהן זוכרת, כי בוסקוביץ' ניסה להכניס גיליונות נייר דק אל תוך הפסנתר, כדי לחקות את צלילי העוד והסאנטור" (מתוך הרצאה בכנס האיגוד הישראלי למוסיקולוגיה, 1977).

המפגש בין המלחין והכוריאוגרפית העשיר את עולם המוסיקה הארצישראלית. בעקבותיו יצר בוסקוביץ' ב־1945 את הפוויטה

# תלבושות ותפאורה

של אותה תקופה, שבו היו כלולים תנופות, סיבובים וקפיצות. פופולאריים היו גם שילובים של חזאית או מכנסיים ארוכים עם חולצה חושפת מותניים. רניה לויז, שיצרה בשנות ה־30 את הריקוד דלילה: "לבשתי מכנסיים ארוכים וחזייה, עם כתף אחת חשופה. טענו שרקדתי ערומה. הרעשתי את כל תל־אביב. אם כך, השגתי את שלי".

התפיסה שהנחתה את ברוך אגדתי בעיצוב תלבושותיו היתה שונה מזו שאימצו רקדניות המחול המודרני. כמי שהושפע מזרם הקוביזם ומזרם הקונסטרוקטיביזם היו תלבושותיו זוויתיות ונוקשות (ההשפעה של זרמים אלה ניכרת גם בפלקטים האמנותיים שיצר, וכן בתצלומים מבוזבזים שבהם הוא מונצח רוקד). אגדתי ראה את התלבושת כשכבה נוספת של גוף הרקדן, כחלק אינטגרלי ממנו ומן הריקוד בכלל. "בתור רקדן התעניינתי קודם כל בציור תלבושות", העיד על עצמו. הוא עקב אחר חידושים בתחום הטקסטיל וניסה ליישם אותם. בגדי הבמה שלו לא היו חיקוי של הבגדים האופייניים לדמויות שגילם. להיפך: אגדתי העניק להם ממד טוריאליסטי. לביצוע המחול ריקוד חסידי נעל זוג מגפיים, כל אחד מהם בצבע אחר.

כאשר שהה בפריז במסגרת מסע הופעות באירופה, התוודע אגדתי לנטליה גונצ'ארובה (Natalia Goncharova) ולמיכאיל לריינוב (Michail Larionov), ציירים שעיצבו ברוח זרם הקונסטרוקטיביזם תלבושות ותפאורות ללהקת הבלט הרוסי של פרגיי דיאגילב. עבודותיהם היו הגשר בין התפאורות הרומנטיות של אלכסנדר בנואה (Benois) וליאון באקסט (Bakst), ובין התפאורות הנועזות של פיקאסו לבלט הקוביסטי Parade של הכוריאוגרף ליאונרד מאסינ. גונצ'ארובה ולריינוב כה התרשמו מאגדתי עד שרשמו וציירו אותו, ואף הכינו סקיצות לריקודים שלו (בארץ עשו זאת הציירים ראובן רובין ופנחס ליטוינובסקי). מסוף שנות ה־30 החלו נכללים בתכניות המופעים בארץ שמות מתכנני התלבושות. כמקובל באותן שנים באירופה, היו אלה ציירים. בצרפת תרמו להצלחות המסחררות של הבלט של דיאגילב אמנים כמאטיס, שאגאל, בראק וכאמור גם פיקאסו. גם בארץ ניכרה השפעת הרוח שנשבה מפריז. בהדרגה שבו התלבושות וחשפו את הגוף. עתה היו עשויות מבדים דקיקים, שקופים, ועליהם אפליקציות שאיירו את המחול. מעצבי התלבושות והתפאורה הכולטים היו אנטול גורביץ' וג'ניה ברגר. סקיצות התלבושות שרשמו מצטיינות ביופי רב ובנאמנות לפרטים.

אנטול גורביץ' היה פועל במה שלמד ציור בערבים. לראשונה יצר תלבושות ותפאורה לתיאטרון העברי. התמזל מזלו ובפרמיירה נכחה גרטרוד קראוס. בו במקום החליטה שהוא יהיה מתכנן התלבושות שלה, ובפסקנות האופיינית לה ניגשה אל מאחורי הקלעים לבשר לו על כך. כשראתה שהוא מהסס, אמרה לו: "לפי מה שראיתי – אתה תרעו!". כך מתאר גורביץ' את פגישתם הראשונה. הוא עבד עם קראוס עד פרוץ מלחמת העולם

תלבושתם של רקדני המחול האמנותי בארץ מראשית דרכו היתה חשובה לא רק כשלעצמה. היא נועדה גם לחפות על דלות האמצעים הבימתיים האחרים וגם להוסיף ממד תיאטרלי למופע המחול. לכן העדיפו היוצרים להשקיע את מעט הכסף שעמד לרשותם בתלבושות. לכל ריקוד – ולא פעם נכללו במופע גם עשרה ריקודים קצרים – נתפרה תלבושת מיוחדת.

בשנות ה־20 ובתחילת שנות ה־30 היו הרקדניות מעצבות ותופרות את התלבושות בעצמן. הן סלדו מבגד הגוף, שניסה ליצור אשליה של עירום. למחול המודרני גם לא היה עוד צורך לחשוף דווקא את הרגליים. הוא צייר בתלבושת, אבל לא מסורבלת או מהודרת. השמלות היו ארוכות, עשויות מבד משובח, גולש, ויצרו קו אחד מכפות הרגליים ועד הראש, קו שהבליט את התנועה האקספרסיבית של הגוף. גורתן תאמה את מילון התנועות



יישום לתלבושת מאת מרגרט המרשלג

COSTUME DESIGN BY MARGARET HAMERSCHLAG



COSTUME DESIGN BY  
ANATOL GUREVITCH

רישומי תלבושות מאת אנטול גורביץ'

השנייה. אז התגייס לצבא הבריטי. עם תום המלחמה, חזרו לעבוד יחד.

שלא כרקדניות אחרות, העדיפה גרטרווד קראוס תלבושות כבדות, כאלה שלא רק צדות את העין אלא גם יש להן נוכחות משל עצמן. בריקוד שמש, למשל, הופיעה בשתי חצאיות בגורת פעמון רחב, האחת למותניה והאחרת לצווארה. על הכר הוורוד צייר גורביץ' גוני גוונים של השמש. כשרקדה קראוס, התעופפו החצאיות ונוצר כמעין כדור אש הנע במעגל. לריקוד לילה תיכנן גורביץ' שמלה כסופה ועליה שכמייה רחבה – 20 מטר בדי! – מקטיפה שחורה, שצווארונה הגדול יכול לכסות את הראש כליל. בתחילת הריקוד היתה קראוס מוסתרת כולה מתחת לשכמייה. על התלבושת למחול עץ הוא מספר: "תיכננתי שמלה ללא 'טליה', שהתארכה מעבר לכף הרגל. גרטרווד רקדה על פודיום שכוסה על ידי השמלה. היה רושם שהיא צומחת וצומחת. השמלה היתה אפורה עם פסים חומים ואפליקציות לכל אורכה". לעתים קרובות לא היה אפשר להשיג בארץ בדים, צבעים ואבזרים שהיו נחוצים להכנת התלבושות והתפאורה. קראוס וגורביץ' לא הרימו ידיים. בלילות היו מערכבים חומרים שונים – ביצים, חלב, דבק – בניסיון לאלתר צבעים שראו בעיני רוחם. לעתים נוצרו בדרך זו גוונים נדירים. גורביץ' על דרך עבודתו עם קראוס: "היה לה מושג מה שהיא רוצה. היא נתנה חופש גמור בעבודה. רציתי לראות מה היא עושה בשלב הכי מתקדם בריקוד, ואז זה התחיל להשפיע עלי. כשרצתה להסביר מה היא רוצה, דיברה בשפת רגשות, שניתן היה להבין בצורות שונות. במשך השנים למדת לתרגם את רגשותיה לשפה ברורה. הרגשתי אותה". ג'ניה ברגר עלתה ארצה מרוסיה ב-1926. למדה אצל יצחק פרנקל, ואחר-כך ציור, תיאטרון ועיצוב תפאורה ותלבושות באקדמיה בכרלין. ב-1933 עברה לפריז והמשיכה להשתלם שם. לארץ שבה ב-1936. כאן למדה ריקוד אצל גרטרווד קראוס, ועד שאנטול גורביץ' חזר מהצבא מילאה את מקומו. עד מהרה יצאו לה מוניטי.

למחול עוף דורס (כוריאוגרפיה: נעמי אלסקובסקי) תיכננה ברגר תלבושת ששרווליה מזכירים כנפי ציפור ולה כובע צמוד. זה היה בגד חושף רגליים, שחלקו העליון צמוד לגוף – עדות לשינוי בתפיסת התלבושת בשנות ה-40. גם למחול שלבת תיכננה בגד גוף הדוק וכובע, הפעם מעוטר עלים. כובעים ומטפחות מקושטים באפליקציות היו אופנתיים על הבמות באותם הימים. על ההבדל בין התלבושות של אז ואלה של היום אמרה ברגר: "עכשיו זה יותר פיסול של גוף. פעם זה היה יותר לירי ודקורטיבי".

והיו ציירים נוספים ששמן נקשר למחול. שלמה בנדוד, בוגר הבאוהאוס, עיצב תלבושות ללהקתה של יהודית אורנשטיין, אז אשתו. ב-1942 עיצב הצייר מירון סימה תלבושות ותפאורה לריקוד קרוסלה (כוריאוגרפיה: גרטרווד קראוס). למופעי המחול שהועלו באופרה העממית תיכנן תלבושות ותפאורה הצייר יליד ברלין מיכאל גוטליב, בעלה של הרקדנית פאולה פדאני, ולאופרות – ליאופולד לוסטיג (העטלף, נסיכת הצ'ארדש), הארכיטקט א. אלחנני (חלום היוצר) וי. קולביאנסקי (הבלה המבורה).

בניגוד לתלבושות שעיצבו אנטול גורביץ' וג'ניה ברגר, שלט בתלבושות של הבלט התימני של רינה ניקובה הסגנון התימני מסורתי והסגנון הערבי: שמלות ארוכות, גלימות רקומות, מצנפות והרבה קישוטים – בגדים המתאימים לתיאטרון-מחול, שהתנועה בו מעטה יחסית.

לעומת זאת, בתלבושות של ירדנה כהן היתה מזיגה של רוח המזרח ושל רוח המחול המודרני, שדגל בפשטות לא כובלת. כהן גם הרבתה לענוד תכשיטים עתיקים, ובהם אצעדות – פעמוני רגליים שליוו בצילצולם את ריקודה. את התלבושות לתכנית

הראשונות שלה עיצבה ציירת בלתי מוכרת בארץ, מרגרטה ברגר המרשלג, שבאה מזלצבורג כתיירת. בפנסק קטן, על דפי שורות, רשמה המרשלג לירדנה כהן עשרות סקיצות של תלבושות יפהפיות, שנשא את חותם הגזרה וצבעי הלבוש היומיומי של הערבים. ירדנה כהן היתה לה מקור השראה גם לכתבת שירה. וכך כתבה מרגרטה המרשלג בשיר שפורסם ב"1937 (תרגום: ש. וורם מקיבוץ רמת יוחנן): "ממי הירדן אביך את השם שאב / בפרחי אקליפטוס וכלניות בר הכלילות / ערש ילדותך הוזה. / רקדי, ירדנה, את מחול התוף / של חמישים ריבוא / סוסים צונפים ומזנקים. / רקדי את המחול של צילצול הפעמונים / של המצילות שסביב פרקי רגלייך. / רקדי את הכריש בעמקי מפרץ ים התכלת / ורישרוש ענפי עץ התמר בלהט החמסין. / כפות ידייך צבועות כעין הוורד / ושלשלת הצדפים רישרושה קצובים / אל רגלייך הילדותיות נמשכות עיני / עם קצב התופים מנתר לבי, / מפעם עם המצילתיים ומחייך קלילות עם החליל".

מ"1938 עיצבה הציירת חיה אלפרוביץ' את התלבושות לריקודיה של ירדנה כהן. אלפרוביץ' למדה ציור ברוסיה, ארץ מוצאה. ב"1926 עלתה ארצה, והחלה לעצב תלבושות להצגות של אהל והבימה. כעבור שלוש שנים יצאה לברלין, לבית-הספר הגבוה לאמנות דקורטיבית, ואת השנים 1931-1933 עשתה בפריז. אלפרוביץ' ביקשה למצוא תלבושת שתהלום את מחולותיה של רקדנית כנענית. ציורים או פסלים עבריים קדומים לא עמדו לרשותה, בשל האיסור על עשיית כל פסל וכל מסכה, אבל התנ"ך משופע בתיאורי בגדים ופריטים למיניהם, ואליה פנתה כאל מקור ידע והשראה. מקור אחר היה מימצאים ארכיאולוגיים שנחשפו באותן שנים באגן הים התיכון וששפכו אור על התרבויות העתיקות. מכל אלה ניסתה אלפרוביץ' לעבד סגנון שתהיה בו מזיגה של קדום ומתחדש. מראה הגליל באביב הניע אותה ליצור הרכב צבעים נועז - ירוק, צהוב ואדום עזים.



COSTUME DESIGN BY GENIA BERGER

רישומי תלבושות של ג'ניה ברגר

בניגוד לתלבושות, שבהן הושקעו מחשבה ומאמץ רבים, התפאורה היתה למעשה כמעט סמלית. חסרון הכיס, דרכי העפר שבהן נסעו להופעות והעובדה שאלה נערכו לא פעם על במות מאולתרות, כל אלה גרמו לכך שאמני המחול ויתרו מראש על הקמת תפאורה. רובם הסתפקו במסך רקע בצבע אחיד. מעטים יכלו להרשות לעצמם גם וילונות צדדיים תלויים, ששימשו כקלעים. חריגים היו המקרים שבהם נראה על המסך ציור רקע, על פי רוב של נוף הארץ. לפעמים הוצב על הבמה אבזר יחיד - עץ, סלע או עמוד. לעומת זאת, נעשה שימוש רב בפודיוםים. אלה פוזרו על הבמה הראשית הקטנה ואיפשרו ניצול מרבי של כולה ובניית כוריאוגרפיה המדגישה הבדלי גבהים. הרקדנים, מכל מקום, לא היו מוטרדים במיוחד מהעדר התפאורה. הם הרי שאפו לפשטות ולטבעיות, והתנאים הקשים גרמו להם לחוש כחלוצים מגשימים ולא הצטיירו כמיגבלה דווקא.

ב"1920 הושלמה בתל-אביב בנייתו של ראינוע עדין, שנחשב לאולם המודרני הראשון בארץ. הוא היה מצויד בכמת עץ ובמסך קרמי, שעליו נהגו להקרין פרסומות. על במה זו הופיעה האופרה הארצישראלית של מרדכי גולינקין. שרה גולינקין, בתו: "האם מישוהו מאיתנו יכול לתאר את ההצגה הראשונה [האופרה] לה טראוויאטה [בקולנוע עדין? הכוונה לקולנוע עדין שדמה לאורווה, אבל לא היתה ברירה. מובן שהצפיפות היתה איומה. [...]] צריך היה לחפש בנרות נגר שיהיה מסוגל לבנות תפאורה" (יהושע יפה נוף, האופרה שהיתה ואיננה עוד בארץ ישראל, 1986, עמ' 31). בכתבה מאת משה אלון סיפרה רינה ניקובה, שהיתה בשעתה הבלרינה של האופרה הארצישראלית: "בעת שהרקדנים היו צריכים לעבור על הבמה ולחזור אליה דרך הפתח השני, היו צריכים לדלג דרך הרחוב החולי" (הפועל הצעיר 48, 18.8.64).

**התוכנית**

חלק ראשון

הכידון והמחט  
אהבת שמשון

בלט הצעירים  
של  
מיה ארכטובה



סאטירה קבוצית  
עיפת הדבש

פנטומימה מראי הקבוצה.  
א) קונטרס בעל פה  
ב) חור השוכח בחלום ובמציאות  
ג) מספרה בעכשיו - הלום ומציאות  
כל קטנה.  
אגדת עם חודית  
אגדת עם נחו ינחו  
כל מה

המשתתפים בל

גבריאלה אורן  
מיכל רייביץ  
ליאור יוני  
רפא גולדפרב  
יגל זו  
על  
שלמה חבר  
וליי  
גני

המקום: וילי  
המאורז: זכ פלדמן

הנגנת הנקמה שומרת לכנסת את הנכות

דגון בתי-ממגורות לישראל בע"מ  
DAGON BATEY-MAMGUROTH LE-ISRAEL LTD  
HAIFA - ISRAEL

חיימה - ישראל  
מזויל את הלחם שאנו אוכלים

"במת המחול"  
הנהלה אמנותית - קטיה דלקובה-ברסוד  
בהגות עיריית חיפה

חכניה

ביום ה' 18.7.57 בשעה 4 אחת"צ ר"ר 9.15 בערב  
בקולנוע "אורה"

מפעל לשמח אמנות ותרבות ישראל  
"NAVIT"  
Society for Israeli Art and Culture

מחולות ברקוד ובמוסיקה  
Ballet Dances and Music

Solo dances by Ballet group  
RINA NIKOVA  
GIDEON ROHER  
Viola  
YOHANAN BOHEM  
Piano

Choreography and costumes by  
Historian Y.M.C.A.  
today the 30.10.50  
at 8.45

לענות האופרה הארצישראלית  
1927/28  
1950

רינה ניקובה

אופרה בשלוש מערכות (ארבע מחולות)  
מוסיקה מאת ז. ורדי  
המספר מאת מ. ב. מינצ  
כתיבת מאת מ. פרידמן  
המוצא: מורדאו קרצ'ס  
רזימו: י. מ. דיאל



PARNASSUS  
DANCE RECITAL



פארנאסוס  
הצגת מחול



גרטרוד קראוס

At the piano: MARK LÁVRY  
Designs: GENIA BERGER

Costumes: Edja Refaeli

אמפייתאטרון-חיפה  
Amphitheatre, Haifa

ע"י הסנתל'ה מרק לברי  
ניו: ג'ניה ברגר  
לבגשות: אדיה רפאלי

אולם אדיסון, ירושלים  
20.5.46  
Edison Hall, Jerusalem

אולם-ח'אביב  
Ohel Hall, Tel-A

דבורה ברטונב  
רסיטל למחול



Solo Dance Recital  
Deborah Bertonoff

זורה ברטונב - ציורן של  
ובסופומה ספירה וברקפרי  
הא בספירה (מיכאל פשכוב)

מוסיקה - יוסף טל  
הן הפסידו עד מניסה  
הג'רוז' כדום. בו  
כיסוי לפולחן או יסוד  
הת החשבה שמכעד  
יעט אלא טסלים.  
הם אלה בשם הפילות.

הגן וינברגין  
ה החבש.  
תחשחו.

פ. שליבר  
אני חמפרי  
הוראת הרי  
עם חודש  
ל החנילי  
עו פירוש

צירה  
בימות  
נתיחת.

הצגה של בלט תנבי ומזרחי

תחת חסותו האדיבה של  
א. קיסרובש  
מושל המחוז



רינה ניקובה והלהקה התימנית שלה



DANCE PERFORMANCE

מופע מחול

התחלואים של אמנות לא מסובסדת. ב־1945 הושלמה בניית המבנה של תיאטרון הבימה, שהכיל אלף מקומות. אמני המחול לא יכלו להרשות לעצמם לשכור אולם זה. במת מוגרבי נשארה הבמה העיקרית למופעיהם.

והתאורה? בלב היוצרים קינן חשש, שהבמה לא תהיה מוארת דיה והרקדנים פשוט לא ייראו. רסיטלים של גרטרוד קראוס ביישובים שונים נערכו לא פעם לאורם של פנסי מכוניות או פנסי טרקטורים. ב־1928 הגיעו ארצה מרוסיה, עם תיאטרון הבימה, פנסיים עשויים מפחיות, שנחשבו למלה האחרונה בתחום זה בארץ. מיכאל ליברמן: "הזמינו אצל פחח פחיות בצורת צילינדר. בחלקו האחורי של הצילינדר עשינו חור, והרכבנו בית־נורה ונורה פנימית. על הפח הלבשנו מין זוויתון, ועליו עוד זוויתון בכיוון הפוך, שנתן אפשרות להזות הפנס. שמנו בפנים מנורה של עד 100 וואט".

הקהל קידם בחמימות את פני המופיעים באירועי התרבות. דבורה ברטונוב, שהתלוותה כילדה לתיאטרון הבימה: "מצאתי קהל נפלא בעיר ובכפר. כשם שבירכו אז על כל לבנת בניין חדשה, כך היו מברכים על כל עבודה אמנותית, והאמן והקהל היו למשפחה אחת" (מתוך המאמר "שלושים שנות מחול בארץ־ישראל", 1950).

מטעמי חיסכון, נהגו ללבוש אותן תלבושות, בשינויים קלים, ביותר מאופרה אחת, ולכן לא יכלו להעלות שתיים בו זמנית. במסגרת יריד המזרח נבנה באולם התערוכה אמפיתיאטרון, ובו הועלו במרוצת הזמן גם מופעי מחול. מחוץ לתל־אביב הופיעו על במות שאולתרו משולחנות שרגליהם חוברו בחבלים. מזגנים לא היו, והוונטילטורים שעל התקרה לא ציננו את האוויר, אבל עשו גם עשו רעש. אירועים המוניים התקיימו בחוץ. כאלה היו חגיגות העם בקיבוצים. כל הקיבוץ הפך במה ענקית, והקהל ישב בשדות ועל הגבעות שמסביב.

בעוד פעילויות תיאטרון ומוסיקה וכאלה של המחול העממי מומנו חלקית על ידי המיסדר, נשאר המחול האמנותי בן דחוי. ייתכן שלא עלה בידו להשתחרר מהדימוי של אמנות לבורגנים שדבק בו. בעקבות מופע "מחול ונגינה" של גרטרוד קראוס, שאל המבקר פיבוש: "התוסיף לכלות את כוחה בבדידות הקשה, ללא עזרה במפעלה החינוכ־אמנותי? הבה נקווה שיתעוררו מוסדות או אישים שוחרי האמנות, שיציצו לתוך אוהלה של האמנות וימצאו את הדרך לסייע בידה בהחייאת האמנות העברית העתיקה – המחול – בסגנון החדש ההולם את רוח הדור" (הבוקר, 15.5.42). אבל אף אחד לא סייע באותם ימים למחול האמנותי – לא לגרטרוד קראוס ולא לאחרות. הברונית בת־שבע דה רוטשילד תעשה זאת בשנות ה־60. עד אז ילקה המחול האמנותי בארץ בכל

# המחול האמנותי בקיבוצים

לתרבות והשכלה של הקיבוץ הארצי. מאוחר יותר חברו אליה יהודית ארנון, שלומית רץ, צילה אונגר ועדה לויט. המטרות המיידיות של המדור למחול היו לגאול את חלוצי המחול האמנותי בקיבוצים מבדידותם, להרחיב את הידע שלהם, ולהביא לידי כך שהחברה הקיבוצית תכיר בחשיבות עבודתם ותקציב להם ימי אמן. "הרקדן והכוריאוגרף לא צריך היה לדאוג לפרנסה, אלא להכרת החברה בחשיבות דרכו ורצונו לפרוץ" (נועה שפירא, מורה למחול). המדור אירגן השתלמויות למיניהן – כאלה של יום בשבוע, שבוע מרוכז בחופשת הקיץ, סופי שבוע בגבעת חביבה. מ־1959 נערכו ההשתלמויות השבועיות – עשרה חודשים בשנה – בחיפה, באולפן לצליל ומחול, וכך יכלו להשתתף בהן רקדנים מקיבוצי צפון הארץ. כ־20 איש לקחו חלק במפגשים אלה. רק מ־1965 החלו מקיימים השתלמויות שבועיות גם בתל-אביב. בין המורים היו יהודית ארנון, נעמי בהט, יזהר ירון (מוסיקה), גבריאלה אורן ונורית כהן. עוד העבירו שיעורים נועה אשכול וגם גרטרוד קראוס, שלביקורת שלה נודעה חשיבות רבה. שלומית רץ: "לא היתה הופעה שלפני הפרמיירה שלה לא הזמנו את גרטרוד קראוס. היתה לה עין שידעה להגיד, זה כן, זה לא, זה קישקוש, זאת לא אמת, זה נהדר".

מפורסם משפט העידוד שהיתה קראוס משמיעה, בעברית העילגת שלה, באוזני יוצרים צעירים: "תלכי! אל תפחד, כובה'לה". משפט הקטילה שלה היה "את תופרת טובה", כלומר עושה עבודת קומפוזיציה שהיא טכנית בלבד.

הרכב כמעט מקצועי שפעל באותה תקופה, כחלק מלהקת מפ"ם, שהוקמה לקראת מערכת הבחירות לכנסת, היה טרוי – אמן פנטומימה ושתי רקדניות. הראשון, זאב (וילי) ליכטנבאום מנירים, למד בצרפת, וב־1957 זכה בפרס הראשון בתחרות הפנטומימה של פסטיבל נוער שנערך במוסקווא. בין קטעי הידועים היו הרפאז הזמנתה, התזמורת ואיך לצייר ציפור. הוא מת ממחלה ממארת בעורו צעיר. לציידו רקדה גבריאלה אורן, שלמדה שלוש שנים בבית הספר של סיגורד לדר באנגליה, וב־1955, עם שובה לארץ, הצטרפה לקיבוץ גן-שמואל. הרקדנית השנייה היתה מיכל רביץ מברעם. ההרכב התפרק לאחר זמן קצר.

בשנות ה־50 הסתכמה קהילת המחול האמנותי בקיבוצים בקבוצה קטנה של משוגעים לדבר. אל הוותיקים הצטרפו בין השאר קיטי סביר (עברון) ומוסה קדם (שער העמקים). באותן שנים גדל דור צברים שתרומתם תהיה ניכרת מאוחר יותר, ובהם (בסדר אלפביתי) נירה אביתר (מעוזחיים), הדה אורן (אשדות-יעקב), עפרה אכמון (משמר-העמק), נעמי בהט (כפר-מסריק), נורית כהן (רמת-יוחנן), חרמונה לין (משמר-העמק), נירה נאמן (יחיעם), צופיה נהרין (מזרע), אריאלה פלד (משגב-עם), דיטה פרח (בית-השיטה), חיינה קפלן (אילת-השחר), תרצה שוהם (עיינת) ונועה שפירא (מעברות).

תחילת שנות ה־60 ראתה את לידתה של להקת געתון, שלימים הפכה ללהקת הגליל המערבי. אבל רק ב־1970 הוקמה

אמני מחול שבאו להופיע בקיבוצים התקבלו בזרועות פתוחות. לעומת זאת, מטעמים אידיאולוגיים, לא ראו שם בעין יפה עיסוק במחול האמנותי במסגרת הקיבוץ. אפילו עצם השאיפה להיות רקדן מקצועי היה בה בעיניהם טעם לפגם. לאה ברגשטיין: "כבואי לבית אלפא בשנת 1925, מצאתי חברה שבכלל לא ידעה איך לקבל את זה שאני רקדנית. הייתי די מבודדת. בכל אופן תיכף הרגשתי שאם ברצוני להיות מקובלת, עלי לעבוד מעל לכוחותי. אולי אז ישכחו לי את הפגם הזה, שאני רוקרת" (יורם גורן, שדות לבשו מחול, עמ' 27). ושלומית רץ סיפרה: "כשהגעתי לעין המפרץ [לאחר הקמת המדינה], התביישתי לספר בקיבוץ על העבר שלי כרקדנית. זה לא היה מספיק חלוצי. אפילו לבעלי לא סיפרתי הרבה שנים על הריקוד".

עד סוף מלחמת העולם השנייה כמעט שלא היתה למחול האמנותי דריסת רגל בקיבוצים. עם זאת, דרכם של צעירים אל היצירה במחול לא היתה חסומה לגמרי. הם יכלו ליצור במסגרת המסכתות ריקודים "אמנותיים" ולהופיע בהם לפני הקיבוץ כולו. כזאת, למשל, היתה ראשית דרכה של הכוריאוגרפית מירל'ה שרון, שגדלה בעין-חרוד, קיבוצה של רבקה שטורמן. "החזון ריחף אז באוויר. ניסו ליצור תרבות חדשה בארץ. עשיתי לעצמי ריקודים, שהיו התבטאות אישית שלי בתנועה חופשית. זאב חבצלת מבית אלפא עודד אותי, ויחד חיברנו מחזות ששילבו דיבור ושירה".

חלוצת המחול האמנותי בקיבוצים, ובמשך שנים ארוכות היוצרת היחידה שם שלמדה בצעירותה מחול מודרני, היתה רחל עמנואל מקיבוץ חצור. בנירדוד לימדה במקביל צילה אונגר, מורה לגימנסטיקה, שלקחה שיעורי מחול אצל ירדנה כהן. עם סיום המלחמה הגיעו ארצה מאירופה יהודית ארנון ושלומית רץ. מארה"ב הגיעו עדה לויט, קטיה דלקובה ודינה ונחום שחר, שתפיסתם עלתה בקנה אחד עם זו של המחול המודרני האירופי, אף על פי שכבר הכירו את עבודותיהם המוקדמות של אמני המחול המודרני האמריקני. אמנים אלה היו פזורים בקיבוצים ברחבי הארץ וחשו מבודדים.

התגברות מחול וכן המורים לגימנסטיקה שהוכשרו בסמינר הקיבוצים הביאו לכך שבתחילת שנות ה־50 כבר היתה בקיבוצים פעילות עשירה בתחום "המחול החינוכי", והתגבשו קבוצות של רקדנים חובבים. בתחרות הארצית באמנות המחול, שהתקיימה ב־1952 בחסות תיאטרון הבלט הישראלי, היה ייצוג נכבד לרקדנים חברי קיבוץ. לאה ברגשטיין, למשל, עבדה עם חברים מרמת-יוחנן, רחל עמנואל עם חברים מחצור, ונועה רום עם בנות מגבעת-ברנר. חברי קיבוץ הם שזכו באותה תחרות בפרס הראשון והשני. "הופעתן של להקות הקיבוצים היתה אולי התופעה המעוררת ביותר של התחרות. כאן יכולנו להבחין בהתקדמות הרבה ובמקום החשוב שתופס והולך הריקוד בחיים הכלליים של האומה" (קולנוע, 10.152).

ב־1952 הקימה רחל עמנואל את המדור למחול במחלקה



הלהקה הבינ־קיבוצית ורק בעשור ההוא זכה בלגיטימציה העיסוק במחול אמנותי בחברה הקיבוצית. עד אז, מי ששאף להיות רקדן או כוריאוגרף מקצועי – נאלץ לחפש את מזלו בעיר.

## ראשוני המחול האמנותי בקיבוצים

רחל עמנואל נולדה בארה"ב ב־1917. תלמידתה של אולין סאבין (Evelyn Sabin), מרקדניות הקבוצה הראשונה של מרתה גראהם. ב־1939, בימים שבהם כמעט שלא היתה עלייה מארה"ב, הגיעה עמנואל ארצה, הצטרפה לקיבוץ חצור שבנגב, ויצאה להיאבק למען ההכרה בנחיצות המחול האמנותי בחברה הקיבוצית:



RACHEL EMANUEL

רחל עמנואל

והשתלמה בבית־ספרה של מרתה גראהם, אצל דוריס האמפרי ואצל חווה למון. במקביל, הוסמכה כמורה לשיטת דלקרוז. למרות הלימודים אצל גדולי המחול האמריקני, גרטרוד קראוס היא שהטיעה עליה את חותמה.

לאחר שובה הקימה רחל עמנואל את אירגון פעילי המחול, שהיה גרעין המדורר למחול במחלקה לתרבות והשכלה של הקיבוץ הארצי. ב־1952 זכתה בפרס השני בתחרות המחול הארצית. שבע שנים אחר־כך עזבה את הקיבוץ, התיישבה בראשון לציון ופתחה שם סטודיו למחול. חבלי הקליטה בעיר היו קשים. "לגמרי לא פירגנו", היא אומרת על הקולגים, "כל אחד שמר על שלו. כבר רצו אחרי שמות מפורסמים שהגיעו מחו"ל. ניסו להתעלם מהפעילות האמנותית בקיבוצים". באמצע שנות ה־80 הכריעה לטובת החיים בקיבוץ, הפעם משמרה־העמק.

יהודית ארנון נולדה ב־1926 בצ'כוסלובקיה. פלישת הנאצים קטעה את לימודיה בבית־הספר. ב־1943 נשלחה למחנה ההשמדה אושוויץ. כעבור שנתיים שוחררה.

היא הגיעה לבורפשוט, פנתה לבית האופרה וביקשה להתקבל ללימודי בלט קלאסי. אמרו לה שאיחרה את המועד, וכי מוטב שתותר על החלום להיות רקדנית וכוריאוגרפית. אבל אם דומה היה ששערי עולם המחול ננעלו בפניה, הרי בתנועת השומר הצעיר בהונגריה נפתחה בפניה דלת. כמדריכה שם, התאפשר לה ליצור ריקודים עם מאות הילדים היתומים שלקחה התנועה תחת חסותה עם סיום מלחמת העולם. מאחר שעד אז לא למדה מחול וגם לא הזדמן לה לראות מופעים, היתה עבודתה של ארנון אינטואיטיבית. במקביל, החלה ללמוד מחול. מורתה היתה אירינה דיקשטיין, תלמידתו של קורט יוס. ואז הוטל על מדריכים בתנועה, ובהם יהודית ארנון ובעלה, להבריח מאה ילדים לאיטליה. שלוש יממות ארך המסע. את הימים אחריו, ימי ההמתנה לעלייה, העבירה ארנון ביצירת ריקודים תחת כיפת השמיים. ב־1947 הגיעו ארצה עם קבוצת ילדים והפקידו אותם בידי עליית הנוער.



להקת געתון מתכוננת למופע GA'ATON DANCE GROUP PREPARING FOR A PERFORMANCE

(תצלום: יצחק פרנקל)

הזוג התיישב בקיבוץ געתון, ומשם היתה ארנון נוסעת לחיפה, ללמוד אצל ירדנה כהן, ומאוחר יותר גם לעין־הוד, לשיעורים פרטיים אצל גרטרוד קראוס. ב־1959, כשלמדה בסמינר הקיבוצים בתל־אביב, התוודעה לעבודתה של נועה אשכול, שהיתה עתידה להשפיע על תפיסת המחול שלה.

באמצע שנות ה־50 עברה ארנון בגעתון עם חבורת בני נוער שהגיעו מתימן במבצע מרבד הקסמים וחיו בקיבוץ. איתם יצרה ורקדה. בין השאר עשתה באותה תקופה כוריאוגרפיות לאלוף בצלות ואלוף שורם (1955) ולפטר והואב (1956). בעקבות הזמנה להופיע באחד הקיבוצים כתבה בתכניה: "מקורו של החוג למחול

"למה לייבא מהחוץ ולא ליצור בעבודה עצמאית?". המאבק היה קשה, וגרטרוד קראוס באה לתת כתף. שלוש שנים אחרי שהגיעה רחל עמנואל לחצור, אושרה בקשתה ללמוד בסטודיו של קראוס בתל־אביב. "הקיבוץ אמנם ויתר עלי למשך שנה, אך לא קיבלתי שום עזרה. למען האמת, גם לא היה מה לתת. אי אפשר להאמין כשנזכרים מה אכלנו ומה לבשנו". אבל רחל עמנואל היתה עתידה לחזור לקיבוץ זמן קצר אחרי שיצאה משם. קראוס אמנם לימדה אותה חינם, אבל ברכיה של הרקדנית הצעירה לא עמדו במעבר הפתאומי לאימונים אינטנסיביים. כמה שנים אחר־כך, ב־1949, נסעה לניו־יורק לשנה

פרי יצירתה של יהודית ארנון. הביקורות ציינו את הופעתה הנאה והמלוטשת של להקת געתון.

בעקבות ההצלחה וההכרה שבהן זכתה הלהקה, המליצה המועצה לתרבות ואמנות, ביוזמת גרטורד קראוס, על תמיכה בה. קראוס גם השתתפה בהכנת תכנית העבודה, שלפיה אמורה היתה הלהקה להתאמן עשרה חודשים בשנה, אחת לשבוע אחר הצהריים, על חשבון העבודה בקיבוץ, ולהקדיש חודש להכנת מופע וחודש נוסף – שבו יעבדו הרקדנים במשך רק חצי יום – להופעות עצמן. ההצעה הובאה בפני מזכירות הקיבוץ הארצי, ולדברי יהודית ארנון סוכלה בשל "ההתנגדות לכך שקיבוץ אחד בלבד יקבל כסף עבור תרבות מגורם חוץ". התיסכול היה גדול. הלהקה התפרקה (1964), ושניים מטובי רקדניה, ויקטוריה גריין ורחמים רון, עזבו את קיבוציהם.

השלב הבא היה הקמת להקה אזורית – להקת הגליל המערבי, שגרעינה היה להקת געתון. היא פעלה בין השנים 1965–1969. חלומה של ארנון היה "לגבש להקת רקדנים שביכולתה לשקף את האני מאמין של המחול ההולך ונוצר כאן" (כצ'אל לבי, "החלום והמחול", 6.9.67. שמור בגעתון). ראש המועצה האזורית, יוסף מאיר, שוכנע בנחיצותו של אולם מחול בגעתון, וב-1965 הסתיים שיפוץ של מבנה ששימש לייבוש טבק ושהוסב לאולם של האולפן האזורי למחול. המורים הראשונים בו היו יהודית ארנון, נעמי בהט, נירה נאמן וחנקה פראן, וכמורים אורחים הוזמנו גרטורד קראוס, ולנטינה ארכיפובה-גרוסמן ורחמים רון.

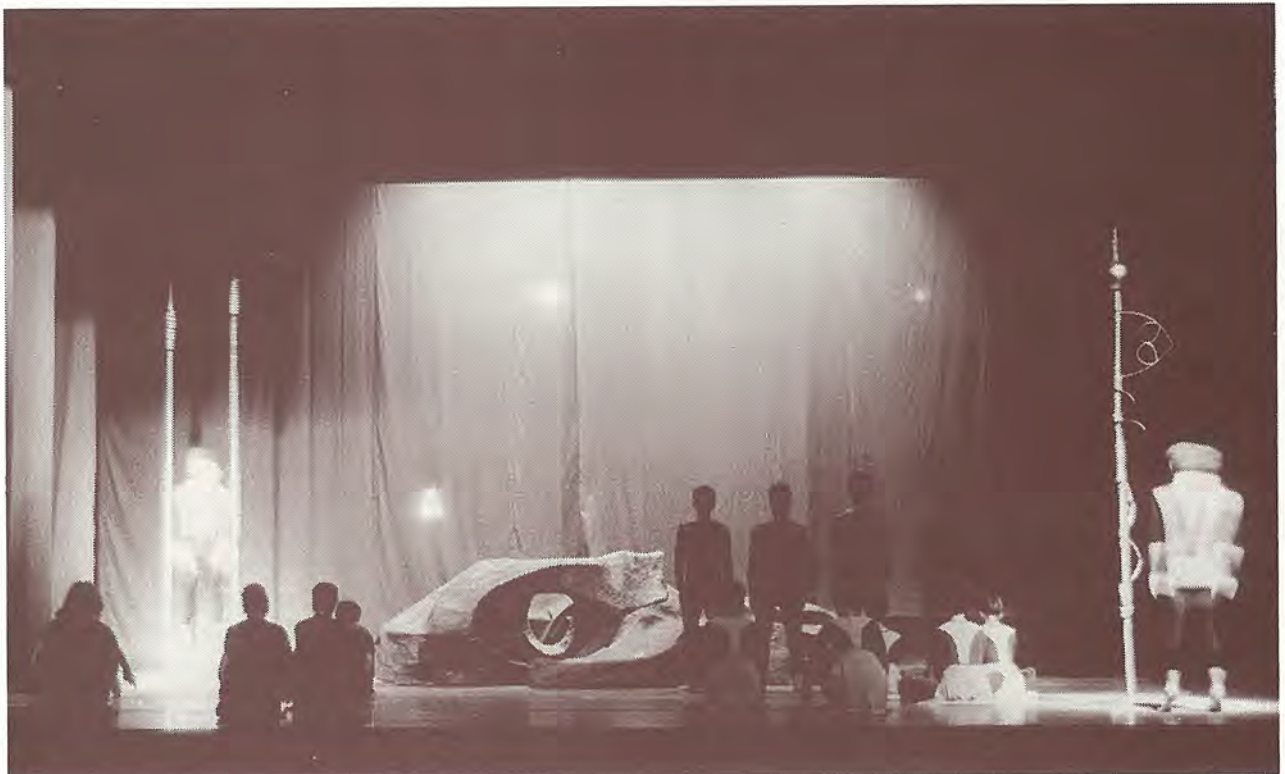
שבעה עשר רקדנים חובבים נמנו עם להקת הגליל המערבי, ובהם תרצה שפנהוף, תלמידתם של ד"ר פלדנברייך ושל חוה שלהב, בוגרת סמינר הקיבוצים וכיום מורה בו, ויעל כנעני, לימים מורה לכתב התנועה אשכול-זכמן. הלהקה העלתה שתי תכניות. הופעת הבכורה שלה התקיימה באוקטובר 1967 באולם הוד בנהריה, וכללה את המחולות האלה: פתיחה מאת גבריאלה אורן, למוסיקה של רספיגי; חלומות מאת אורן, למוסיקה של שבו ושל וילה לובוס; ורקמה, תמונות בתערוכה, הקבוצה והקשר – היו

בגעתון הוא בקבוצת חברים אשר גילו נכונות להתאמן בקביעות לאחר יום עבודתם; הסיים עצמם הנהגים מעבודה שיטתית זו. אין זה מאמץ של מה בכך, ובמחול במיוחד. עד כה נהגנו להכין הופעות לחגי הקיבוץ, והשנה הכינונו בפעם הראשונה הדגמת תרגילים מתוך אוסף תרגילי החוג להקניית כושר גופני, שעליהם עבדנו. לא התכוונו להקים להקה, ועדיין אין ביכולתנו להגיש ערב שלם של מחול בלבד. [...] הננו מוגבלים עדיין במידה רבה בתנאים הטכניים, ונקווה כי הקהל יתייחס לכך בהבנה".

בין השנים 1958–1972 לימדה ארנון במוסד החינוכי אשרת ויצרה עבודות רבות, שאחדות מהן הועלו גם על במות שונות בארץ: הקרקס (1960); הארי יאנוש (1961), למוסיקה של זולטן קודאי; נסיך העיץ (1964) למוסיקה של ארמנד ברגא; מדריך לתזמורת (1966) ושולייית הקוסם (1967) מאת בריטן. רשימה חלקית.

ב-1959 נולדה בקיבוצה של יהודית ארנון, כהמשך טבעי לפעילות המחול שם, להקת געתון. בין הרקדנים הצעירים, 15 בערך, היו ויקטוריה גריין וחנקה פראן (געתון) ורחמים רון (שער הגולן). להקת החובבים, שהתאמנה בערבים, הופיעה גם בערים הגדולות. הרפרטואר שלה כלל ריקודים משל ארנון וכן את הריקוד העלמה – על פי שירו של אלתרמן – מאת חרמונה לין, תלמידתה של גרטורד קראוס.

ב-1962 קטפה הלהקה את הפרס הראשון בפסטיבל ארצי לנוער שוחר אמנות, ובפברואר 1964 הוזמנה על ידי המועצה הציבורית לתרבות ואמנות להשתתף בתכנית סטודיו מס' 2 (התכניות הבאות כבר נשאו את השם במת הבוריאוגרף). הקיבוצים ייחסו חשיבות מרובה להופעות בעיר. לקראת המופע כתבה גבריאלה אורן ליהודית ארנון: "הגיע הזמן שתצאו, תראו ותראו את העבודה הנעשית אצלכם במקום אחר, דווקא על כמה אחת עם אנשים העוברים בתנאים שונים. אני מעריכה את עוז רוחכם". ארבעה מתוך עשרת הריקודים שנכללו במופע, שהתקיים באולם נחמני בתל-אביב – הרקמה, תמונות בתערוכה, הקבוצה והקשר – היו



"BUILDING A KING'S STAGE", NAOMI BAHAT

"במות בונים למלך", נעמי בהט

מוסיקאי מבית היוצר של רודולף פון לאבאן. מתצלומים שהנציחו קטעי ריקוד של הלהקה עולה דמיון־מה לעבודותיו של אוסקר שלמר. לאחר שכבשו את צרפת, עלו הנאצים על עקבותיו של פינקל. הוא נספה בשואה.

רץ שבה מפריז לשווייץ, ולמראה זרם הפליטים שהצליחו להימלט לשם, גמלה בה ההחלטה להתמסר לעבודה עם ילדיהם. היא החליטה לפנות עורף לריקוד וללמוד עבודה סוציאלית. ב־1949 הגיעה עם בעלה ושני ילדיה לארץ, והם התיישבו בעיך המפרץ. רץ שימשה באותם ימים כנגנת־מורה והיה לה חלק בעיצוב החגים. העיסוקים האלה העירו מתרמטו את אותו חיידק מחול, ורץ ביקשה שיאשרו לה יציאה להשתלמות. מאיר יערי ויעקב חזן, מנהיגי התנועה, שבפניהם הובא העניין לדיון, הם שמצאו מוצא מן הסבך – חופשה לשנה.

מאחר שבאזור חיפה לא היתה קיימת באותם ימים מסגרת לימודית מתאימה, הרכיבה לעצמה רץ תכנית לימודים. זו כללה שיעורים פרטיים אצל גרטרוד קראוס בעיני־הוד, ירדנה כהן בחיפה, שיעורי אנטומיה בבית־החולים רמב"ם, וקורס אצל קטיה דלקובה בדמור בקיבוץ יגור.

כעבור שנה שבה רץ לקיבוץ. הקצו לה אולם לשיעורים

מאת יהודית ארנון. בתכנית השנייה נרקדו בזמזום בונים למלך מאת נעמי בהט, למוסיקה של בן־ציון אורגד; הספסל מאת חרמונה לין (מוסיקה: יזהר ירון), מגענים מאת רחמים רון (עודד פנחס) ובראשית מאת יהודית ארנון (ז. מ. דמוז). באירוע לזכר השואה, שהתקיים ב־1969 בקיבוץ לוחמי הגטאות, הופיעה הלהקה באלגיה של ארנון (מרדכי סתר). המחול האחרון שעליו עברה הלהקה היה מהר עבדור זחל (כוריאוגרפיה: לינדה רבין, בוגרת הגיזליארד, ששהתה בארץ כמה שנים).

בדצמבר 1969 נערכו מבחני קבלה למה שנקרא בתחילה להקת המחול הבינ־קיבוצית וכעבור שש שנים הפך ללהקת המחול הקיבוצית. בעידודה של ארנון, ניגשו למבחנים גם רקדני להקת הגליל המערבי. בהופעתה הראשונה של הלהקה החדשה, ביגור, 27.2.70, נרקדו עבודות של נועה שפירא, חרמונה לין, דדה אורן – כוריאוגרפית שהיתה עתידה ליצור ריקודים רבים ללהקה וכיום מנהלת האולפן האזורי למחול עמק הירדן – ואושרה אלקיים־רון, שהעלתה באותה תכנית ארבע עבודות. עיקר פעילותן של הצבריות נעמי בהט, חרמונה לין והדה אורן היתה בשנים מאוחרות יותר, ולפיכך אין היא נסקרת בספר. ארנון עצמה לימדה בלהקת המחול הקיבוצית שלוש שנים, ומ־1973 היא המנהלת האמנותית שלה.

## דמויות נוספות

צילה אונגר נולדה בפולין לאב שניהל אחוזה כפרית. כשהיתה בת 14 הביא אותה שליח השומר הצעיר לקן התנועה. בתקופת ההכשרה בלבוב התוודעה אונגר, שהצטיינה בילדותה בגימנסטיקה, לנושקה זוביני־קרוג (פרסון), מורה לריתמיקה בוגרת בית־ספרו של דלקרוז ולימים חברת משמר־העמק, ולקחה אצלה שיעורים פרטיים.

ב־1936 הגיעה אונגר לניר־דוד, ראשון יישובי "חומה ומגדל". בחיפה ראתה את ירדנה כהן ורקדת. הריקוד שעד אז לא ראתה שכמותו, דמותה של כהן, על שיערה האדמוני השופע, העברית שלה, שהיתה אחרת מזו ששמעה עד אז, ואפילו ביתה המרוהט בסגנון מזרחי – כל אלה עשו על אונגר רושם עז. ירדנה כהן, שאצלה היתה עתידה ללמוד, סימלה בעיניה את הארץ, את המולדת.

בין השנים 1938–1940 למדה צילה אונגר באוניברסיטת באזל שבשווייץ חינוך גופני לפי שיטת בודה (Bode). היא שבה לקיבוץ, ומאחר שילדי המשק היו צעירים מכדי ללמוד גימנסטיקה, שימשה, בלית ברירה, כמטפלת וכעוזרת לגננת. משגדלו, החלה לעבוד במקצועה, ושילבה בהוראת החינוך הגופני גם הוראת מחול. החוג שהקימה היה פתוח, בהתאם לתפיסה החינוכית שרווחה בחברה הקיבוצית, לכל הילדים – רוים ורוים פחות, מוסיקאליים וגם כאלה שחוש הקצב לא היה החוש הכי מפותח שלהם. השיעורים התנהלו בצריף על פי המתכונת המקובלת באותם ימים: חום לוהט מלווה עקיצות בקיץ וקור עז בחורף. כמו מורות רבות למחול בקיבוצים באותן שנים, חשה צילה אונגר שלא הגיעה, בשל הנסיבות, למיצוי מלא של זיקתה למחול, אבל פיצתה את עצמה בעשייה למען קידום המחול בקיבוצים. שנים רבות ניהלה את המדור למחול במחלקה לתרבות והשכלה של הקיבוץ הארצי (1960–1964, 1975–1982).

שלומיית רץ היא ילידת שווייץ, 1919. ב־1935 עברה עם הוריה לפריז ושם רבך בה חיידק הריקוד. היא פגשה קבוצת אמנים, פליטים מגרמניה, שיצרו מרכז למחול מודרני, והצטרפה ללהקתם הניסיונית שבראשה עמד היינץ פינקל, רקדן־כוריאוגרף־



NAHUM SHAHAR

נחום שאר

ולחזרות, והיא השתלבה כמורה לתנועה לילדי הגן וכמורה בבית הספר היסודי ובמוסד החינוכי נעמן.

בשנים 1970–1967 ריכזה רץ את המדור למחול במחלקה לתרבות של הקיבוץ הארצי. בזמן כהונתה יזמה, בין השאר, את הקמת להקת המחול הבינ־קיבוצית. בשנת 1985 עשתה "הסבה אמנותית", ומאז היא יוצרת אפליקציות.

עדה לויט נולדה ב־1927 בארה"ב להורים שהיגרו לשם מבסרביה. אביה, מורה לריקודים סלוניים, היה המורה הראשון שלה. מגיל 13 למדה מחול מודרני ב־New Dance Group בניו יורק, ומאוחר יותר פסיכולוגיה וחינוך באוניברסיטת ברוקלין. במסגרת גרעין השומר הצעיר עלתה ארצה ב־1948, ושנתיים היתה חברת קיבוץ כפר־מסריק ולימדה בני 5–18 מחול חינוכי. ב־1950 הצטרפה לקיבוץ ברקאי, עבדה שם כגננת וגם יצרה כוריאוגרפיות לחגים ולאירועים.

ב־1954 שבה לויט לניו־יורק. במשך שנה וחצי היתה תלמידתם של חוזה למון ושל דוריס האמפרי, ובמקביל הקימה להקת מחול שהיתה מורכבת מחברי תנועות נוער יהודיות. ב־1960 יצאה פעם נוספת לארה"ב, הפעם ללוס אנג'לס, לשלוש שנים. בד בבד עם המשך לימודי הפסיכולוגיה, למדה אצל הכוריאוגרפית בלה לויצקי, עבדה עם בנימין צמח, יוצרם של ריקודים על נושאים יהודיים, והקימה להקת נוער של השומר הצעיר. בין השנים 1965–1968 לימדה פסיכולוגיה ומחול במוסד החינוכי מבואות עירון, ובין 1968–1973 – לימדה חינוך באמצעות תנועה בסמינר הקיבוצים.

ב־1975 ייסדה עדה לויט את האולפן האזורי למחול מנשה, ומאז היא מנהלת אותו. היא גם עוסקת בתראפיה באמצעות תנועה ומחול. לויט זכתה בפרסים מספר, ובהם פרס חבצלת ע"ש יאיר שפירא, על תרומתה בחינוך, במחול ובכוריאוגרפיה.

ב־1951 הגיעה קטיה דלקובה לארץ. קדם לכך סיורם של צמד הרקדנים היהודים דלקובה ופרד ברק, מתלמידי גרטרווד קראוס, בישראל שנתיים לפני כן. השניים, שהחלו להופיע בווינה, בין השאר זה ביצירותיו של זה, הצליחו להימלט, כל אחד בנפרד, מאירופה, והגיעו לארה"ב. שם נישאו. בשנות ה־40 הרבו לרקוד ונמנו עם גרעין יוצרי המחול המודרני האמריקני. ברק התפרסם בארה"ב כמי שפתח בפני רבים מהרקדנים הצעירים של אז, כגון גלן טטלי ואלווין ניקולאיס, אפשרויות ליצור ולהופיע במסגרת בימת הרקדן.

אחרי הסיור בישראל חזרו לניו־יורק. דלקובה ביקשה לעלות ארצה, אבל ברק רצה להפיח רוח חיים בצינונות באמצעות הריקוד, וכך לעזור לצעירים יהודים למצוא את זהותם. בשנות ה־50 אכן היה לאחת הרמויות הדומיננטיות במחול היהודי והפיץ את ריקודי העם הישראליים. על חייו כתבה יהודית ברין־אינגבר את הספר *למנצח על המחולות*.

דלקובה נפרדה מפרד ברק, חזרה לארץ בגפה והחלה להגיש רסיטלים. בעקבות נישואיה למנצח משה בדמור עברה לקיבוץ יגור, ושם הקימו לה סטודיו של ממש, עם מראה – מחווה נדידה באותם ימים. הדריכה בקורסי השתלמויות בגבעת־חביבה, וב־1956 הגיעה לחיפה וכאן פתחה קורס השתלמות למורים, הראשון מסוגו באזור: שש שעות שבועיות רצופות במשך כל השנה. מקיבוצי הסביבה התגבשה קבוצה של עשר מורות, ואלה טעמו לראשונה את טעמם של מעט בלט קלאסי וקצת גראהם. עוד לימדה בחיפה ילדים ונוער, וב־1957 הקימה שם להקה, במת המחול.

גם זה היה ניסיון ראשון מסוגו. לראשונה הוקמה להקת מחול אמנותי מקצועית מחוץ לתל־אביב. היא הצליחה להעלות תכנית אחת, שסיפרה במחול את סיפורי הנודד, שלוש מחרוזות ריקודים – תפסת מרובה לא תפסת, משחקי נעורים ובת הכפר. לזו



GA'ATON DANCE GROUP

(תצלום: מרדכי אברהמוב)

להקת געתון



PESSACH AT KIBBUTZ GA'ATON

חג הפסח בקיבוץ געתון

בלבל קלאסי אודרי דה ווס. לאחר שחזרו, השתתפו בתחרות המחול הארצית של 1952 – וזכו בפרס הראשון. שלוש שנים לימרו ריקוד בקיבוץ, עד שעזבו. בדידותם כאמנים שם היתה כבדה מדי. הם לא עברו, כמתבקש, לתל-אביב, כי רצו לפעול דווקא במקום שבו כמעט שלא היתה פעילות בתחום המחול. בחרו בחיפה. נחום שחר רקד בבמת המחול של קטיה דלקובה-בדמור. ב־1958 פתחו דינה ונחום שחר סטודיו למחול מודרני. הם לא חיפשו כשרונות. היעד שלהם היה חינוכי. נחום שחר גם נענה להזמנת יעקב מלכין, אז מנהל בית רוטשילד, והחל ללמד שם ריקודי עמים.

בשנות ה־60 הקים נחום שחר את תיאטרון הבלבל שליד בית רוטשילד, והעלה עם הרקדנים – חובבים, רובם תלמידיו – מספר תכניות מחול. על זו שהועלתה ב־1960 כתבה יהודית אורנשטיין: "ניגודים כללה ארבעה אטיודים, מהם אטיוד בחלל, שהבליט ניגודי אופי וכיוון בצורה מופשטת, דינאמית ומעניינת. האטיוד השני, אף הוא מתחביר שוטף ונאה, בוצע על ידי נחום ודינה שחר, שעדיין זכורים לנו מהצגותיהם היפות לפני כמה שנים. האטיוד השלישי, נושא וואריאציות, מוגש כשיעור, בו מציגה המורה (רחל כפרי) נושא תנועה, אותו מפתחות התלמידות, כל אחת לפי רוחה. האחת היא 'הסובלת' (רות חרות), השנייה, 'המנסה את הבלתי אפשרי והבלתי הגיוני' (מרים ספררדיין), השלישית – 'הרגשנית' (אראלה רותם), והרביעית – 'הלוחמת עם עצמה וסביבתה' (שרה בורשטיין). הקטע מלא עליצות ובנוי ומבוצע בחן וביכולת" (למרחב, 8.7.60).

באמצע שנות ה־60 נפרדו בני הזוג, ודינה שחר חזרה לארה"ב. נחום שחר חדל להופיע והתמקד בעיקר בהוראה (מחול מודרני, ג'ז,

האחרונה הלחין אבל ארליך מוסיקה מקורית. בין הרקדנים בלט נחום שחר, בעבר תלמיד של בדמור. רקדנים לא מוכרים אז ושמאזחר יותר עברו לתל-אביב היו אברהם צורי, דליה טננבאום (לימים קמחי) ומרים ונטורה (פרבר), וכן אברהם רייכשטט (לימים חצי מצמד העופרים) ורות תורגמן (לימים מורה לבלבל בחיפה). רובם היו תלמידיו של אברהם אלבר, מורה למחול מודרני שלמד אצל ירדנה כהן ואחר-כך תקופה קצרה אצל מרתה גראהם. הוא עודד אותם לקחת שיעורי בלט קלאסי אצל ולנטינה ארכיפובה גרוסמן. גם כאן גבר חוסר התקציב על הרצון הטוב, והלהקה התפרקה. בני הזוג בדמור עזבו את הארץ בסוף שנות ה־50.

נחום שחר, יליד ניר-יורק, 1928, חניך השומר הצעיר, החל ללמוד מחול כשכבר היה בן 17. הוא השתתף בשיעורים של קטיה דלקובה ופרד ברק, הניה הולם, אלווין ניקולאיס, מרתה גראהם ודוריס האמפרי, במטרה לספוג מכל אחד מהם, אבל בלי לחקות אף אחד. ב־1949 נכללו הוא ואשתו דינה ברשימת הרקדנים המצטיינים של השנה, שנבחרו מתוך עשרות המופיעים במועדון ה־Y. באותה רשימה כלולים גם שמותיהם של רינה גלוק ושל לוקאס הובינג (Lucas Hoving), מרקדניו של חוזה למון. דינה ונחום שחר היו ציונים, והחשש פן יגויס נחום לצבא האמריקני בעת מלחמת קוריאה רק החיש את ביצוע החלטתם לעלות ארצה. ב־1950 הגיעו לקיבוץ עמיר, ונחום שחר החל לעבוד בגינת הנוי. כשנודע בקיבוץ שיש בשורותיו רקדנים, הם התבקשו להופיע בחגים. הקיבוץ לא זו בלבד שעודד אותם, הוא אף מימן את נסיעתם לאנגליה להמשך לימודיהם. שנתיים שהו בני הזוג בלונדון ולמדו בבית-ספרו של סיגורד לדר ואצל המורה

סטפס, ריקודי עמים). מלבד בסטודיו ובבית רוטשילד לימד גם במכון וינגייט (72'–84') וגם יצר כוריאוגרפיות לתכניות של להקות צבאיות. הוא עדיין מלמד.

## רפרטואר וטכניקה

כל מי שהיתה לו נגיעה במחול האמנותי בקיבוץ מצא את עצמו יוצר מחולות לאירועים למיניהם. זאת היתה הדרך היחידה להצדיק את הקצאת ימי ההשתלמות וגם לשלב את המחול בחיי החברה החלוצית. מעין פירעון חוב, או תשלום מס. נועה שפירא: "ההרגשה היתה, שאתה מין כליזמר. בכל חתונה ובר מצווה אתה חייב לספק לחברה קטע מחול לשיבועות רצונה". ונירה נאמן, שהיתה בזמנה מורה לתנועה בקיבוץ יחיעם, אומרת: "אם הלכת ללמוד לרקוד, היה עליך להכין ריקודים. הקיבוץ רצה שכל מה שהאדם לומר ישרת את החברה". ובכל זאת, אותה עבודה יצירתית היא שפיתחה אותן ככוריאוגרפיות.

בניגוד לרקדניות המקצועיות של שנות ה-30 וה-40, שבאו מהעיר להעמיד מסכתות לחובכים בנוסף על העשייה האמנותית שלהן, ניסו הכוריאוגרפיות חברות הקיבוצים להגשים את עצמן באמצעות עיצוב אירועים שם, בעוד שאיפתן האמיתית היתה ליצור מחול אמנותי לרקדנים מאומנים. כך קרה שהרקדניות העירוניות יצרו בקיבוצים ריקודים פשוטים, ולעומת זאת עמיתותיהן ביקשו דווקא את התנועה ה"מקצועית" המסובכת. רחל עמנואל, למשל, מעידה שלא התאימה את רעיונותיה ליכולתם של חברי הקיבוץ. "התנועות לא היו כליכך פשוטות. עבדתי איתם מעל ליכולת הפיזית שלהם".

מאחר שבקיבוצים לא התאפשרו אימונים יומיומיים סדירים וגם ההשתלמויות היו קצרות, הרמה הטכנית היתה נמוכה. המורים החלו ליצור לעצמם טכניקות הוראה אישיות, שהיה בהן שילוב של יסודות המחול האירופי עם סממנים חיצוניים של גראהם, בתוספת עיקרי שיטת אשכול'וכמן ושיטת פלדנקרייז, במינונים שונים. יהודית ארנון: "התקשיתי ללמוד את הטכניקה של גראהם. אני עצמי לא הייתי רקדנית, וגופי לא היה מאומן כגופה של רקדנית. הייתי צריכה לבנות טכניקה שיכלה לעבוד, בתנאים של אז, על הבמה".

היות שעמדת הקיבוץ היתה שיש לשתף את כל החברים ולא ליצור קבוצה אליטיסטית של רקדנים, נאלצה כל כוריאוגרפית להתמודד עם קשיים שנבעו ממיגבלות הרוקדים. שלומית רץ: "לאמנות אין קשר עם דמוקרטיה, אך בקיבוץ היו חייבים כולם להופיע. הערך החינוכי עמד לפני הערך האמנותי".

ובכל זאת, נעשו ניסיונות לפרוץ לעבר המחול האמנותי. לחג הפסח יצרה שלומית רץ את הסוויטה חד גדיא, שכל אחד ממחולותיה היה בסגנון שונה: חסידי, מינימליסטי, רומנטי או בקצב הג'ז. נעשה שימוש רב באבזרים ככדורים, מסגרות, כיסאות ומקלות – דבר שבשנות ה-80 ייחשב לחדשני. סגנון התנועה המקובל היה הסגנון האקספרסיוניסטי. הנושאים היו מגוונים – יום ההולדת של האינפנטה, על פי המעשייה של אוסקר ויילד, תמונת של דוד פרישמן, סימפוניית הצעצועים.

דרישה מתמדת ליצירת עבודות חדשות היתה גם במסגרת המוסדות החינוכיים, שבהם התמקדה כל כיתה במהלך שנת הלימודים בנושאים מסוימים, שכל אחד מהם נבחן מכל היבטיו, גם באמצעות תנועה ומחול. אחד התוצרים המשובחים של העבודה האינטנסיבית הזאת היה המורים עצמם – אלה רכשו ניסיון רב בכוריאוגרפיה ובהוראת מחול יצירתי.

בסקירה "אנו בעיני אחרים", שנושאה המחול האמנותי בישראל בשנות ה-50, מציינת יהודית אורנשטיין לטובה את המחול בקיבוצים: "בקיבוצים קיימת פעילות ריקודית ענפה, על ידי כוריאוגרפים ורקדנים מבני המקום, מהם שהשתלמו בעיר, או אף בחוץ לארץ. קיימות שם להקות קבועות של חובבים מוכשרים, העוסקים במחול בתדירות. מקובל אצלם הסגנון המודרני (אירופי ואמריקני) הן בהוראה והן בכוריאוגרפיה המקומית. כנסים למחול ולכוריאוגרפיה בהתיישבות העובדת מעידים על התקדמות מתמדת וגילויים חיוביים של ידע מקצועי המשולב בחובבנות במובן הטוב של המושג" (גזיר עתון משנת 1963).

בשל התנאים המיוחדים בקיבוצים לא יכלו לצמוח שם רקדנים מקצועיים – אלא אם כן בחרו אלה לעזוב את הקיבוץ – אך בתחום החינוך באמצעות המחול ובתחום טיפוח היצירתיות הקדימו הקיבוצים את זמנם. מה שהחל להתפרסם בשנות ה-70 כגישה מתקדמת בחינוך למחול ומצא ביטוי בספרים רבים, יושם בקיבוצים כבר בשנות ה-50.

# תרומת המחול האמנותי ליצירת המחול העממי ומסכתות החג

פרק זה מתמקד בתרומת ריקודי המחול האמנותי ליצירת המחול הישראלי העממי ומסכתות החג, ולא בצמיחת ריקודי העם על היבטיה השונים. מכאן ההתעלמות הכמעט מוחלטת ממפעלן של גורית קדמן ורבקה שטורמן.

הקשר ההדוק בין המחול המודרני ובין ריקודי העם והמסכתות מקורו ברודולף פון לאבאן. פון לאבאן, כרבים מבני דורו, חשב בזמנו שהאנושות עומדת בפני עידן חדש ושהמחול העממי המסורתי, לעומת זאת, נמצא על סף שקיעה. כמי שחשב גם שאחד מתפקידי המחול המודרני הוא לשרת את החברה, יצירת מחול עממי חדש נראתה לו כאחד מיעדי המחול המודרני.

בבית־ספרו באסקונה, על גבול איטליה־שווייץ, בחן פון לאבאן שילובים של תנועה וריבור. ניסיונות חדשניים אלה לא נשארו נחלת הבמה בלבד. כשאירגן פון לאבאן, בסוף שנות ה־20 ובתחילת שנות ה־30, את התהלוכות השנתיות הענקיות של האיגודים המקצועיים בווינה, הוא הקים מקהלות תנועה ומקהלות מדרבות, שתפקידן היה להביע רעיונות סוציאליסטיים. "הרעיון האסתטי של סוג מחול זה היה מבוסס על בניית תצורות מעניינות ומורכבות, המושתתות על יחידות־תנועה פשוטות, שכל אחד מסוגל לבצען. כך ניתן כר נרחב לפעילות אמנותית יוצרת בקנה־מידה גדול, ללא היוקקות לרקדנים מעולים, תוך ניצול מספרם הרב של המשתתפים לבניית סצנות מורכבות ומרשימות באמצעים עממיים, המוניים – אמנות פרולטארית שתבטא את האמן וההמונים כאחד" (ג'ורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, עמ' 133).

בהכנת האירועים בא לידי שימוש כתב התנועה שהמציא פון לאבאן. לקראת אותם מפגנים רשם בכתב זה את התנועות שהועיד לכל אחד ממאות המשתתפים, ואת הפרטיטורות שלה להם מראש. רק שעות מספר לפני האירוע היו מתכנסים כולם, וה"פאזל" הענק החל קורם עור וגידים. מופעים המוניים אלה בהנהגתו של המורה הגדול נתנו לאנשי המחול האמנותי גם לגיטימציה וגם כלים ליצירת ריקודי עם ומסכתות.

ארץ־ישראל היתה מקום אידיאלי ליישום רעיונות מהפכניים אלה. כאן לא היו לא מסורת שיש לנפץ תחילה ולא מחול עממי שיבטא את דרך החיים שהיתה חדשה אנו. החלוצים דחו את הריקודים היהודיים המסורתיים, כמו המצוזה טאניץ, שייצגו

בעיניהם את תרבות הגולה שממנה שאפו להינתק. הישן נדחה, ואילו חדש עדיין לא היה קיים. את החלל הריק מילאו בניתיים ריקודי עמים שהביאו עימם מארצות המוצא שלהם: ההורה הרומנית, הקואצ'וק הרוסי, הקראקוביאק הפולני והפולקות הצ'כיות למיניהן. באירופה, ששם רווקא היה המחול העממי מושרש, לא התגשם חזונו של פון לאבאן. בארץ־ישראל הוא מצא לו קרקע פורייה. הצירוף של ארץ קטנה ומבודדת, הכמהה למחול עממי מקורי ולהחייאת החגים החקלאיים העתיקים, ושל אמנים שהיה בכוחם לעשות זאת, הפך את ארץ־ישראל בשנות ה־30 וה־40 למעבדה ניסיונית שלא היה לה אח ורע בעולם. מרעיונותיו של פון לאבאן, שעובדו ויושמו במציאות הארצי־ישראלית, נולדה המסכת – שילוב של טקסט עברי מדוקלם ומזומר ושל מחולות חג. ריקודי־עם הם ריקודים פשוטים, בעלי מספר צעדים מוגבל, שנועדו למספר רוקדים בלתי מוגבל. הם יכולים להירקד בכל מקום ובכל זמן. לעומתם, הריקודים השזורים במסכתות החג נוצרו בעיקר בקיבוצים, ונועדו להירקד במופע מבוים לרגל אחד מחגי הטבע או לציון אירוע היסטורי כלשהו. יוצריהם ראו בהם ריקודים אמנותיים־טקסיים שהותאמו למבצעים חובבנים. לפעמים נעשה ריקוד כזה פופולארי וחצה את הקווים – הוא הופקע מן המסכת והפך לריקוד־עם. בסוף שנות ה־40 היו כמה ניסיונות להעלות ריקודי חג על הבמה. עקרו אותם מסביבתם הטבעית, הציבו בפני הרקדנים החובבים חומר תנועתי שלא היה לפי כוחם, ושילבו כל מיני אפקטים כדי שהתוצאה תהיה "מעניינת". כל זאת בשעה שהמחול העממי בארץ עדיין היה בשלב החיפוש העצמי ובניית התנועות הבסיסיות שלו. אבל בשנות־הראשונות של מסכת החג הקפידו היוצרים על חומר תנועתי פשוט ככל האפשר, שהיה, כדברי שרה לוֹי־נתנאי, "מזיגה של ההפנמה היהודית והענווה של החלוצי שבא לבנות את עצמו. מה שהתפתח אחר כך – הראוותנות והשוויץ הישראלי – לא היה המשך הקו שלה ושל שטורמן" (רנה שרת, קומה אחת – דרכה של רבקה שטורמן במחול, עמ' 60). האם חגים עממיים נועדו לצמוח באופן טבעי, או אולי אפשר לזרו את תהליך צמיחתם והאם אנשי הקיבוצים או אמני המחול הם שאמורים ליצור אותם? שאלות אלה העסיקו את חלוצי המחול העממי בארץ־ישראל. היו שטענו, כי ריקוד־עם אין יוצרים. ריקוד־עם נוצר מאליו. רבקה שטורמן, שלמדה בברלין, באורח לא סדיר,

כשהגיעה ורה סקורונל לווינה וביקשה לצרף ללהקתה רקדנית שתוסיף לה "חן וינאי", נהרו עשרות רקדניות למבחני הקבלה. לאה ברגשטיין היא שנבחרה, ובמשך שנה סיררה באירופה עם הלהקה. אבל, גילוויי האנטישמיות שבהם נתקלה הגבירו אצל



LEA BERGSTEIN

לאה ברגשטיין

אצל יוטה קלאמפט, ובארץ אצל גרטורד קראוס, שהילה רסלר ופאולה פדאני, היתה בין אלה שייחסו חשיבות לשיתוף אמנים ביצירת מחולות-העם. אמנם לא נעלם מעיניה שרוב הרקדניות המקצועיות לא היו צבריות; שרובן היו עירוניות ולא בהכרח חשו את הציבור החי קרוב לארמה; ושהן נטו לחבר שפע של תנועות משתנות במקום לחזור על כמה תנועות פשוטות מספר רב של פעמים, כמקובל בריקודי-עם – אבל הצורך בשיתוף פעולה היה חזק מן המיגבלות האלה. בעיקר ניסו לרתום את הרקדניות להוראה בקורסי השתלמות בכוריאוגרפיה ("תעוגה") ובכימוי שנועדו למורים לריקודי-עם. שטורמן: "אני רואה סכנה גדולה לכל המפעל שלנו (המחול העממי הישראלי) אם לא נתקשר עם האמנים שלנו. עלינו לפחות לנסות להפיק מהם תועלת. הניסיון עם שרה [לוי-טנאי] הצליח. אמנם עד כמה הריקודים האלה היו ריקודים עממיים הזמן ילמד אותנו. [...] אבל צריך לעשות את הניסיון הזה" (קומה אחא, עמ' 87).

לעומתה, היו בני קיבוצים שהתנגדו להזמנת אנשי מחול מן החוץ, בטענה שאנשי המקום הם שצריכים ליצור צורה לחגיגה. אבל גם שם נוכחו בנחיצותם של אנשי מקצוע. צבי פרידהבר: "גם צשקה (מגן שמואל), בראשית דרכה בעריכת טקסי החג ההמוניים בקיבוצה, נעזרה בכל הקשור לתנועה הטקסטית הנדרשת לחג באמנית חוץ, כמו גרטורד קראוס, כשהבינה, כי התנועה הטקסטית הנדרשת לחג תובעת העמקת יתר ולכך אין ידיעתה כחובבת מגעת, למרות השיעורים שלקחה אצל גרטורד קראוס" (מחול בישראל, 1987).

זכות הראשונים, גם כאן, שמורה לברוך אגדתי, שב־1924 יצר את ריקודי-העם הארצישראלי הראשון, עזרה גלילית. מתארת גורית קרמן: "על גבעות חול של שפת תל-אביב, בצריף עץ גדול, רוקדים החברים הצעירים של תיאטרון אהל. בחור גבה קומה וקל תנועה מלמרם את ריקודו החדש אשר יצר. הורה חדשה היא זו, וכל השחקנים הצעירים משתדלים במסירות רבה ללמוד ולזכור את הצעדים והקפיצות, את הקידות והרקיעות. אט אט מתאחדים, זרוע אל זרוע, כתף אל כתף, קמה שרשרת והמעגל נסגר" (צבי פרידהבר, המחול בעם ישראל, עמ' 149).

שחקני אהל הביאו את הריקוד לעמק ולגליל. בסוף שנות ה־30 חידש לו אוריה בוסקוביץ' מנגינה (אגדתי התאים לו בזמנו נעימה רומנטית). גורית קרמן שיפצה אותו, ושמו של הריקוד שונה להורה אגדתי. לאחת מהגיגות הפורים הזמין אגדתי הורה חדשה, התל-אביביה, מאת ש.ו. ישי וידידיה אדמון. בין הקהל הופצו דפים ובהם הנחיות לרוקדים. מאז לא יצר עוד אגדתי ריקודי-עם. הראשונה שיצרה מסכת חג בקיבוץ היתה לאה ברגשטיין, שיצירת חגים היתה למפעל חייה. ברגשטיין, מהרקדניות המקצועיות הראשונות שעלו לארץ-ישראל, הגיעה מאוסטריה ב־1925 והצטרפה לבית-אלפא, נחושה בהחלטתה לוותר על הריקוד כקריירה. "לא באתי לישראל כדי להיות רקדנית. באתי כפועלת. להיות פועלת היה דבר מקודש, ובמסגרת זו – לעסוק באמנות היה גם כן דבר גדול", אמרה (מתוך שיחה עם יהודית בריין-אינגבר לקראת הרצאה על ריקודי החתונה של קיבוץ רמת-יוחנן). ילדותה עברה על לאה ברגשטיין בתחילת המאה בווינה, שם הצטופפו אלפי פליטים יהודים מחוסרי כל שנמלטו ממזרח אירופה. היא למדה אצל גברת שמידט, תלמידתו של פון לאבאן, ואצל גברת דייניש, שכרחה לווינה מבוקרשט, שם היתה לה להקה שרקרה בסגנון איזוררה דאנקן. דייניש הטילה על תלמידותיה ליצור קטעי מחול בעקבות התבוננות בכרטיס יוניים עתיקים. "כך", סיפרה ברגשטיין, "מצאתי את דרכי אל המקורות". לימים, בקיבוץ, מנותקת ממרכזי העשייה האמנותית, יהיו לה ספרי אמנות מקור השראה וידע.



הצעירה הציונית והסוציאליסטית את הרצון להיות חלוצה בארץ ישראל.

ברגשטיין קיוותה שתוכל לשלב בקיבוץ עבודה ומחול, אבל עד מהרה עמדה על טעותה. היא נשלחה לעבודה במיכבסה. בגילגולה השני היתה רועת צאן בגלבוץ. התפנית התחוללה בשנת 1931, כאשר חיפש הקיבוץ דרך לחוג את חג הגז. מתתיהו שלם, חבר הקיבוץ, הלחין שירים, ולאחר ברגשטיין חיברה להם ריקודים. ב־1933, כאשר שהתה בווינה לרגל ביקור משפחתי, ראתה מודעה שבישרה על מופע (העיר מחבה) של גרטורד קראוס, אליה התוודעה כאשר ביקרה קראוס בבית־אלפא בעת מסע ההופעות הראשון שלה בארץ. ברגשטיין ישבה באולם החזרות החשוך. "פתאום הפנים שלי התכסו ברמעות. כמו גשם זה ירד. ראיתי מה שאיבדתי. גרטורד אמרה לי: 'את רוצה גם כן?'. היא הבינה אותי ונתנה לי להופיע בהצגה".

השהות בווינה הסתיימה ועימה הגיחה הקצרה אל הבמה. ברגשטיין שבה לקיבוץ. שנתיים אחר־כך, ב־1935, לקחה חופשה ועברה לתל־אביב. היא השתתפה בשתי התכניות שהעלתה להקה הראשונה של קראוס בארץ.

בתחילת שנות ה־40 חזרה לאה ברגשטיין לקיבוץ וילדה שם בת (רחל גולן המנוחה, מורה לבלט). עם הפילוג בבית־אלפא עברה עם מקצת החברים, ביניהם מתתיהו שלם, לקיבוץ רמת־יוחנן. מאז לא הופיעה עוד בכל מסגרת אמנותית שהיא וכל מאמציה הופנו ליצירת ריקודי חג. ברמת־יוחנן יצרה את חגיגות העומר, חגיגות הביכורים, חגיגות ט"ו בשבט וחגיגות הכלולות. לא מעט ריקודים מתוך אותן מסכתות, כעזי זומרת יה (1942), לבשו עזי (1942), שיבולת בשדה (1945) והן ירוזן (1948), הפכו לנכסי צאן ברזל של המחול העממי הארצי־ישראלי. כאלה הם גם רועה ורועה ושישו נא שמהו נא. הדבר לא היה לרוחה של ברגשטיין. בעיניה הם היו חלק בלתי נפרד של מסכת החג כולה. היא גם ראתה בהם מחולות אמנותיים. "הריקוד פנה הגשם מתבסס על הליכה בפרופיל (בהשפעת אידודרה דאנקו). כל ריקודי העומר בנויים על שמיניות (פון לאבאן). כל תנועות הריקודים נבעו ממרכז הגוף, ותנועות הרגליים והידיים היו מוצר לוואי למה שמקורו בטורסו – ולא כפי שמלמדים את ריקודי כיום".

עד עצם היום הזה, במשך כמעט חצי יובל, חוזרים ומקיימים בקיבוץ רמת־יוחנן את חגיגת העומר ואת חגיגת הביכורים. לאה ברגשטיין הלכה לעולמה ב־1989. לפני מותה הספיקה לתעד בסרט וידיאו את מכלול יצירתה.

יהודית אורנשטיין יצרה מחולות לרגל חג הטנא – אירוע שנערך ב־1932 בחיפה, בכימויו של משה הלוי. יותר מ־4000 איש צפו בתהלוכה הענקית שהתנהלה ברחוב הרצל, ובה רוכבי אופנועים לצד נושאי לפידים. תלמידותיה של אורנשטיין, מלוות במשמר כבוד של אנשי הפועל, רקדו את הבאת הביכורים ובידן ענפי דקלים. אותו חיזיון, שבו צפו חברי קיבוצים מהאזור, היה בין מולידי הרעיון ליצור חגיגות מסוג זה בקיבוצים. אורנשטיין המשיכה להעמיד מסכתות גם בשנות ה־40 ובתחילת שנות ה־50, בין השאר במעברות, גבעת־חיים, עינות, קבוצת שילר, גבעת־ברנר ודפנה.

ב־1937 נמצאו מים בקיבוץ נען, ולרגל המאורע חיברה אלוה דובלון עם המלחין יהודה שרת את הריקוד מים מים, הלקוח מתוך מסכת המים. היא גם השתתפה בביצוע, לצד חברות הקיבוץ. לימים הפך מים מים לריקוד־עם. "יהודה שרת הביא לי את המנגינה ושאתם מים, עיכר את השיר לתזמורת, ועשית (מוזה) טקס שלם. הריקוד התחיל בצעד 'שיכול חולף' לצד שמאל, שהרגשתי כי הוא מבטא גלים של מים. החלק השני היה אמור לבטא את שאיבת המים או את פריצתם מן הקרקע. (...) הייתי צריכה לצרף צעדים פשוטים, כי המשתתפים לא היו רקדנים, אבל

לא רציתי שרק ירקדו הורה. רקדו את מים מים מעגל בתוך מעגל, שלושה־ארבעה מעגלים האחד בתוך השני" (מתוך ראיון עם שלום חרמון במסגרת מפעל תיעוד המחול בישראל).

ירדנה כהן עיצבה בשנות ה־40 חגים ליישובים בהרי אפרים ובעמק יזרעאל. חגיגות אלה התפרסמו בכל הארץ בזכות המקוריות, המעוף האמנותי וההעזה שבהן, והיו מקור להשראה ולחיקוי. כהן ביקשה ליצור חג עממי, שימוזגו בו עבר והווה. "סיפורי התנ"ך עמדו כה חיים לנגד עיני. חייתי כולי באווירת חג מימי קדם. [...] ברור היה לי, שראשית עלינו לחדש יסודות הטבועים בכל עם משחר התהוותו, והם מקורות המחול, הצליל, השיר והלבוש" (בתוך ובמחול, עמ' 47).

באירופה, בראשית המאה, רקדו אידודרה דאנקו, לואי פולר ופון לאבאן ותלמידיו תחת כיפת השמיים. בארץ, היתה זו ירדנה כהן שהמירה לראשונה את חדר האוכל במרחבי השדות והגבעות ושיצרה חגיגה בטבע. היא יישמה גם רעיונות מהפכניים נוספים. כך למשל ביטלה את המחיצה בין החברים המופיעים לבין הקהל – בשיא החגיגה הצטרפו אל הרוקדים כל חברי הקיבוץ לדרווחיהם – וגם את התבנית של חגיגה המוגבלת בזמן. האירוע היה טוטאלי ונמשך לא פעם עד אור הבוקר. סעודת החג עצמה נערכה בשדה ("השרה היה לשולחן שסביבו הסבו החברים כאיכרים על אדמתם"). (בתוך ובמחול, עמ' 48).

החג הראשון שעיצבה ירדנה כהן היה חג הביכורים של עיך השופט. השנה היתה 1943. כעבור שנה, עיצבה שם את חג הכרם, שחל בט"ו באב. כמי שראתה כחלק מן ההשתלבות בנוף את החייאת סיפורי העבר שלו, התבססה המסכת שיצרה על הסיפור המקראי על בנות שילה שיצאו לחולל בכרמים ובני בנימין צפו בהן וחספו אותן. כהן הושיבה באוהל מקהלה ששרה את הפרק המתאר את האירוע. את המוסיקה למסכת, שאותה הגדירה כפנטומימה ריקודית, הלחין יזהר ירון.

בחג העשור של קיבוץ שער־העמקים, שעל אדמתו שכנו בימים קדומים יעל אשת חבר הקיני, דבורה, ברק וסיסרא, תקעה ירדנה כהן את יתד אוהלה של יעל ברחבת המחולות, ושם ישבו מקהלה ותזמורת. אורי גבעון היה המנצח. ברוח הפסוק "מים שאל חלב נתנה", העמידה שתי פרות מקושטות בפרחים ועליהן כרי חלב, שמתוכם מזגו מן המשקה הלבן לכל חבר ואורח.

ירדנה כהן ראתה בחגיגה הזדמנות לקירוב לבבות, והזמינה את השכנים הערבים מן הכפר הסמוך. אביה, פנחס כהן, על המפגש: "גם אוובידידת, אלה בני קרר, יצאו במחולות הרבקה לקול החליל. ומשנגמר, שאלתי את תאופיק, ראש הקבוצה: 'מה בעיניך מחול הקיבוץ?'. 'מחול בני ישראל הוא ועתיק הוא כתוף וכחליל אשר לנו ולכם'. 'זמה בעיניך הפנטזיה, שאלתי את יעל הקנינית, היא אם הכפר, שכרעה בירכתי הבקעה. היא נתנה ידה על סנטרה ומתוך שלוות נפש ענתה: 'חי הנביא, היום חדלתם להיות זרים, הן אלוהים במעשיכם'" (גזיר עתון מ־1945, בחתימת פ.כ. ירדני).

בשנת 1947 יצרה כהן את חג המים בקיבוץ גניגר (את המוסיקה הלחין מ. פרנקל). הפעם, שאבה השראה מכל סיפורי התנ"ך הקשורים בחיפוש אחר מים. כדי לבטא את השמחה הכרוכה במציאתם הציבה באמצע השרה מכונת קידוח גדולה, מקושטת בירק. לאחר ברכת המים פרץ מתוכה סילון מים עז, והחברים הקיפו אותה בריקודים.

אגב, חג מים נוסף יצרה כהן בשנות ה־50, לא בקיבוץ אלא בטירת כרמל, אז כפר שהיה מאוכלס עולים שאפילו לא דיברו זה את שפתו של זה. שם הצליחה ללכד אנשים שבאו מתרבויות שונות ולגרום להם להשתלב בטבעיות בחגיגה.

לשכנע את חברי המשקים להיענות לכל דרישותיה, שלעתים קרובות נראו להם מוזרות, לא היה דבר של מה בכך. גם בפני המחוללים עצמם, שהיו, אחרי הכל, חובבים, העמידה כהן דרישות.

"לחברינו הרוקדים קשה תחילה להרגיש את חרות התנועה הפשוטה, ואין הם מאזינים לקצב העצור, בעל המשמעת הפנימית. [...] הריקוד העממי האמיתי ריקוד של סדר ומשמעת הוא, המתבסס על הרגשת קצב עמוקה [...] ולא הורה פרועה" (מתוך הרצאה). מספר אהרון זיו מעידהשופט: "כל קיבוץ היה מנסה לעלות על משנהו. אז היתה גם תחרות החג הישראלי. מי שחשב ש'קפיץ קפוץ' וגמרנו, טעה טעות מרה. אחרי הפגישה הראשונה החליטה ירדנה, שמעכשיו תקדיש את הזמן לשיחורור אגן הירכיים והכתפיים. אחרי שבועיים, הכתף התחילה לצאת לה ממקומה וזה מעצמה; אגן הירכיים הסתובב כפרפטום מובילה. תפסתי עצמי מעכס על מדרכות עיידהשופט" (התוף והיב, עמ' 109). בדומה ללאה ברגשטיין, הסתייגה גם ירדנה כהן מהפקעת מחולות ממכלול המסכת והפיכתם לריקודיים. היא העדיפה לראות בהם ריקודי טקס וריקודים כפריים.

יוצרת נוספת של ריקודי מסכתות היא שרה לוייתנאי, מייסדת להקת ענבל, שאמנם לא למדה מחול אמנותי, אבל היא אמנית מחול.

לוייתנאי נולדה ב-1911 בירושלים למשפחה תימנית. היא התחנכה במעון ליתומים בצפת, ואחר-כך בכפר הנוער מאיר שפיה. "מורי היו עולים מרוסיה, פולניה וגרמניה, חלוצים ואנשי חינוך דגולים, שידעו למה באו לארץ והעבירו את תחושת השליחות של העשייה כאן. בשפיה למדתי אצל פרופ' קלווארי (Calvari). הוא פתח לנו אשנב לתרבויות העולם, עודד יצירתיות והבין לנפש הילד. זה המזון הרוחני שעליו גדלתי".

בת 18 החלה ללמוד בסמינר לוינסקי. למפגש עם תל-אביב היתה השפעה גדולה עליה. "תל-אביב הקטנה, אהובתו של נתן אלתרמן, העיר התמה, שכמעט כל בחור שלישי או רביעי בה היה משורר, או סופר, או צייר, או סתם ארטיסט – כמובן הטוב של

הימים הטובים הם" (מתוך הרצאה ב-1984 לרגל קבלת פרס תל-אביב).

מאז ומתמיד נמשכה לתיאטרון, ובמקביל לעבודתה כגננת הופיעה בתיאטרון ילדים שליד הסתדרות הגננות (שם שיחקה את פינקו, במחזה שעבדה מרי קיפניס וביים יוסף אוקסנברג). לוייתנאי השתתפה בקורס משחק בסטודיו של צבי פרידלנדר, וניסתה להתקבל להבימה או לאהל. "לא תתאימי לרפרטואר שלנו", אמרו לה, ובפעם הראשונה היא חשה עצמה כ"מזרחית". באותן שנים החלה פוגשת את בני עדתה. במועדון הנוער בשכונת כרם-התימנים למדה ולימדה ריקודים, אבל הקשר הזה לא נמשך לאורך זמן. הבלט התימני של רינה ניקובה עורר את סקרנותה, ולוייתנאי נהגה להציץ מבעד לחלון בעת החזרות. כשפרצה מלחמת העולם השנייה, התגייס בעלה לצבא הבריטי. מטוסים איטלקיים הפציצו את תל-אביב. לוייתנאי, מטופלת בתינוקת, החליטה לעבור למקום בטוח יותר, וב-1939 הגיעה לקיבוץ רמת-הכובש, ששם היתה עתידה לעשות שבע שנים כגננת. "כאשר נתקלה במחסור בשירי ילדים, ישבה וחיברה לה מנגינות. כאשר נחוץ היה לארגן חגיגה, בגן או במסגרת הרחבה יותר של הקיבוץ, נראה זה כמשהו טבעי ביותר, שתחבר את התמלילים, תלחין את המוסיקה, תיצור את הכוריאוגרפיה ותביים את המופע כולו" (גיורא מנור, "בראשית בראה שרה את המולטימדיה", מחול בישראל, 1985). כך חוברו שירי הילדים ענבלים, רוין בן סוסי, עלי באר באר עלי, באנו הושך לגרש ורבים אחרים. חברי קיבוץ רמת-הכובש ביקשו שתעצב עבורם חגים, ושרה לוייתנאי מצאה עצמה יוצרת מסכתות, מבלי שגונב לאזוניה שמו של פון לאבאן. ב-1943 יצרה את חג האביב, ושנה אחר-כך את שיר השירים, מסכת שמתוכה אומצו כריקודיים בנוסח תימני המחולות אל גינת אגוז ואנה פנה דודך. בעקבותיה נולדו מגילות רות והמסכת בראשית במשמרה-השרון.



HA-BIKURIM FESTIVAL AT THE TECHNION, YARDENA COHEN

"חג הביכורים" בחצר הטכניון, ירדנה כהן



"MOURNING DANCE", YARDENA COHEN, KIBBUTZ SHA'AR HA'AMAKIM

"ריקוד המקוננות", ירדנה כהן, שער העמקים

דמות בולטת נוספת היא טובה צימבל-נמט. כילדותה למדה אצל דניה לוי. כשהיתה בת 13, עברה לסטודיו של גרטרוד קראוס. רקדה חמש שנים בלהקת האפסיים הקטנים ובלהקת האופרה העממית. ב-1941, והיא עודנה תלמידת תיכון, העמידה את הריקודים להצגה בלוז שהועלתה בנהלל, בבימויו של אלף ארייבולף, במלאות למושב 20.

לאחר שהתפרקה להקתה של גרטרוד קראוס, פרשה טובה צימבל מן המחול האמנותי והתמקדה ביצירת מסכתות ובהדרכת להקות. היא אירגנה פסטיבל מחולות ישראליים בארץ, ולהקותיה הופיעו בפסטיבלים בינלאומיים שונים. בצ'כיה בשנת 1947, למשל, ששם זכה בפרס הראשון ריקודה רועים; בפסטיבל הנוער הדמוקרטי הבינלאומי בבודפשט (1949), בפסטיבל לריקודי-עם עתיקים באיטליה (1949), ובפסטיבל פולין (1955), שגם בו זכה מחול שלה, ארץ הנגב, בפרס הראשון. בשנות ה-40 יצרה ריקודים ומסכתות בעין-שמר, להבות, מענית, נהלל, גבע, מעודיחיים, כפר-יחזקאל ואחרים.

עוד הקימה את להקת הצימבלים, והיתה הכוריאוגרפית והמנהלת שלה; את להקת מועצת פועלי רמת-גן ואת להקת מועצת פועלי תל-אביב – מחוללי אביב. האחרונה ערכה סיור הופעות בגרמניה ב-1980.

בין אנשי המחול האמנותי שהעמידו מסכתות בשנות ה-40 וה-50 היו גם שושנה אורנשטיין (בקיבוץ נגבה); אריה כלב (בכפר הנוער מאיר שפיה, בין השנים 1943–1950); גרטה סלוס – תלמידתה של מרי ויגמן שיצרה כוריאוגרפיות ורקדה בלהקת האופרה של העיר טפליץ. לאחר ששוחררה ממחנה ריכוז עלתה ארצה, ו-15 שנה לימדה מחול אמנותי ויצרה חגים במוסד החינוכי הרסיים; והרקדנית והכוריאוגרפית מירלה שרון. שרון, שהופיעה

כשנים אלה החל מתגבש סגנונה הייחודי של לוי-נמט. "בקיבוץ היתה לי שמחת יצירה, אבל זו גם היתה תחילת הספקות לגבי המשך דרכי [...] התחלתי לשאול את עצמי, מי אני? מה אני רוצה? לאן אני הולכת? רציתי להישאר בקיבוץ, אבל גם רציתי לעבוד עם תימנים ולמצוא ביטוי משובלל יותר לעבודתי".

לוי-נמט כתבה ליצחק טבנקין וליעקב חזן על עינויי הנפש שלה. הציעו לה לעבוד במוסד חינוכי, אבל היא חלמה על להקה משלה. "בחרת לך דרך קשה", אמר לה חזן לאחר שהחליטה לעזוב את הקיבוץ ולהיאבק על הגשמת החלום. ב-1948, והיא בת 37, חזרה לתל-אביב, ובתוך כמה שנים הקימה את להקת ענבל.

ב-1944 התקיים, ביוזמתה ובניצוחה של גורית קרמן, כנס דליה הראשון, שבו הוצג מלאי ריקודי-העם הארצישראליים של אז, ובעקבותיו אורגן לראשונה קורס למדריכי ריקודי-עם והוקמה ועדה בין-קיבוצית לריקודי עם (זו צורפה מאוחר יותר למדור המחול שליד המרכז לתרבות וחינוך בהסדרות). את הכנס פתח המחול שיר הלל, המתאר הבאת ביכורים בטנאי קש לבית המקדש והלקוח מחג הביכורים שעיצבה שנה קודם לכן ירדנה כהן עבור עיני-השופט. גם מחול עובדיה (רצו לקרוא לו בזמנו "דבקה ירדנה", אבל כהן רצתה להנציח את שמו של המתופף עובדיה מזרחי) לקוח מתוך אותו חג.

גרטרוד קראוס יצרה לפסטיבל דליה את המחול דווקא, למוסיקה משלה. שישית גברים אווזי פגיונות רקדו אותו. בכנס הופיעה בשני ריקודים גם להקה תימנית בהדרכתם של השחקן סעדיה דמארי ורחל נרב. ב-1947, לקראת יציאתה של משלחת לפסטיבל הנוער הדמוקרטי הבינלאומי בפראג, ביקשה גורית קרמן מנרב שתלמד את חברי המשלחת את ריקודיה עזרי צפון ושמחו נא.

בריקודיה של רבקה שטורמן וצורפה כרקנית למשלחות הנוער הישראליות לפסטיבלי הנוער הדמוקרטי בפראג ובבודפשט, עיצבה בשנות ה־50 אירועים בהתיישבות העובדת, ובהם בין השאר ושמתח בחגיג כבית־חנן, 1955, והצבי על במותיך חלל כבית־אלפא, 1957 (על המשך עבודתה יוספר בפרק "ראשית צמיחה חדשה").

משנות ה־50 ואילך היתה ההשפעה הדומיננטית על סגנון להקות המחול העממי בישראל זו של יונתן כרמון. כרמון, יליד 1931, עלה ארצה מבוקרשט. בן 13 ראה את האופרה דן השומר, ובה ההורה והריקוד החסידי שיצרה גרטרוד קראוס, ובה בשנה החל ללמוד אצלה. הוא השתתף במהדורה השנייה של האופרה הלנה היפה (1952), והעלה ערב יחיד.

כרמון גם למד בלט קלאסי אצל מיה ארבטובה, ורקד בתיאטרון הבלט הישראלי ובלהקה הקאמרית של נעמי אלסקובסקי. מאוחר יותר החליט לחדול מלרקוד. "המחול האמנותי הקוננוציונלי כבר לא עניין אותי, ולא רציתי להיות רקדן בלהקת בלט. גרטרוד תמיד היתה שואלת אותי, מה אתה מחפש? אני חיפשתי משהו ישראלי ייחודי. סגנון הריקוד משתנה בהתאם לאופיו של הרקדן. טכנית, רקדן הקואצ'וק הרוסי ורקדן תימני מפעילים אותם שרירים. שניהם רוקדים נמוך. מה שמבריל ביניהם הוא האיך. רק את האיך אפשר לשנות.

יצרתי מחול ישראלי עבור הבמה. מאותו החומר שהעליתי על הבמה לקח העם ועשה ריקודי־עם, כמו הרועה הקטנה, אל תירא, ימין ושמאל ועוד. אימצו את הסגנון שיצרתי ורוקדים בסגנון כרמון, אבל לא את הכוריאוגרפיה של כרמון".

הקשר של יונתן כרמון למחולות־העם נוצר עוד בשנות ה־40 המוקדמות. לפרנסתו אירגן אירועים שונים – מופעים מטעם מועצות פועלים, חגיגות לציון עלייה על הקרקע, כנסים. כפלמ"ח רקד בלהקה הצבאית הראל ("הופעות אמנותיות בסגנון עממי"), שהכוריאוגרפית שלה היתה רבקה שטורמן. ב־1953 השתתף בפסטיבל הנוער הדמוקרטי בבוקרשט. אחר־כך הקים את להקת

הסטודנטים של האוניברסיטה העברית. ב־1954 הוזמן כרמון להדריך את להקת ריקודי־העם שליד המרכז לתרבות וחינוך של ההסתדרות, וב־1958 התבקש, בהמלצת אד סאליבן, עורך תכנית טלוויזיה יוקרתית בארה"ב שסייר בארץ וצפה בלהקות שהיו פעילות אז, להקים את להקת כרמון, שהיתה עתידה להופיע במשך 25 שנה ערב ערב ברחבי העולם.

ב־1958 מונה כרמון ליועץ האמנותי של אולם אולימפיה בפריז, וב־1988 – למנהל האמנותי של פסטיבל ברמיאל.

נועה אשכול עשתה ב־1953 ניסיון חרי־פעמי ויוצא דופן. היא יצרה, להזמנת קיבוץ לוחמי הגטאות, מסכת שנושאה מרד גטו וארשה. בניגוד לריאליזם ולפאתטיות שהיו מקובלים אז, העבודה שהיא יצרה היתה מופשטת ומינימליסטית. היצירה היתה בנויה ממחרוזת מחולות ובהם קינה, מחול שהאלמנט התנועתי שלו היה העברת משקל מרגל לרגל, ומחול הורה שהתבסס על משחק מקצבים. את המוסיקה, לתוף ולחצוצרה, הלחין הרברט ברין, אז מלחין ישראלי צעיר.

שלום כרמון, תלמידה של ירדנה כהן, השתתף בשנת 1957 בקורס לכוריאוגרפיה בשיטת לאבאן בבית־ספרו של לדר באנגליה. כרמון, בשעתו המדריך בה"א הידיעה לריקודי־עם, אירגן בין השאר בתל־אביב ערבי הרקדה ובחיפה, ב־1953, את מצעד המחולות הראשון ביום העצמאות. גם ריקודים מתוך כוריאוגרפיות שיצר לחזיונות המוניים פרצו החוצה והיו לריקודי־עם. מהידועים בריקודים שיצר: בת יפתח, בת הרים, לאור חיוך, הורה נעורים וענבלים.

מושיקו הלוי למד מגיל 17 בסטודיו של מיה ארבטובה. כאשר נודע לכוריאוגרף האמריקני ג'רום רובינס, בעת ביקור בסטודיו, שהלוי תימני, הוא השפיע עליו להצטרף ללהקת ענבל. לימים פרש הלוי מהלהקה והתמסר ליצירת ריקודי־עם, שהידועים בהם הם עת דודים, דבקה בורדית, דבקה אוריה, פרח הזהב וניצני שלום.

הרקדנים המקצועיים לקחו חלק נכבד לא רק ביצירה אלא גם



"VICTORY DANCE", GERT SALUS, HADASSIM

"ריקוד הניצחון", גרט סלוס, הרסים

בהדרכה. רחל נדב לימדה ב־1945 בקורס הראשון למדריכי ריקודי־עם שהתקיים בסמינר הקיבוצים בתל־אביב. ב־1951, לאחר כנס דליה השלישי, החליטה הוועדה לריקודי־עם לארגן קורסי השתלמות למדריכים. ב־13.6.52 כתבה רבקה שטורמן ביומנה: "פתחנו סמינריון לכוריאוגרפיה של ריקודי־עם ומועדים, המתנהל בהמשכים כל שישה שבועות, בהדרכתן של גרטרווד קראוס, ירדנה כהן, מיצי שוורץ וחברי הוועדה לריקודי־עם. גם הגב' שרה לוי מדריכה בסמינריון זה ושוקדת על העמקת ידיעת המקורות והסגנון של הריקוד העממי הישראלי. נוסף על אלה הדריך בסדרה החמישית הכוריאוגרף־הרקדן מארצות־הברית ג'רום רובינס בכוריאוגרפיה של ריקודי־עם ישראליים. [...] מתוך הכרה שלריקוד עממי ללא מוסיקה מתאימה אין עתיד, באנו בקשר עם הקומפוזיטורים בישראל, על מנת שיספקו לנו את החסר" (קומה אחא, עמ' 121).

בעוד הצטרפות לחוגים לריקודי־עם הלכה ונעשתה מקובלת, החלו מסכתות החג להיראות נאיביות בחברה של שנות ה־60. "משקלם הסגולי של הקיבוץ ושל ההתיישבות החקלאית בחברה

הישראלית יורד עם היחלשותם של הערכים הקולקטיביים. [...] בפנייה אל הקהל הבורגני מגבשות התעמולה והפרסומת מערך דימויים היוצר גרסה מקומית של החלום האמריקני. [...] תל־אביב, עיר תוססת וסואנת בעלת מקצבים משתנים ומירקם עירוני אופייני, נעשית סמל לתרבות דינאמית מתפתחת זו המעמידה את הפרט במרכזה" (בתיה דונר, לחיות עם החלום, עמ' 187). על רקע זה דעכה תופעה אמנותית־חברתית מהיפות בארץ. הקשר בין המחול המודרני ובין ריקודי־העם והמסכתות הלך וניתק כבר בסוף שנות ה־50. דור הרקדנים הצעירים, שספגו את השפעת המחול המודרני האמריקני, לא גילה עניין בריקודי־עם ועוד פחות ביצירת חגים.

ובכל זאת, חלק ניכר מהרקדנים המקצועיים של שנות ה־50 וה־60 החלו את דרכם בלהקות ריקודי־עם. אחרים הגיעו לבמה המקצועית לאחר שלקחו חלק ביצירת המסכתות ובהתהוות החגים המחודשים בקיבוציהם. ההפריה בין המחול האמנותי וריקודי־העם היתה אפוא הדדית.

# צמיחות ייחודיות

מרריכים לריקודייעם, והזמינה אותה לקחת חלק באירגון הקבוצה. לימים היתה טולידאנו למנהלת האדמיניסטרטיבית של הלהקה. ברוב קולות, אחר מסע שיכנוע ארוך, הוחלט שכל אחד מחברי הקבוצה ייקח 60 ימי חופשה מעבודתו, ובמשך תקופה זו יבנו יחד תכנית. פיצוי ה"חברים", כפי שלויתנאי מכנה את רקדניה עד היום, על אובדן ההכנסה לא היה הבעיה היחידה שהתעוררה. לוי-תנאי היתה צריכה להתמודד גם עם בעיה כזו של חברות שלא יכלו להגיע לחזרות ביום חמישי, כי זה היה יום הכביסה בביתן. בני המשפחה נהגו להתכנס באותו יום ליד הפיילה ולשפשף את הכבסים.

החורשיים האינטנסיביים האלה הולידו את התכנית הראשונה. גם מממן נמצא. המרכז לתרבות שליד ההסתדרות אמנם לא נהג לתמוך בלהקות מחול אמנותיות, אבל חשבו שם שמדובר בלהקה פולקלור תימנית ונתנו לה חסות. קצבו לחברים משכורת, זעומה אך קבועה, כך שהם יכלו להקדיש את כל זמנם לקבוצה. זו נקראה להקת שרה לוי – הלהקה המזרחית.

כשלוש שנים הופיעה הלהקה בקיבוצים וביישובי עולים במסגרת תל"מ (תיאטרון למעברות), גוף שפעל ליד המרכז לתרבות של ההסתדרות. החשש שמא יהיה קהלם מורכב מיוצאי עדות המזרח בלבד הופרך. הלהקה התקבלה בהתלהבות בכל מקום ונעשתה מבוקשת. היא הופיעה פעמים מספר בשבוע בערבים ובתכניות מיוחדות לגני ילדים בבקרים.

ב־1.7.50 כבר השתתפה הלהקה המזרחית באירוע שנשא את השם "חגיגת ישראל למוסיקה יהודית". חודשים אחרים אחר-כך התקיימה, בבית הנוער ביפו, הופעת הבכורה הרשמית של להקת ענבל. נכללו בה היצירות ממקור תימן ובעקבי הצאן. "כאן נוצר גרעין בריא הראוי שינבט. הבריק משהו מעורר ומפליא. כדאי לשמור על הניצוץ ועל הגחלת" (המבקר סגול, גזיר עתון מ־1951). ב־1952 יצאה ענבל בתכניתה השנייה, שאף זמרה. המופע, שבכורתו התקיימה באולם אהל, הועלה יותר ממאה פעמים. שנה לפני כן, בקיץ 1951, הוזמנה הלהקה להופיע בכנס רליה. כשערכה חזרות בשדה, נעמד ליד הרוקדים איש צעיר והחל לחקות את תנועותיהם. גילה טולידאנו: "ישבתי בקרבת מקום. מי עשה את הצעדים? הוא שאל אותי. הצבעתי על שרה לוי ואמרתי: 'היא' – 'מי עשה את הכוריאוגרפיה?' – 'היא' – 'מי עשה את הבימוי?' – 'היא' – 'מי חיבר את המוסיקה?' – 'היא'. הוא הסתכל בי ושאל אם אני מבינה אנגלית ואם הבנתי את שאלותיו, ואז תפס את ראשו בשתי ידיו וצעק: 'כל זה היא? היא גאון!'".

האיש הצעיר היה ג'רום רובינס, והוא המליץ לתמוך בענבל. הקרן האמריקנית למוסדות בארץ-ישראל שכרה עבורה סטודיו גדול ברח' אלכסנדר ינאי בתל-אביב ומינתה את גזבר הקרן, גבריאל גלור, למנהל האדמיניסטרטיבי של הלהקה. לרשותה של ענבל הועמד תקציב שאיפשר עבורה במתכונת של להקה מקצועית. חמש שנים אחרי שהגיעה שרה לוי-תנאי לתל-אביב, היתה ענבל ללהקה ממוסדת, הראשונה בישראל. למייסדים אמנם

רווקא בשנים שבהן נחשב המחול בארץ למגומר לעומת זה שבחוץ לארץ, שנים שהמאמרים שנכתבו בהן ביכו את המחול הישראלי, רווקא אז נוצרו תיאטרון המחול ענבל, כתב התנועה אשכול-זכמן ושיטת פלדנקרייז, שהיו עתידים לפרוץ את גבולות המדינה. בריעבר, שלוש יצירות ייחודיות אלה היו אולי התרומות החשובות ביותר של המחול והתנועה בישראל. הדור הצעיר של רקדני המחול האמנותי לא הבחין בכך. בעיניהם לא היתה ענבל אלא להקת פולקלור. גם שיטת אשכול-זכמן ושיטת פלדנקרייז לא דיברו אליהם. מורים למחול מהגוארדיה הוותיקה ומורים לתנועה, לעומת זאת, קיבלו אותן בזרועות פתוחות.

## תיאטרון המחול ענבל

1948. שרה לוי-תנאי, באותם ימים גגנת בקיבוץ רמת-הכובש, חוזרת לתל-אביב כדי למצוא את דרכה כאמנית. ככוונתה להקים תיאטרון שישאב מן התרבות המזרחית. המדינה עתה זה נולדה, אבל לוי-תנאי, אז בת 37, אחוות דיבוק של יצירה ומלווה בתחושה שאצה לה הדרך, נחושה ברעתה שלא להמתין לימים טובים יותר אלא לשנס מותניים ולהתחיל כמלאכה.

כסיס כספי לא היה לה, גם לא ידע במחול אמנותי, אבל מאחוריה היו, כזכור, לימודים בסטודיו של צבי פרידלנד, והיא היתה מצוידת בניסיון עשיר כגגנת, כיוצרת מסכתות בקיבוץ וכשחקנית בתיאטרון ילדים, ומעל לכל באמונה, שתוך כדי תהליך העבודה תתבהר הדרך.

למודעה שפירסמה בעתונים נענו כ־30 נערות ונערים מעולי תימן. באותן שנים הדריכה שרה לוי-תנאי גגנות במדרשה למורים למוסיקה, וסגן מנהל המדרשה, המלחין עמנואל עמירן, העמיד לרשותה חדר לחזרות בשעות הערב. מהקבוצה ייוותרו רק שבעה, ומהם יצמח תיאטרון המחול ענבל. עם חברי קבוצת המייסדים נמנו מרגלית עובר, רחלי עובריה, חנה מינולי, רחל צעירי, מאיר עובריה, יהודה כהן ויעקב ברזילי. הקבוצה נפגשה פעמיים בשבוע במשך שנה לפני שהופיעה לראשונה, בספטמבר 1949, לפני תלמידי המדרשה. "הנערים והנערות שהגיעו אלי היו רובם חסרי השכלה. [...] קשה מאד היה לעבוד עם האנשים מבחינה אירגונית ומשמעתית. כל אחד פעל כאינדיבידואום, כל אחד רגיל היה לתת את האימפרוביזציה שלו. אולם ברעה חולה זו נתגלתה גם ברכה, שכן צריך היה להגיע לדרגה, שכל אינדיבידואום יסתגל לעבודה בקבוצה. לאחר עבודה מאומצת הגיעה הלהקה לתיאום נפלא בין הפרט והלהקה כולה. על רקע הריקוד הקבוצתי מתבלטים כל רקדן ורקדנית, הן בהזדמנויות של ריקודי סולו, והן בביטוי האינדיבידואלי שכל אחד משווה להופעתו" (מתוך ראיון במבוארות, 1.3.55).

לוי-תנאי פנתה אל גילה טולידאנו, שאותה פגשה בקורס



MARGALIT OVED IN "QUEEN OF SHEBA", INBAL DANCE THEATER

(תצלום: אבשלום סלע)

מרגלית עובד ב"מלכת שבא", תיאטרון המחול ענבל

גראתה תקופה זו ממושכת, אבל במבט לאחור אפשר לקבוע שהתהליך היה מהיר, ושלושתנאי זכתה כמה שאף אחת מהיוצרות שקדמו לה בארץ במשך שלושים שנה לא זכתה בו.

בהמלצת רובינס, הזמינה הקרן את הכוריאוגרפית האמריקנית אנה סוקולוב "ללטש את הלהקה מבחינה בימתית-מקצועית". שלושה חודשים עברה סוקולוב עם הצעירים, שלא הכירו את יסודות המחול. כעבור שנים אמרה לויטנאי: "אנה ידעה רק מלה אחת, ועליה חזרה ללא הרף: More, More, More (יותר, יותר, יותר). לפי המור' הוזה עבדנו כחמורים – ונקווה שיצא מזה צדור המור".

הלהקה גדלה. לשורותיה הצטרפו רקדנים כהרסה כדוח, האחיות דליה וברוריה לבית כובני, משה גמליאל ואחרים. לראשונה יכלה שרה לויטנאי לתת דרור לרמינה וליצור ריקודים כחתונה בתימן ומלכת שבא, שלשם העלאתם היו נחוצים תקציבים נכבדים. ענבל היה אחד התיאטראות הראשונים שהיה לו אוטובוס משלו.

הפופולאריות של הלהקה הגיעה לשיאה לקראת אמצע שנות ה-50. להקות אורחות שביקרו בישראל וראו הופעה של ענבל נשבו בקסמיה, וגדולי אישי המחול, ובהם מרתה גראהם, ואן באבילה ואנטול צ'ווי (Anatole Chujoy), עורך כתב העת Dance News, הביעו את הערצתם לשרה לויטנאי ושיבחו את הלקחה.

ב-1957 הגיעה הקרן למסקנה שהלהקה בשלה די הצורך כדי לייצג את ישראל, ופנתה אל האמרגן סול הורוק, שכבר אירגן קודם לכן מסע הופעות של הפילהרמונית בארה"ב. הורוק אמנם חשש להביא להקה בלתי ידועה, ואולם ההמלצות החמות של ג'רום רובינס ואנה סוקולוב, וההתחייבות של הקרן לפצות אותו במקרה של כישלון קופתי, עשו את שלהן. לקראת הנסיעה תודרכו הרקדנים בידי איש משרד החוץ, בדומה לדיפלומטים ישראלים היוצאים בשליחות רשמית.

לארה"ב הגיעה ענבל לאחר שהופיעה באנגליה, סקוטלנד ואירלנד, ולפני כן כחודש בהולנד. ההופעה הראשונה שלה מחוץ לישראל התקיימה בהאג, לפני קהל ובו בין השאר שגרירים מארצות שונות. המסך ירד ועלה עשרים פעם.

בניו-יורק קיבלו בחום את פני הלהקה ג'רום רובינס ואנה סוקולוב. קבלת הפנים מטעם נציגי האיגודים המקצועיים היתה חמה פחות. הסתבר שעל פי חוקיהם אסורה שם עבודת נגנים ועובדי כמה זרים, כך שהלהקה נאלצה לשכור נגנים מקומיים. מלבד זאת תבע סול הורוק תיכנון מחודש של התאורה, בהתאם לציוד שעמד לרשותו. אחרי המופע הראשון עצרו כולם את נשימתם בציפייה לביקורות, שעמדו לחרוץ את גורל הסיוור (אלה שפורסמו בבריטניה היו מעורבות). רשימות הביקורת בעתוני ניו-יורק, שנכתבו בידי גדולי מבקרי המחול, היו שירת הלל לענבל. זה גם היה ניצחון אישי לשרה לויטנאי הכוריאוגרפית ולרקדנית הראשית ("הסטראדיואריוס שלי") מרגלית עובד.

נערכו שמונה הופעות בשבוע, שש בערבים ועוד שתיים אחר-צהריים. שלושה חודשים ארך הסיוור בארה"ב, והוא כלל את כל חופה המזרחי. הלהקה היתה לשגרירה של ישראל. "ענבל היא מכשיר תעמולה מצוין לישראל. הערבים טוענים שפולשתם לארץ לא לכם, ואילו להקה קטנה זו מוכיחה בעליל שאתם עם אסיאני, שהוא חלק בלתי נפרד מן הצמחייה שבאזור" (דיפלומט מאסיה, גזיר עתון מ-1957, השמור בארכיון המחול היהודי).

במאי 1958 עמדה להתקיים בבריסל תערוכה בינלאומית, ומשרד החוץ דרש שענבל תופיע בה, במסגרת חגיגות העשור לקימה של מדינת ישראל. סול הורוק, שהתכוון, לאור ההצלחה הגדולה, להאריך את סיוורה של הלהקה בארה"ב מעבר למתוכנן, נאלץ להחזיר לאלפי רוכשי כרטיסים את כספם.

ענבל חזרה אפוא לאירופה. הפעם הופיעה, מלבד בבליה, גם

בשוודיה, נורווגיה, פינלנד, דנמרק ובאיטליה. המסע, שארך שמונה חודשים, הסתיים בעיר טריאסט.

זמן קצר לאחר ששבו לארץ הוחל בתיכנון סיוור נוסף שלהם בחו"ל, גם הוא בסיוע הקרן האמריקנית, שהמשיכה לתמוך בענבל. באותה תקופה מונה למנהל הארמיניסטרטיבי שלה אלכסנדר קרול. ב-1959 יצאה הלהקה לסיוור שני בארה"ב. גם הפעם חזרה על עצמה ההצלחה היוצאת דופן.

ב-1962 העלתה הלהקה בתיאטרון האומות בפריז את המחזה המוסיקאלי מגילת רות. שרה לויטנאי זכתה בציון לשבח על הכוריאוגרפיה. באותה שנה גם השתתפה הלהקה בסרט הסיפור הגדול שפופר אייפעם, שצולם בהוליווד. "הצטרף לענבל ותרמה את העולם – זוהי בעצם הסימטה שצריכה להיות תלויה על שער הלהקה", היתה כותרת כתבה בדבר, 2.11.58.

ענבל כבשה קהלים בחו"ל, אבל את קהלה בארץ החלה מאבדת. העניין בה פג. "אין נביא בעירו. שכן ענבל, שקנתה לב יבשות ואזורים רחוקים, שזכתה במיטב הביקורות של הנוקשים ביותר של מבקרי אירופה ואמריקה, ענבל זו נתקלת בקהל אדיש למדי בביתה, במולדתה, בתחום צמיחתה וגידולה" (אורי קיסרי, מעריב, 15.6.59).

משום מה דבק בענבל דימוי של מעין להקת ייצוג אקסוטי, הופעלת בשליחות משרד החוץ. "אין הצגה זו מכוונת לנו", אמרו הנציגים הישראלים בניו-יורק, שנראו מאופקים לעומת הקהל והביקורת הנלהבים" (חנן ברטוב, 26.11.59).

ואילו לדרור רקדני שנות ה-50, שכבר היו אמונים על מילון התנועות של מרתה גראהם, נראו המחול-דיקלום-זמרה של ענבל נאיביים ולא מקצועיים, ובדיעבד – אוונגארדיים מדי. למעשה, רק בסוף שנות ה-70 התברר לחלק ניכר מהרקדנים בישראל, שהשילוב של תנועה, דיקלום ומוסיקה בעצם מבטא תפיסת עולם אמנותית עכשווית. שרה לויטנאי פשוט הקדימה את זמנה בכמה עשרות שנים.

לא רבים עמדו על טיבה של ענבל. רינה גלוק, שהוזמנה על ידי אנה סוקולוב להוריך את הלהקה: "ראיתי רקדנים שבשיעור טכניקה לא מסוגלים למתוח אצבעות. בערב ראיתי אותם בהופעה ואמרתי לעצמי, שטכניקה זה דבר אחד ואמנות על כמה זה משהו אחר. הם היו אמנים".

שרה לויטנאי חזרה ואמרה שהיא הקימה את הלהקה כדי לתת לעצמה ביטוי כאמן. למרות הצהרה ברורה זו התנהל ויכוח פומבי על ייעודה של הלהקה. אלה שראו בענבל להקת אמנים תלו בלוי-תנאי האשמות שונות: טענו שהיא חוזרת על עצמה, שאינה מתפתחת, וכבר בסוף שנות ה-50 היו שכתבו שמעיין היצירה שלה יבש. לעומתם, אלה שראו בענבל להקת פולקלור, האשימו את לויטנאי בחיקוי יוצרים זרים עד כדי איבוד ייחודה. והיו גם מי שלא ראו בעין יפה את העובדה שלהקת מחול של עדה קטנה הופכת למוזהה עם המחול האמנותי של ישראל. בעתוני אותם ימים הופיעו כתבות רבות בנוסח "לאן פני ענבל?". "קשיי ההמשך, העולים לפרקים על קשי ההתחלה, חרדה מפני התרדלות המקור העממי, תהייה על החדש, מגע עם עולם חוץ המשפיע השפעות שונות" (עזרא זוסמן, דבר, 8.1.59).

בין עבודה מצוינת אחת לרעותה נמשכו הוויכוחים האינסופיים על עתידה של ענבל.

מתחילת דרכה התמקדה שרה לויטנאי בכמה נושאים. ריקודים השואבים את השראתם מהפולקלור התימני – שירי הריוואן, רפרטואר זה כולל את העבודות: ממקור תימן (1950), ביסופים (1955), חתונה בתימן (1956), נשים (1957), על בנפי נשרים (1959).



2. ריקודים השואבים את השראתם מהתנ"ך – מלכת שבא (1954), שירת דבורה (1955), הנער שמואל (1956), מגילת רות (1961).
3. ריקודים השואבים את השראתם מהמסורת היהודית – אשת חיל (1952), שבת שלום (1954), תוך שערי ציון (1956), תיקון הצות (1962).
4. ריקודים השואבים את השראתם מישראל המתחדשת – המעברה (1951), כנען (1955), חרמש ותלתן (1956), בת צורים (1956), מסביב למדורה (1956) והמעברות.
5. ריקודים השואבים את השראתם מהנוף הגיאוגרפי והאנושי: שירת הרועה (1950), חליל ותוף (1952), ענבלים (1953), בעקבי הצאן (1955), ורד בר (1963) ושאנו (1964).

## סגנון וטכניקה

בחקר המחול התימני כבר עסקו שלום שטאוב, נעמי ואבנר בהט, המכון לכתב תנועה ואחרים. פרק זה עוסק באותם אלמנטים של מחול זה שלהקת ענבל אימצה. בתימן אמנם לא היה ליהודים תיאטרון, אבל השילוב של פיוט לחן מחול נתפס כשלמות אחת. לא היתה הפרדה בין רקדן לזמר או נגן. עוד בראשית דרכה של שרה לוי-תנאי היה ברור לה, שהתיאטרון שהיא תקים יהיה תיאטרון טוטאלי, הגם שהתנועה תהיה היסוד הדומיננטי בו, ברוח מסורת העדה התימנית.

רוב הכוריאוגרפים הארצישראלים התבססו על מה שקיבלו ממוריהם, יוצרי המחול המודרני האירופי. לוי-תנאי נמנעה מללמוד באחד הסטודיות. היא העדיפה ללכת אל מקורותיה. מאוחר יותר שאבה גם ממסורות של עדות אחרות, וגם מהתרבות הערבית. את ריקועות הרגליים, למשל, שאינן נהוגות במחול התימני, שאלה מתוך ריקוד הדבקה. "הבלט הקלאסי רב ההוד והיופי לא ענה על צורכי הלשון שלי. הקווים הישרים היו זרים לרוחי ושיבשו את חזות עיני. חסרו לי הסילסולים הדקים, שידעתים מן התנועה, הזמרה, הרקמה, התכשיטנות וכל האורנמנטיקה העשירה של אמנות המזרח" (שרה לוי-תנאי, מתוך ההרצאה המחול והשירה של יהודי תימן, 6.7.81).

לוי-תנאי ביקשה להקים תיאטרון מחול אמנותי ולא להקת פולקלור מקצועית, המעלה על הבמה מה שמכונה בשפת הבלט Character Dance (הבלט התימני של רינה ניקובה, להקת איגור מוסייב (Igor Moiseyev)). בלט פולקלוריקו מקסיקו של עמליה הרננדז (Amalia Hernandez). שרה לוי-תנאי לא הסתפקה באירגון החומר מחדש והתאמתו לבמה. היא רצתה לפרק את משפטי התנועה (Enchainements), כדי לגלות את "הלבנים הבודדות", ומהן ליצור מילון תנועות. בשנים הראשונות חיברה ריקודים קצרים, שבהם ראתה אטיודים. אחר-כך – סצינות מתוך אירועים תנ"כיים (שירת דבורה). רק ב-1961 חיברה יצירה ארוכה, שהיתה בעצם טכנית בפני עצמה – מגילת רות.

"התימני רוקד בספונטניות. אינו יודע ללמד או ללמוד את ריקודו דרך ההכרה, אלא דרך המסורת". זהו ריקוד של פרטים, המבוסס על איזון בין הקבוע והמשתנה, בין מספר צעדים בסיסיים לבין אימפרוביזציות ואימפולסים, והרקדן הטוב הוא זה שמכיר את הצעדים הבסיסיים וניחן בכשרון האילתור. "הפגשנו רקדנים שלא הכירו זה את זה קודם לכן, וריקודם בפעם הראשונה יחדיו. הם מקבלים איש מרעהו דגמים של צעדות בסיסיות ובעזרת יכולת האילתור שלהם נוצר ביניהם קשר, כשתפקיד המנחה והמונחה עוברים לסירוגין מהאחד לשני" (נעמי בהט, מחול בישראל, 1976). מכאן, שקשה היה להגדיר כל תנועה ולנתח אותה.



"למדר", כוריאוגרפיה: שרה לוי-תנאי (רקדנים: מרגלית עובד ושלמה חזיו) "DESERT", CHOREOGRAPHY: SARA LEVI-TANAI (DANCERS MARGALIT OVED AND SHLOMO HAZIZ) (תצלום: אבשלום סליץ)

ההבדלים בין תנועות שונות היו בדינמיקה, באיכות, בצבעוניות, ולא דווקא בצורה. השאלה איזו טכניקה יש להקנות לענבל העסיקה את המורים שהומונו ללמד אותה (אנה סוקולוב שהתה בארץ חודשים מספר מדי שנה, וכשנעדרה מילאה את מקומה יהודית אורנשטיין, ומאוחר יותר רינה גלוק, רינה שחם ואריה כלב). הכוונה היתה לצייד את הלהקה בטכניקה ניטרלית, משוללת כל סגנון, כדי שלא לפגוע במקוריות. עם השנים נוצרה שפת תנועה ענבלית, אך לא נבנה מערך שיעורים להוראה שיטתית שלה. הצעד הבסיסי במחול התימני הוא הדעסה – פסיעת־דריכה קלה וגמישה, שכמוה שקסיעת הרגל בחול. בניגוד להחזקה הגו הקשוחה בכלט הקלאסי וברוב מחולות העם האירופיים, במחול התימני הגוף רפוי ועוברת בו זרימה, כעין הד לתנועת הרגליים, ואחר־כך מבוצע ניתור קל. השיר והריקוד מתמשכים, והמבט נישא למרחוק, כשל אדם המהלך במרחבי מדבר אינסופיים. בתחילת דרכה של ענבל דומה היה שהחומר התנועתי שעליו היא מתבססת – צירוף של תנועות אימפולסיביות מעודנות ומופנמות, הזורמות מתוך הגוף – הוא מוגבל. שנים של עבודה נדרשו כדי לעמוד על עושר הוואריאציות הגלומות באותן תנועות יסוד.

בתימן רקדו בשטח מצומצם – בבית או בבית הכנסת. הרמיזון פרץ למרחבים, אך התנועה עצמה היתה בהכרח צרה ואנכית. המיגבלה הזאת רחפה למציאת פתרונות מגוונים, כמו למשל פיתוח עבודת הגו – כיווץ והתמתחות תוך כיפוף קל של הברכיים – וניצול האפשרויות הטמונות בשינויי גבהים; או שימת דגש על עבודת הזרועות וכפות הידיים, בתנועות של התכנסות פנימה (בניגוד לריקודי המזרח הרחוק, אין במחול התימני עבודת אצבעות שאמורה להעביר מסרים).

המחול התימני שייך בעיקרו לגברים. ריקודי הנשים מוגבלים יותר, צנועים, מונוטוניים. לעומת זאת, הרבו הנשים לשיר. "נעימות הגברים, מקצביהם ותנועותיהם משתנים בכל עת, שעה שמלות המזמורים [שירי הקודש המכונסים בדיוואן] קבועות. לנשים מנגינות, מקצבים ותנועות קבועות, שעה שהמלים המושרות [המתארות את חיי היום יום] משתנות" (שלום סטאוב, מחול בישראל 1976). בלהקת ענבל, שבה רוקדים נשים וגברים יחד, יש מקום נכבד למחולות הגברים.

## המוסיקה בענבל

המקור העיקרי שממנו ינקה ענבל הוא הדיוואן, ספר שאת שיריו נהגו הגברים היהודים בתימן לקרוא, לזמר ולחולל בסעודות חגיגיות. ביד אחת נהגו להחזיק אותו ובשנייה – לאכול ולשתות, ומטעם זה צורתו צרה ומוארכת. השירים, שמקורם בשירת ספרד ובשירה הערבית העתיקה, כתובים בערבית, עברית וארמית, ורובם מביעים געגועים לציון, כמיהה לגאולה ואהבה לבורא. החשוב במשוררים ששיריהם כלולים בדיוואן הוא רבי שלם שבזי, שחי במאה ה־17.

החלק האמנותי של הסעודה החל בזמרת הנשיר, שיר בעל חרוז יחיד ופסוקים ארוכים, המקביל, לדברי חוקר שירת ימי הביניים פרופ' יהודה רצהבי, לקצידה הערבית העתיקה של איש המדבר. הנשווה, שירים כבדים ואיטיים, לא לוו בריקוד אלא רק בניעות גוף קלות, והם הושרו כמבוא ושימשו לריכוז ולהכנה לקראת השלב הבא בחגיגה, שבו זימרו ורקדו את השירות. השירה היא פיוט שבסיוס כל אחד מבתיו מופיע חרוז חוזר משותף. כמעט בכל בית היתה נהוגה מנגינה אחרת, ועיקר תפקידו של הזמר התימני היה לעבור מלחן אחד לאחר תוך שמירה על הריתמוס של הפסוק.

הוא, כמו המחוללים עצמם, הירבה לאלתר. עם תום הריקוד – כל ריקוד – פנו הזמרים והרקדנים אל המסובים במלים "וכלכם ברוכים", ואו השמיעו שירי הלל כלליים או כאלה המופנים לחתן, לרך הנישואים או למארת. שלב הסיום הזה, שהוא מעין דיקלום מושר ההופך לדיאלוג בין המופיעים והקהל, קרוי הלל.

הנכס התרבותי הזה היה המאגר שלוייתנאי דלתה מתוכו בעבורתה עם ענבל. היצירה חתונה בתימן למשל מבוססת על שירים תימניים מקוריים שקוצרו. בהשראת אותן שירת גברים ושירת נשים גם הלחינה לוייתנאי עצמה מנגינות לשירים, כגון עם השחר עם המור, התשמע ציפור קולה ואחרים.

עד תחילת המאה נמנעו יהודי תימן מלנגן בכלי נגינה, לזכר חורבן בית המקדש ואולי גם בשל איסורים שהטילו עליהם השלטונות בתקופות שונות. הם ליוו את שירתם בכלי בית עשויים מפה. רק במאה הנוכחית החלו מנגנים בתוף הטאבלה, תוף־כר ערבי, שבקצהו האחד עור מתוח וקצהו השני פתוח. בהופעות הראשונות של ענבל לווה המחול רק בתיפוף על פה, צלחת נחושת ותוף חרס ערבי. התפאורה הקולית היתה קריאות ריתמיות ורצ'טאטיבים בהדרכתה של לוייתנאי. הלהקה לא יכלה לשיר את הניגון המקורי, מה גם שהיה ארוך מאד, אבל נשארה צמודה למקור.

בתחילת שנות ה־60 צירף ללהקה עובדיה טוביה, מוסיקולוג שהיה המנהל המוסיקלי ומלחין הבית שלה בשנים 1958–1966, שני נגנים מקצועיים ממוצא מזרחי – נגן הקאנון אברהם־דוד כהן ונגן העוד אליהו שאשא. לכלי הנגינה התוספו גם הלילי קנה, שבחלקם נבנו בידי חברי הלהקה עצמם, וצ'אנג, כלי מקורי שבנה יצחק אלעזרוב. זו היתה תיבת עץ, 60 ס"מ אורכה, ובה 90 מיתרי פלדה. פרטו עליהם בשני מקלות פלדה, והם השמיעו שלוש אוקטבות כרומאטיות. כדי שהמוסיקה לא תישמע כמוסיקה ערבית, נמנעו בכוונה משימוש במיירווחים של שלושת רבעי טון, והתמקדו בחצי טון ובטונים שלמים.

מאוחר יותר הצטרף גם נגן החליל אברהם אמזלג, שהיה בעל השכלה מוסיקאלית מערבית. הוא חיבר את המוסיקה ליצירות בהן בא לי גורלי (מתוך חתונה בתימן) וצורף.

עובדיה טוביה, שאת השנים 1946–1949 עשה בעדן כשליח הסוכנות לענייני חינוך ותרבות, הוא שלימד את שרה לוייתנאי שירים תימניים כפי שהושרו בפי יחיאל עארקי, הראשון שהקים מקהלה תימנית בירושלים. בין היצירות הרבות שכתב עובדיה טוביה ללהקה בשנות ה־50 ובתחילת שנות ה־60 היו מדר, אשירה לשבזי, שבת שלום, מגילת רות ("אין זו העבודה הראשונה של המלחין טוביה, שהוא תימני, ושמקורות המאקאם המזרחי והפולקלור התימני והספרדי, טעמי המקרא והרצ'טאטיבים התפילתיים של עדות שונות מוכרים לו היטב. המוסיקה נוצרה לא כחיקוי ליסודות אלה, כי אם ברוחם". אוליה זילברמן, על המשמר, 9.6.61).

המוסיקה שחיבר היא רבגונית. הוא השתמש למשל בפוליפוניה – צורה הרמונית שבה מנגנים בו־זמנית כלים אחדים, ולכל אחד מהם מנגינה משלו. את התפקיד הדומיננטי ייעד על פי רוב לחליל, שהיה היחיד שקרא תווים. האחרים נכנסו בתורם לפי סימנים מוסכמים. אמצעי אחר היה ההיתראפונה, טכניקה שבה כלי הנגינה מצטרף לשירה באיחור קצרצר של רבע או שמינית, כך שצליליו נשמעים כהדי הצלילים המובילים. כן אימץ את רעיון השירה בקווארטות מקבילות (אור־נגום), שהיה מקובל בשירת ההלל (דוגמה: הנערים שרים את התו דו, הצעירים את התו פה, הילדים פה באוקטבה גבוהה יותר והזקנים – פה באוקטבה נמוכה יותר). עוד שימשה את טוביה טכניקה מימי טרום הרנסאנס, שבה שרים בו־זמנית שני שירים שונים.

בין ענבל ובין מלחינים ישראלים ממוצא אירופי היתה הפריה

באותן שנים עדיין לא קיבלה סיוע, והתלבושות היו חייבות להיות זולות ככל האפשר.

בתימן לבשו על פי רוב בגדים שחורים או כחולים כהים. גורביץ' בחר בדים בעלי צבעים שקטים – ירוקזית עם פסים חומים בהירים, או בורדר לא רועש. לנשי ענבל לא יכול היה ליצור תלבושת חושפת גוף. היה עליו אפוא למצוא פתרון לשאלה, איך לאפשר לרקדנית להיות לבושה כרת וכדין ועם זאת לנוע בחופשיות. חלק מן הפתרון היה בגד גוף ששימש כבסיס ושעליו לבשו חצאית או שרוואל עתיר בד. צעיפים מלוכסנים ותכשיטים – ממתכת קלה במיוחד – השלימו את הכניסה לאווירה האוריינטלית. התלבושות בריקודים כממקור תימן, שאז זמרה, כיסופים, נשים, על כנפי נשרים ושבת שלום, סיפר גורביץ', היו בגורת שק, והיה עליו להסוותה כך שלא ייראו כתלבושות עממיות.

בריקודים על נושאים מן התנ"ך (מלכת שבא) או כאלה הלקוחים מן הטבע (מדבר), שאב גורביץ' את השראתו מתלבושות השבטים הברדווים. בעיקר הציתו את דמינו הרקמות, קליעת השיער, כיסוי הראש המשולש ופריטי לבוש כמו הגלבייה והעבאיה. בעבודות אלה עשה שימוש בצבעים עזים – שילובים של צהוב, זהב, כסף ושחור. כשהעלו את מדבר לראשונה, לבשו הרקדנים טרבל כחול עם קישוטים ועליו שתי עבאיות, האחת

הרדית. לקראת המסע הראשון בארה"ב הזמינה שרה לויטנאי עיבודים אצל פאול בן־חיים וגארי ברתיני, וצירפה נגני אבוב, חליל, צ'לו ופסנתר. ללהקה יצרו גם אוריה בוסקוביץ' (הנער שמואל) ומררכי סתר. המוסיקה שחיבר סתר לתיקון הצות עובדה גם ליצירה מוסיקאלית בפני עצמה, וזכתה בפרס הראשון בתחרות באיטליה.

בשש־עשרה השנים הראשונות לקיום הלהקה היתה המוסיקה על הבמה חיה. הרקדנים רקדו וגם שרו, בליווי נגינה. ב־1967 החלה הלהקה להשתמש ב"פליי בק". איכות המיכשור הקולי וההגברה השתפרה, והקהל ציפה לווליום שהקבוצה הקטנה שעל הבמה לא יכלה להפיק. ללהקה צורפו זמרים – גם כדי להקל על הרקדנים, שהצטרפו להתמודד עם כוריאוגרפיה מורכבת יותר – אלא שאלה הכבידו על תקציב הלהקה, שממילא שוב לא היה מזהיר. כשלב ביניים הועמדו מיקרופונים על הבמה, עד שלבסוף הוחלט שהליווי כולו יהיה מוקלט.

## תלבושות ותפאורה

הציירים והתפאורנים שעבדו עם שרה לויטנאי בשנות ה־50 וה־60 היו אנטול גורביץ', ארנון אדר, פיני לייטרסדורף, דני קרוון ואמנון מגוריכה – כולם, לבר מן האחרון, לא בדיוק תימנים. התפיסה שרווחה היתה שהתלבושות או התפאורה אמורות להיות ברוח הפולקלור או המסורת, אבל לא כבולות אליהם. בריקוד התימני יש לתלבושת ולתפאורה חלק בעיצוב הריקוד והאווירה. כזכור, לרשות הרקדן התימני המקורי עמד שטח צר. לפיכך הרבו ידיו לגעת בבגדיו, רבר שהוליד ואריאציות עתירות דמיון על מפגשי כפות ידיים וכד. משום כך בענבל הבגד והאבזר אינם אלמנטים דקורטיביים. הם משרתים את הכוריאוגרפיה. אנטול גורביץ' הרבה לעבוד עם גרטורד קראוס כאשר הזמינה אותו שרה לויטנאי לתכנן תלבושות לריקודים הראשונים שלה.



"QUEEN OF SHEBA", CHOREOGRAPHY SARA LEVI-TANAI  
(DANCERS: MARGALIT OVED AND DALIA KOVANI)

(תצלום: אבשלום סלע)

"מלכת שבא", כוריאוגרפיה: שרה לויטנאי (רקדנים: מרגלית עובד ודליה כובני)

כתומה והשנייה, זו שמעליה, בצבע החול. על הראש חבשו כובע קטן שצמות דקיקות ומטבעות השתלשלו ממנו. מקום של כבוד בריקודים שנושאים ישראלים, כגון שירת הרועה ובנען, היה שמור לחולצת השרוולים – חומה או לבנה – הרחבה והמעוטרת. לבנען יצר גורביץ' גם את התפאורה. תלבושות יצר גם לזמר בד (1964), אדמתי (1964) ומלבושים (1966). ארנון אדר היה זה שעל התלבושות באשת חיל, שבת שלום, הנער שמואל ותוך שערי ציון, וגם בחתונה בתימן. האחרונות נארגו ונתפרו בפיקוחה של פיני לייטרסדורף – המעצבת הראשית של משפחת לייטרסדורף עיצבה את התלבושות למחול נשים לקראת הגיחה הראשונה לחו"ל.

התפאורנים הרבו להשתמש באורנמנטיקה וברקמה המזרחיות. לחתונה בתימן צייר ארנון אדר על המסך שברקע תכשיט מעוטר בחבלים ברוגמת רקמה תימנית, ובריבוד שבת שלום השתלשלו מלמעלה שתי קערות נחושת, סמל לפמוטות.

ב־1961 יצר דני קרוון תפאורה למגילת רות. הוא עיצב תפאורה מצומצמת, סמלנית, רבת משמעות. "התפאורה של דני קרוון היא החלק המודרני הסמלי שבהצגה. לעתים היא מתאחדת עם העלילה, לעתים היא תלויה כקמיע, כסמל, כזיכרון, כתמצית פיוטית ציורית, כאורנמנט של העבר" (עזרא זוסמן, דבר, 9.6.61). לאחר שמרתה גראהם ראתה את המופע, הוזמנו קרוון ומרדכי סתר ליצור תפאורה ומוסיקה למחולות Legend of Judith (1962) ו"Part Real – Part Dream (1956), שהיתה עתידה להעלות עם להקתה בארה"ב.

ענבל של שנות ה־50 עד אמצע שנות ה־60 היתה הלהקה הישראלית היחידה שהיתה מקצועית לכל דבר. זו היתה תקופת הזוהר שלה. נוצרו בה שפה תנועתית, מוסיקה ותלבושות שנסאו את חותם ענבל. נבנה רפרטואר עשיר, ולרשות הכוריאוגרפית עמדה רקדנית נפלאה כמרגלית עובר.

ענבל היתה הראשונה שייצגה בעולם את המחול האמנותי בישראל, נישאת על גלי האהדה למדינה בשנותיה הראשונות. כשהוקמה בתישבע, 13 שנה אחר־כך, הופנו הזרקורים אל הלהקה החדשה, והעולם הופתע לגלות שבארץ יש גם פעילות מחול מסוג אחר.

עם כל האהדה לענבל, חשו גם אנשי המחול המודרני וגם אנשי הבלט הקלאסי שנעשה להם עוול. שלא היה זה מן הצדק שקבוצה אחת היא שזכתה בכל הקופה, מה עוד שהיתה זו קבוצה שהתבססה, לפחות בתחילתה, על רקדנים חובבים ושהביאה פולקלור של עדה מסוימת.

בשנים הבאות לא נוצר קשר בין העשייה האמנותית המרכזית במחול בארץ ובין ענבל. להקות המחול האמנותי שקמו כאן לא נטו להטמיע את נכסי התרבות של העדות השונות. ענבל המשיכה לפעול בבדידות.

## משה פלדנקרייז

ד"ר משה פלדנקרייז (1904–1984) הוא אבי שיטה לשיכלול היכולת האישית באמצעות חינוך עצמי להגברת המודעות. לשיטה זו היתה בין השאר השפעה ניכרת על שיפור הוראת המחול. פלדנקרייז עלה ארצה בן 14 ועבד כפועל בניין. עם תום לימודיו בגימנסיה הרצלית – תוך כדי כך למד בסטודיו אורנזשטיין – נסע לפריז, קיבל תואר מהנדס במכניקה ובחשמל, ועשה דוקטורט בסורבון. במקביל, היה תלמידו של אמן הג'ודו קונו (Kono), והראשון בצרפת שהיה רשאי לשאת חגורה שחורה. חוה שלהב, תלמידתו של ירדנה כהן וגרטרווד קראוס ובוגרת סמינר הקיבוצים, היתה אסיסטנטית של פלדנקרייז וכיום

מכשירה מורים בשיטתו. "כל מה שקשור למכניקה של התנועה בתן מנקודת ראות של פיסיקאי, לא של מורה לאנטומיה. הוא הבין את ההיבטים הפיסיקליים, המכניים והביורומכניים של התנועה. מן הג'ודו למד בעיקר על תנועת המפרקים ועל כיווני תנועה. לשני מקורות הידע האלה נוספה מקוריות מחשבה".

על תנועה ללא מודעות כתב פלדנקרייז: "ביצוע פעולה אינו מוכיח שאנו יודעים, ולו אף ידיעה שטחית ביותר, את מה שאנו עושים וכיצד. [...] בלי תודעה ערה אנו עושים מה שהמערכות הוותיקות מבצעות בדרךן שלהן" (שיכלול היכולת, עמ' 57). את המודעות לגוף ביקש לפתח באמצעות תנועה, הקשבה, תחושה וחשיבה.

שיטת פלדנקרייז נלמדת בקבוצות או במפגש של מורה תלמיד. בעבודה הקבוצתית מתורגלת יצירת מודעות דרך תנועה (Movement Through Awareness). המורה אינו מדגים לקבוצה, אלא מדבר. "כך הוא [התלמיד] לומד לעשות בשעה שהוא חושב, ולחשוב בשעה שהוא עושה". שיעורים אלה מתחילים בשכיבה – על הבטן, על הגב או על הצד – "כדי להוציא את מנגנון העמידה ושינוי המשקל ממערכות העצבים והשרירים. על ידי כך חופשיות המערכות לאירגון מחדש" (איתנים, 10, 1979). התנועות – בדרך כלל בצד אחד של הגוף – פשוטות ומבוצעות באיטיות, כך שהמתרגל יכול לעמוד תוך כדי ביצוען על כל שינוי דק בתחושתיו.

בשיעור הפרטי רוכש התלמיד כלים לאירגון עצמי מחדש. מפרקים פעילות כלשהי, ישיבה או דיבור למשל, למכלול האלמנטים המרכיבים אותה והתלמיד לומד לחבר אותם מחדש, הפעם במינון המתאים לו. לימוד זה נקרא Functional Integration – תיפעול משולב. בעזרת מגע הידיים של המורה, העושה "מניפולציה תנועתית", הוא מביא להגברת הקשב של התלמיד לעצמו.

בשנות ה־50 החל פלדנקרייז להפיץ את שיטתו. הוא העביר שיעורים בחיפה, בבניין בית־הספר הריאלי, ובתל־אביב, בסטודיו של להקת ענבל. אנשים מכל השכבות נעזרו בשיטתו, ובהם מורים רבים לחינוך גופני ומורים למחול. בשיעורים שנועדו לאלה תירגל פלדנקרייז קומבינציות מסובכות במיוחד, כדי להוכיח להם שלתרגילי הרצפה שלו יש ערך מעשי בהוראת טכניקה. את שיטתו אימצו ויישמו בין השאר ולנטינה ארכיפובה־גרומסון, שושנה אורנזשטיין, קטיה מיכאלי, דבורה ברטונוב, חסיה לוי אגרין, אריה כלב ואחרים.

ב־1968 פתח פלדנקרייז קורס ראשון, תלת־שנתי, להכשרת מורים בשיטתו. השתתפו בו 12 מתלמידיו הוותיקים. ב־1975 הקים בית־ספר. הוא גם הוזמן להעביר קורסים למורים בסך פרנסיסקו ובמסצ'וסטס.

פלדנקרייז פירסם ספרים רבים. הידועים בהם הם Body and Mature Behaviour (1949), פרקים בשיטתי (1964), שיכלול היכולת (1967), 25 שיעורים בשיטת פלדנקרייז (בכתב־התנועה אשכול־זכמן), מסע בסבך המוח (1978) והנסתר והגלוי (1979). כבר ב־1929 תירגם לעברית את אוטו־הוגסטיה.

## נועה אשכול

בראשית שנות ה־50 המציאה נועה אשכול, בשיתוף עם תלמידה אברהם וכמן, כיום פרופסור לארכיטקטורה בטכניון, את כתב־התנועה – שיטת רישום המבוססת על השפה האוניברסאלית של הגיאומטריה והמתמטיקה והמאפשרת לתאר באובייקטיביות את כל התנועות הפוטנציאליות וצירופיהן. כתב־התנועה מיושם בריקוד, במחקר ובהוראה.

אשכול וזכמן מבחינים בין המונחים "תנועה" ו"מחול":

"התנועה כוללת במשמעותה את כל האפשרויות של תנועת גוף האדם – בכל גילוייהן; בעוד המונח 'מחול' מציין בכל תקופה מיגוון מסוים של תנועות, המבטא את בחירתו של היוצר או הרקדן. במלים אחרות, שעה שהתנועה היא השם שניתן לחומר ממנו בנוי המחול, המחול הוא לעולם התוצאה של דרך טיפול מסוימת בחומר זה" (מתוך ההקדמה לספרם הראשון, Movement Notation).

כתב־התנועה אשכול־זכמן מתבסס על העובדה האנטומית שכל איבר נע מחובר, באמצעות מפרק, לאיבר אחר, ומהווה ציר של תנועה מעגלית. בניסיון ליצור כתב שיבטא תנועה כזו יצרו אשכול וזכמן מודל כדורי מופשט, המייצג את כל התנועות האפשריות של כל אחד מהאיברים במרחב תלת־ממדי, המבוסס בערכים מספריים. הגדרת המרחב באמצעות ערכים אלה נבעה מכך שהם אוניברסליים – משותפים לכל הצירים הפועלים כמחוג במרחב.

נועה אשכול, ילידת 1924, היתה תלמידתם של המוסיקאי פרנק פלג ושל תהילה רסלר. היא הוסמכה כמורה לגימנסטיקה, ומ־1946 השתלמה באנגליה אצל פון לאבאן וליזה אולמן (Lisa Ullmann) ב־"Studio of Art Movement" במנצ'סטר, ואחר־כך ב־"Modern Dance Studio" בלונדון שניהל סיגורד לדר. בין השנים 1948–1951 לימדה באנגליה. שם פגשה את ד"ר פלדנקרייז, ששיעורים שלו היתה עתידה לרשום בכתב־התנועה, ואת הרקדן צייר ג'ון האריס, שעובד עימה גם כיום.

לאחר שחזרה ארצה, יצרה את הכוריאוגרפיה למחזה המוסיקאלי מלכת שבא (הקאמרי, 1951), וכן מסכת רבת משתתפים לציון ההתקוממות בגטו וארשה, שהועלתה בקיבוץ לוחמי הגטאות ב־1953.

ב־1954 ייסדה נועה אשכול רביעיית תנועה, שהעבודות שיצרה נוצרו באמצעות כתב־התנועה. בקבוצה ריקוד קאמרי, שהופיעה ארבע שנים ברחבי הארץ וגם ייצגה את ישראל באירועי יום העצמאות בפריז, יצרו יחד ג'ון האריס, נעמי פולני (אמם של התרנגולים), מירל'ה שרון ונועה אשכול עצמה.

מן האני מאמין שבתכניית המופע; כמה פרטים בחיצוניותה של הופעה זו מבדילים אותה – לפי שעה, אנו מקווים – מהופעות ריקוד אחרות.

הרעיון העיקרי בצורת הופעה זו נובע מהאמונה בעושר, ברבגוניות ובאפשרויות הכיטוי של תנועת גוף האדם (בהקבלה לחומר הצלילים במוסיקה, אשר לגביו מוסכם עיקרון זה).

אנו מותירים מראש על כל אמצעי העזר הניתנים על ידי חומר שאינו תנועתי, כגון:

א. תלבושות ציוריות או מסוגגנות.

ב. חלוקת זמן על ידי אמצעים אקוסטיים, מוסיקה או קצב הניתן על ידי כלי הקשה (המטרונום אשר אנו נעזרים בו מציין את המהירות המסוימת של כל יצירה, ותו לא).

ג. תאורה המוסיפה או משנה את מהות או אופי התנועה. ביצירות המוגשות בערב זה אין לחפש סיפור ועלילה. כל יצירה בנויה על נושא תנועתי ויש להתבונן בנושא מצד ערכו התנועתי בלבד, מבלי לחפש בו אסוציאציה סיפורית. אמנם ישנן יצירות הנושאות שם, אולם השם מצביע על המקורות שמהם נבע ונבחר הנושא התנועתי.

כתב־התנועה, שניתן להשוותו לתווים מוסיקאליים, נוצר על ידי

אחד מחברי הקבוצה ומאפשר את העלאת יצירות התנועה האלה ואחרות על הנייר.

החלק הראשון של התכנית היה אינוונציות לקול אחד, מבוצעות בקבוצה. כמו למשל, בפרת הרגליים, תנועות רגליים, על ברית כף הרגל, סולם של תנועות זרועות, דואט לראש ויד, וליצן (עבודת פנים). העבודות כחלק השני היו רבי־קוליות, ובהן רביעייה, שיר ערש (שלישייה), אשת לוז, חסידות ופתיו (דואטים).

ב־1969 ערכה הקבוצה – הפעם בהשתתפות ג'ון האריס, רחל נול, אילנה בנאי ושמואל זיידל – מסע הופעות בארה"ב. ברכה ארצה העלתה מופע גם באולם The Place בלונדון. שלוש שנים אחר־כך הוזמנה להופיע בפסטיבל שני העולמות בספולטו שבאיטליה. לשם יצאו נול, זיידל ורות סלע. מאז העלתה הקבוצה מופעים רבים בארץ ובחו"ל.

ב־1971 ייסד עמוס חץ את תנועות, קבוצה שגם בה משמש כתב־התנועה אמצעי לגילוי עולם תנועתי חדש.

במרוצת השנים הוציאו החברה לכתב־התנועה, אוניברסיטת תל־אביב והוצאות בחו"ל עשרות ספרים שכתבה נועה אשכול בשיתוף עם חוקרי כתב־התנועה שהכשירה ועם מומחים מתחומים שונים. בספרים אלה בא לידי ביטוי הפוטנציאל של כתב־התנועה ככלי מחקר. רשימה חלקית שלהם: בלט קלאסי (עם רחל נול, 1968); התעמלות (עם משה ארד ומרגלית זוננפלד, 1969); ריקודי עם ישראליים (עם מיכל שושני ושמואל זיידל, 1970); מחקר B.C.L. בתנועות סימולטניות (1970); ריקודים תימניים (עם תרצה ספיר, זיידל ושושני, 1971); ספר הידיים (עם ג'ון האריס, זיידל ושושני, 1971); לנוע, לכתוב ולקרוא (אסופת עבודות של תלמידיה של אשכול, 1973); דבקה (עם זיידל, 1975); סדרה מתמטית ורובעית (1975); כתב־התנועה (עם מוקי דגן ומיכל שושני, שני חלקים, 1979, 1982); 50 שיעורים של ד"ר פלדנקרייז (1980); הגבוש של טומלינסון (1984); כתב־התנועה אשכול־זכמן (1984); ובחיפוש אחרי הטאייצ'י (1988).

מלבד כל אלה פורסמו ספרים ומאמרים רבים העוסקים ביישום הכתב באמנות הוויזואלית, בזואולוגיה ובפסיכולוגיה. ביניהם בין השאר שלושה ספרים מאת ג'ון האריס, שעיצב את האורים והפרטיטורות בספר הראשון על כתב־התנועה, והתן הזהוב מאת ד"ר אילן גולני, שבו הוא עוקב אחר תהליכי החיזור של תנים. גולני בוחן באמצעות הכתב תבניות התנהגות של בעלי־חיים.

במקביל ליישום הכתב באמצעות להקת ריקוד, עיצבה נועה אשכול גם דפוסים להוראת התנועה והכתב. היא לימדה בין השאר תנועה באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים (1956–1959), בבית־הספר למשחק בית־צבי (1961–1964), באוניברסיטה של אילינוי, שם עשתה שנת שבתון (1969), ובסמינר הקיבוצים (1964–1973). מ־1972 היא פרופסור נספח בקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל־אביב.

כתב־התנועה נלמד היום באוניברסיטת תל־אביב, באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין, בסמינר הקיבוצים, בסדנה ובאולפן שלידי הלהקה הקיבוצית, ובמגמות מחול כחלק מבת־הספר העל־יסודיים.

עמוס חץ: "המצאת כתב־התנועה שינתה את הרגלי החשיבה והאסתטיקה שלנו, בריקוד, בהתבוננות על המתנועע, והיא משפיעה וקוראת לשינוי באופני הוראת התנועה והריקוד" (מחול בישראל, 1988).

# ראשית צמיחה חדשה

שנות ה-50 במחול המודרני בארץ היו תקופה של בין השמשות, תקופת מעבר. אסכולה אחת שקעה ואחרת החלה לעשות כאן את צעדיה הראשונים. כבעבר, שוב עמדו במרכז העשייה האמנותית יחידים, שניסו להקים, בתנאים חלוציים, להקות שהיו עתידות להתפרק לאחר מופעים אחדים. רוב הדמויות האלה דומיננטיות במחול בארץ עד עצם היום הזה.

רוב הרקדנים הצעירים של אותם ימים ידעו אך מעט על מפעל הדורות שקדמו להם בארץ. אי הידיעה של אלה שהתחנכו בארה"ב נבעה בין השאר מכך שהפעילות העשירה בארץ-ישראל בעשורים שלפני כן לא נחשפה לתקשורת העולמית. הדור הוא גדל בתקופה שבה היה המחול המודרני האירופי מזוהה במידה רבה עם גרמניה, ולפיכך רחוי ומזולזל (חלפו שנים עד שהמחול האמריקני היה מוכן, למשל, להכיר בהשפעתה של הניה הולם על התהוותו). הרקדנים העולים, גאים במחול החדשני שייצגו, התוודעו בארץ למחול האירופי, שהיה זר להם ושהיה בתהליך של שקיעה, ולא העלו על הדעת שהשדה השומם הזה היה פעם פורח. "היתה לי הרגשה שהבאתי את האור הראשון, שאני פורצת דרך ועושה עבודה חלוצית", סיפרה רינה גלוק, אז רקדנית עולה.

הרקדנים העולים נאלצו להתמודד כאן עם קשיים אופייניים לעשייה אמנותית ללא גב כלכלי. הם, שנהגו לרקוד בארה"ב על רצפת עץ, מצאו עצמם מתאמנים על רצפת אבן, וחשו, כקודמיהם, כממלאי שליחות.

המחול הגראמי היה מאופק ומבוקר מן המחול המודרני האירופי. שלא כבאחרון, הדגש בו הושם גם על שיכלולה של הטכניקה, וזו נלמדה בשיטת הוראה מובנית המבוססת על שפת התנועה של גראהם, שפה הלקוחה ברובה מהריקודים שיצרה. הבדלים אלה היו בין הגורמים לכך שבין שתי האסכולות של המחול המודרני לא נוצרה סינתזה. ואולי מלכתחילה לא היה סיכוי לכך. "היתה רק אפשרות אחת – לדחות את אסכולת גראהם בשלמות, או לקבלה כמקשה אחת. בזה כוחה ובזאת חולשתה של השיטה. היא מושלמת, וסגורה בתוך עצמה" (אריה כלב).

הרקדנים העולים ייצגו את המגמה שהיתה שלטת במחול האמריקני בימים שלפני עליית הפוסט-מודרניזם. רוב בני דורם לא ראו צורך ביצירת שפת תנועה משל עצמם. הם אימצו את אחת השיטות שהיו מקובלות אז, ובראש ובראשונה את שיטת גראהם. המחול הגראמי מצא לו בארץ קרקע נוחה. לא היה עליו לפלס לו כאן דרך כמו באנגליה, למשל, ששם מלך בכיפה הבלט הקלאסי. כאן היתה מסורת של מחול מודרני, ושקיעתו דווקא החישה את תהליך ההיקלטות של המחול החדש. ואולם, גם באלה שקידמו את המחול החדש בברכה קינן חשש, כי מילון התנועות של הבלט הקלאסי, שנגדו יצא המחול המודרני בתחילת המאה, פשוט יוחלף במילון תנועות אחר.

אם הדורות הקודמים בארץ טיפחו את הביטוי האישי ועודדו יצירתיות, על חשבון לימוד הטכניקה, הרי מעתה היו פני הרברים הפוכים. במחול האמריקני, הכוריאוגרף מכתוב לרקדנים את החומר התנועתי. לפיכך לא ראו עוד חשיבות בפיתוח כוחות היצירה של תלמידי המחול. לא כך, אגב, היה הדבר ברוב בתי הספר החשובים בארה"ב. אנה סוקולוב למדה כוריאוגרפיה אצל המוסיקאי לואי הורסט (Louis Horst). מחבר הספר Pre-Classic Dance Forms. "לולא שיעורים אלה, לא הייתי יודעת לבנות בתנועה את מה שהרגשתי", העידה על עצמה. גם רינה גלוק למדה קומפוזיציה כחלק מהכשרתה כרקדנית.

נעמי אלטקובסקי, היחידה שצמחה מתוך המחול האירופי ושהצליחה ליצור גם עם דור הרקדנים שגדלו על המחול הגראמי, שינתה את דרך עבודתה לאחר ששבה מהשתלמות בארה"ב. לרקדני הקבוצה הקאמרית שהקימה הכתיבה את התנועות. הם לא עשו אימפרוביזציות. לא ייפלא אפוא שמשנות ה-50 הלך וגדל בארץ מספרם של הרקדנים המבצעים הטובים. מספרם של הכוריאוגרפים, לעומת זאת, הלך והתמעט. כשנחתו כאן, בזה אחר זה, הרקדנים מארה"ב – שוב, רובם נשים – נייערו ציפיות שהם יתרגמו את שפת תיאטרון המחול של גראהם לשפה האישית של כל אחד מהם, ויחד ייצרו שפת מחול ישראלית מקורית. התקווה הזאת לא התגשמה. אותם רקדנים, שמכוח הנסיבות הפכו בתוך זמן קצר לדמויות המרכזיות במחול בארץ, היו בעצם צעירים בתחילת דרכם האמנותית. את הקשר לארץ, שעדיין לא היו מעורים בה, ביטאו בבחירת הנושאים – שהיו לעתים קרובות לקוחים מהתנ"ך – ובהזמנת מוסיקה ותפאורה אצל מלחינים ותפאורנים ישראלים.

כל רקדן ישראלי שיכול היה להרשות זאת לעצמו נסע באותן שנים ללמוד בחו"ל – ביוזמה שאין בארץ להקה מקצועית שאליה יוכל להצטרף עם שובו. רוב חניכי הסטודיו למחול אירופי שיצאו לארה"ב בתחילת שנות ה-50, העדיפו להירשם לבית-הספר של דוריס האמפרי או לזה של חוזה למון, שתפסיתם האמנותית היתה קרובה לזאת של המחול האמנותי האירופי. בעקבות הביקור הראשון של מרתה גראהם ולהקתה, החלה נהירה לבית-ספרה. פופולארי היה גם ללמוד בג'זליארד.

מסלול אחר בחרה לה מירל'ה שרון, כוריאוגרפית בת עין-חרוד. היא לא נמשכה לא לבלט הקלאסי ולא למחול הגראמי. המחשבה שהנחתה אותה היא שעלינו ליצור תרבות משלנו. כנערה הגיעה לתל-אביב והחלה ללמוד אצל גרטרוד קראוס, אבל נוכחה שהיא מעדיפה לימוד שיטתי ועברה לסטודיו של תהילה רסלר. בבית-הספר לאמנויות דרמטיות של הקאמרי הכירה את נועה אשכול, שאיתה היתה עתידה להופיע ברביעייה ריקוד קאמרי. עוד הופיעה מירל'ה שרון במחזמר מלכת שבא. היא פתחה סטודיו למחול, ובמקביל העמידה תנועה להצגות של תיאטרון אהל ותיאטרון זירה, למופעים של רביעיית התיאטרון ושל להקות צבאיות, ולחגיגות בהתיישבות העובדת.

ב-1958 נסעה לארה"ב. המורים שבחרה בהם היו דווקא אלוין ניקולאיס, מארי לואיס (Murray Louis) ומרס קנינגהם – שמות שלימים התפרסמו, אבל באותם ימים לא היו מוכרים בארץ.

שנות ה-50 במחול המודרני בארץ היו תקופה של בין השמשות, תקופת מעבר. אסכולה אחת שקעה ואחרת החלה לעשות כאן את צעדיה הראשונים. כבעבר, שוב עמדו במרכז העשייה האמנותית יחידים, שניסו להקים, בתנאים חלוציים, להקות שהיו עתידות להתפרק לאחר מופעים אחדים. רוב הדמויות האלה דומיננטיות במחול בארץ עד עצם היום הזה.

רוב הרקדנים הצעירים של אותם ימים ידעו אך מעט על מפעל הדורות שקדמו להם בארץ. אי הידיעה של אלה שהתחנכו בארה"ב נבעה בין השאר מכך שהפעילות העשירה בארץ-ישראל בעשורים שלפני כן לא נחשפה לתקשורת העולמית. הדור הוא גדל בתקופה שבה היה המחול המודרני האירופי מזוהה במידה רבה עם גרמניה, ולפיכך רחוי ומזולזל (חלפו שנים עד שהמחול האמריקני היה מוכן, למשל, להכיר בהשפעתה של הניה הולם על התהוותו). הרקדנים העולים, גאים במחול החדשני שייצגו, התוודעו בארץ למחול האירופי, שהיה זר להם ושהיה בתהליך של שקיעה, ולא העלו על הדעת שהשדה השומם הזה היה פעם פורח. "היתה לי הרגשה שהבאתי את האור הראשון, שאני פורצת דרך ועושה עבודה חלוצית", סיפרה רינה גלוק, אז רקדנית עולה.

הרקדנים העולים נאלצו להתמודד כאן עם קשיים אופייניים לעשייה אמנותית ללא גב כלכלי. הם, שנהגו לרקוד בארה"ב על רצפת עץ, מצאו עצמם מתאמנים על רצפת אבן, וחשו, כקודמיהם, כממלאי שליחות.

המחול הגראמי היה מאופק ומבוקר מן המחול המודרני האירופי. שלא כבאחרון, הדגש בו הושם גם על שיכלולה של הטכניקה, וזו נלמדה בשיטת הוראה מובנית המבוססת על שפת התנועה של גראהם, שפה הלקוחה ברובה מהריקודים שיצרה. הבדלים אלה היו בין הגורמים לכך שבין שתי האסכולות של המחול המודרני לא נוצרה סינתזה. ואולי מלכתחילה לא היה סיכוי לכך. "היתה רק אפשרות אחת – לדחות את אסכולת גראהם בשלמות, או לקבלה כמקשה אחת. בזה כוחה ובזאת חולשתה של השיטה. היא מושלמת, וסגורה בתוך עצמה" (אריה כלב).

הרקדנים העולים ייצגו את המגמה שהיתה שלטת במחול האמריקני בימים שלפני עליית הפוסט-מודרניזם. רוב בני דורם לא ראו צורך ביצירת שפת תנועה משל עצמם. הם אימצו את אחת השיטות שהיו מקובלות אז, ובראש ובראשונה את שיטת גראהם. המחול הגראמי מצא לו בארץ קרקע נוחה. לא היה עליו לפלס לו כאן דרך כמו באנגליה, למשל, ששם מלך בכיפה הבלט הקלאסי. כאן היתה מסורת של מחול מודרני, ושקיעתו דווקא החישה את תהליך ההיקלטות של המחול החדש. ואולם, גם באלה שקידמו את המחול החדש בברכה קינן חשש, כי מילון התנועות של הבלט הקלאסי, שנגדו יצא המחול המודרני בתחילת המאה, פשוט יוחלף במילון תנועות אחר.

אם הדורות הקודמים בארץ טיפחו את הביטוי האישי ועודדו יצירתיות, על חשבון לימוד הטכניקה, הרי מעתה היו פני הרברים הפוכים. במחול האמריקני, הכוריאוגרף מכתוב לרקדנים את

עד שב־1964 הקימה בת־שבע דה רוטשילד את להקת בת־שבע.

## הדמויות הדומיננטיות

רות האריס הביאה לישראל את מחול הג'ו. נולדה ב־1911 בברלין. 11 שנים למדה בלט קלאסי בבית־הספר של אויגניה אדוארדובה, וב־1932 הופיעה כסולנית להקתה בתחרות בלט קלאסי שנערכה בפריז. אחרי־כך הצטרפה לקבוצתו של סרז' ליפאר (Serge Lifar), ויצאה איתה לסיור בדרום אמריקה. היא היתה בת־זוגו של ליפאר באחד הבלטים שיצר. אחרי שצפתה במחול השולחן הירוק של קורט יוס, ניגשה לבחינות הקבלה ללהקתו. היא התקבלה כרקדנית, וגם כמורה. לימדה בלט קלאסי בבית־ספרו של יוס.

את הקריירה שלה קטעה עליית הנאצים לשלטון. רות האריס ובעלה נמלטו לפריז, ומשם לארה"ב. כספם אזל, והאריס נאלצה להופיע במועדוני לילה. שם, בדרך הקשה, למדה לרקוד ג'ו.



RUTH HARRIS

רות האריס

לאחר מלחמת השיחרור הגיעה ארצה, והחלה ללמד בסטודיו של מיה ארבטובה. האריס יצרה תנועה להצגות רבות ובהן זעקי ארץ אהובה ואירמה לה דום בהבימה; מתחת לגשר וחשמלית ושמה תשוקה באהל; הרפתקה בקרקס בקאמרי, והמצוד המלכותי של השמש בתיאטרון חיפה. משתוקמה בת־שבע, מונתה למנהלת החזרות. "באותה תקופה עוד קשה היה לקרוא לנו להקה", מצוטטת רינה גלוק בכתבה של טלילה בניזכאי, "היינו מספר רקדנים אינדיווידואליסטים. כל אחד בא מארץ אחרת ומאסכולה אחרת, כל אחד היה חשוד ושאפתן. את כל אלה צריך היה להפוך ללהקה, ורות האריס עשתה זאת" (מעריב, 6.5.71). ב־1971 הופיעה בתפקיד ראשי בסרט לפני המחר, שבו התגלתה גם כשחקנית. תוכננו סרטים נוספים בכיכובה, אך היא חלתה אנושות ובה בשנה נפטרה.

כוריאוגרפים אוונגארדים, שכבר אז כעטו במחול המודרני האמריקני, שלדעתם התמסד מהר מדי. מירל'ה שרון השתתפה כרקדנית במופעים שלהם. היא גם סבבה בארה"ב ובקנדה עם תכנית סולו שיצרה, הקימה להקה משלה, והרבתה להופיע ב־Henry Street Play House בניו־יורק, בין השאר בתכנית משותפת עם קארולין קארלסון. עבודותיה של מירל'ה שרון נרקרו ככל הלהקות המובילות בארץ.

עד שנות ה־50 לא זכה המחול האמנותי כמעט בשום סיוע ציבורי. בסוף העשור החלו להיראות ניצניה של תמיכה. הקרן האמריקנית למוסדות בישראל החלה לממן את פעילותה של להקת ענבל, יזמה את הקמת במת המחול (Dance Forum) ב־1954, שהיתה עתידה להעלות תכניות אחדות, ואחר כך תמכה בתיאטרון הלירי של אנה סוקולוב.

ב־1959 הקים משרד החינוך והתרבות את המועצה לתרבות ואמנות, ובה מדור לתיאטרון ולמחול (כזה הסדר). המדור סייע בין השאר במימון קורס הקיץ הראשון למחול באקדמיה למוסיקה ע"ש רובין. ב־1964 הפיק שתי הופעות סטודיו – אלה התקיימו באולם נחמני – ושנה אחרי־כך שתי תכניות של במת הבריאורגף. עוד העניק, לראשונה בארץ, תמיכה כספית ליוצר (נעמי אלסקובסקי), בסך 1000 לירות. הודות לכך יכלה להעלות את בית ברנרדה אלבה.

למעט התמיכה בענבל, שהיתה קבועה, היו שאר ההקצבות, המעטות כשלעצמן, חרי־פעמיות, ובמקרה הטוב כיסו את הוצאות ההפקה, אך לא איפשרו פעילות סדירה. רמת הציפיות של קהל הצופים ושל הביקורת נהיתה גבוהה מבעבר. מרכיבים תיאטרוניים הפכו להכרחיים, והדבר ייקר ביותר את הפקת המופעים.

הביקורת, שעד אמצע שנות ה־50 הלילה ברובה את התכניות הראשונות ברוח המחול האמריקני, על החומר התנועתי החדש והליטוש הטכני שבהן, שינתה את טעמה בתחילת שנות ה־60. ב־1963, כשרינה גלוק, רינה שחם ורנה שינפלד וכן נעמי אלסקובסקי קיבצו סביבן רקדנים והעלו, כל אחת לחוד, תכניות חדשות, כבר היתה הביקורת נלהבת פחות. התחילו להחיל גם עליהן את הקריטריונים שהציבו הלהקות האורחות – השוואה בלתי הוגנת, לכל הדעות. היתה תחושה, שאם לא ייעשה בדחיפות צעד גדול, נועז, משמעותי – גורל הצמיחה החדשה יהיה כגורל קודמתה.

שפע רשימות התפרסמו באותן שנים על הבעייתיות של המחול האמנותי בישראל, זה ששקע וזה שהחל לצמוח. הכותרות היו בנוסח "מחול המיואשים", "המחול – הענף המזונוח", "הריקוד האמנותי בישראל – שטח הפקר". "אורח המגיע כיום לישראל ומבקש לראות הצגות מחול אצלנו, יחפש (כבכל מקום אחר) בלוח ההצגות שבעיר וימצא: תיאטראות, קונצרטים, אופרה ואופרטה, במות גדולות וזעירות ותערוכות. מחול, בלט (או פנטומימה) לא ימצא. [...] אם יוזמן אל כמה סטודיות, שם יראה רקדנים צעירים רבים לומדים ומגלים כושר ריקודי ואמביציה מקצועית ומדברים על המחול, כאילו הוא קיים בפועל. ותיקים יספרו על הישגיהם המפוארים בעבר וצעירים יגלו רצונם לצאת לארצות רחוקות, להשתלם (ואולי לעקוף בעיותיהם כאן). והוא יוזמן לחזות גם בחזרות לריקוד, שתמיד מקיים משהו אצלנו, אף כי אינו בטוח מתי ואם בכלל יוכל להציגם. [...] במשך שנים לומדים, מתאמנים ויוצרים אצלנו רקדנים – אך לריק. צבא רקדנים שלם חי ופועל למעשה מתחת לפני השטח, באולמי האולפנים, במקום שניתן לו האפשרות להתייצב על הבמה. [...] חסרים לו התנאים, האמצעים והמסגרת להצגה, פרט לזו, כמובן, שהוא יקים לעצמו. וזאת גם עושים בודדים, בקשיים עצומים ולעתים רחוקות ביותר" (יהודית אורנשטיין, "אנחנו בעיני אחרים", 63).



RINA SHACHAM IN "FIRE IN THE HILLS"

רינה שחם ב"אש בהרים"

סונאטה מס' 12 למוסיקה של מוצרט; אלה שנשארו בבית (הינרמית); יעקב, רחל ולאה (פאול בן־חיים); הדייג ובת המים ("בת המים נלכדת ברשת הדייג. במשך היום מבלים השניים באהבים, ולעת ערב נעלמת בת המים. הדייג צולל בעקבותיה", לדביסי); שאול ודוד (פאול בן־חיים), ופויטת עממית מאת נעמי שמר, שגם ליוותה בפסנתר את הערב כולו. עוד בוצע בתכנית הסולו קיץ, שיצר ורקד אריה כלב, לצלילי חליל וכלי הקשה שהשמיעו משה גמליאל, אבשלום סלע ודליה כובני מלהקת ענבל. על התלבושות היו אלסקובסקי וורה גולדמן. "שיא התכנית היה הדראמה הריקודית שאול ודוד, לפי המוסיקה החדשה של פ. בן־חיים, שהיא מותאמת באופן אידיאלי לעלילת הדראמה ומצויים בה ערכים מוזיקאליים עצמיים. [...] מבצעים עלילתיים אלה אינם טעונים שום הסבר, כי על ידי מימיקה נכונה, תנועה מדרכת והסדר קבוצתי הגיוני – הם הובעו בשפת הסמלים של ריקוד ההבעה המודרני בפאנטסיה תנ"כית חופשית. [...] אריה כלב ממש הפתיע [...] בראשונות של עוצמת הביטוי הטראגית, אקספרסיוניסטית, בריקוד הסולו קיץ, לפי כוריאוגרפיה עצמית.

רינה שחם (רוזלינד גלוגורסקי), ילידת ניו־יורק, למדה בנערותה מחול אצל הילדה הופ מולין (Hilda Hoppe Mullin). אחריכך, בקליפורניה, למדה משחק אצל בנימין צמת. ב־1947 התקבלה לאולפנה בסן פרנסיסקו, ומאוחר יותר לקחה בניו־יורק שיעורים אצל מרס קנינגהם ולואי הורסט. תקופה קצרה למדה בבית־ספרה של מרתה גראהם, ולדבריה, גם החלה לעבוד עם להקתה על קטעים מתוך אביב בהרי האפלצ'יים (Appalachian Spring).

בניו־יורק פגשה בשליח השומר הצעיר דוד שחם, נישאה לו, וב־1951 עלתה לישראל. שלושה חודשים אחריכך עזבה את בית־אלפא, קיבוצו של בעלה, כדי להופיע כסולנית במחול אש בהרים של טאלי ביאטי. שנה אחריכך הופיעה בתפקיד הנסיכה בהצגה מעשה בחייל בתיאטרון הבימה. ב־1954 הגישה רסיטל. היא רקדה את מברא למוסיקה מאת וילה לובוס; שירתה הים (פרוקופייב); אטיוד בתנועה (ללא ליווי מוסיקאלי); בטיסה לרקיע (באך); חלומות של אחריצההיים (ראוול; דביסי), ולסיום – את המחול אכזבה קלה (שיר עם אמריקני). שיא התכנית היה מחול על נושא תנ"כי, המים המאריים, למוסיקה מאת קוראי וברטוק. "שיא הישגה – המים המאריים. מחול מושלם, המפגין את הטכניקה המודרנית בכוח דרמטי עז. ראינו במחולה תופעה מבוגרת, שהיא יקרת המציאות אצל אמנים צעירים" (מבקר של דבר שכינה את עצמו "המסתכל").

רינה שחם הקימה טריו למחול, שכלל את רות פוזנר, אברהם דוד ואותה עצמה. היא עשתה שנה בארה"ב, ולאחר שחזרה היתה בין מייסדות בימת מחול. בתיאטרון הלירי הופיעה כסולנית במעשה בחייל, הפעם בכוריאוגרפיה של אנה סוקולוב, שנתנה למחזה המוסיקאלי אינטרפרטציה סאטירית.

ב־1963 העלתה רינה שחם מופע בהשתתפות אורי אורן, אהוד בן־דוד, עפרה בן־צבי, לאה לוי (לימים רקדנית בבת־שבע ואשתו של הכוריאוגרף דונאלד מק'קיל) ונאוה רובינשטיין. הפעם התוספו לתכנית הריקודים אנשים ונזפים, מעפר לעפר (אהרון לזר), אינטרלוד (באך), עתים ושעשועי נעורים לפי שירי ילדים אמריקניים שעיבד גארי ברטיני, ופויטת ג'ז למוסיקה של רוברט פרינס (Robert Prince) וג'וני מנדי (Johnny Mandy). רינה שחם ממשיכה ללמד וליצור באינטנסיביות, מחוץ למסגרת ממוסדת, עד היום הזה.

ב־1952 קמה נעמי אלסקובסקי ונסעה שוב לחו"ל, הפעם לארה"ב. היא למדה אצל חוזה למון, שמסגנונו הושפעה במיוחד, וכן אצל סופי מסלאו (Sophie Maslow), ג'יין דארלי (Jane Dudley) ודונאלד מק'קיל ב־New Dance Group. בכוונה נמנעה מללמוד אצל גראהם. היא העדיפה להתוודע לשיטתה של גראהם באמצעות תלמידיה, שהיו כבולים פחות לשפת התנועה של מורתם ואיפשרו לרקדנים חופש רב יותר. אלסקובסקי הופיעה בין השאר ברסיטל באוף ברודוויי, והעלתה ערב מחול ישראלי Y.W.H.A."

ב־1953 חזרה לארץ ופתחה סטודיו. המפגש עם המחול האמריקני הוליד באלסקובסקי שאיפה ליצור עבור קבוצת רקדנים, והיא הקימה את הלהקה הקאמרית למחול.

בתכנית הראשונה מתוך השתיים שהעלתה הלהקה השתתפו שמעון לוי ויונתן כרמון, יהודית כהן־אמון ואלסקובסקי עצמה. היו בה חמישה ריקודים, ששלושה מהם, תמנע, יום בשדות ונוף בשרב, שאבו השראה מהתנ"ך ומנוף הארץ. השפעת המחול האמריקני ניכרה בהם. התכנית היתה מקצועית, במושגים של אותם זמנים, וקצרה הצלחה. היא הועלתה כ־80 פעם. בתכנית השנייה השתתפו נעמי אלסקובסקי, אהובה ענברי, רות זינגר, אברהם דוד ואריה כלב. היא כללה את המחולות





NAOMI ALESKOVSKY GROUP, EARLY 1950s

נעמי אלסקובסקי ולהקתה (משמאל לימין: שמעון לוי, אלסקובסקי, יונתן כרמון ויהודית כהן-ראמון) (תצלום: פרייאר)

וכן את הריקוד החג, למוסיקה של דומניקו צ'ימרוזה. שנה אחר כך, ב-1976, כשמלאו רבע מאה להכתרת המלך בודואן והמלכה פביולה, היתה אלסקובסקי האמנית הזרה היחידה שלקחה חלק באירועים הרשמיים. היא יצרה את הבלט יהלומים לכבוד אנטוורפן, עיר היהלומים. את המוסיקה של וילהלם קרסטרס (Willem Kersters) ניגנה תזמורת כלי הקשה. באותה שנה יצרה אלסקובסקי גם את הכוריאוגרפיה להצגה פר גינצו. זו הועלתה בתיאטרון הלאומי הבלגי.

1978. אלסקובסקי חזרה לישראל ושבה ללמד בסטודיו שלה בתל-אביב. בד בבד עם ההוראה יצרה שתי עבודות ללהקת בתי שבע – באבן מתגלגלת, למוסיקה של סמטרס, ואשמורת שלישית, למוסיקה של בניציון אורגד; שלוש עבודות לבלט הישראלי – צלילים חדשים (דביסי), ניגודים (בניציון אורגד) ובתי יפתח (מרדכי סתר); ואחת ללהקת המחול הקיבוצית – הלכי רוח (פינק פלויד).

ב-1988 יזמה אלסקובסקי שיחזור שלוש עבודות של גרטרוד קראוס – חלום היוצר (שוברט), קרופלה (סטראווינסקי) ואלגרו ברברו (ברטוק), בניצוח הלהקות קול ודיממה, הקיבוצית ובתי שבע, מחווה למורה שהלהיבה את דמיונם של דורות של רקדנים.

רינה גלוק נולדה בניו-יורק. מגיל שבע למדה אצל בלאנש איוואנס (Blanche Evans), מורה ידועה למחול יצירתי ומן הראשונות שעסקו בתראפיה באמצעות המחול. בת 14 החלה לומדת בבית-הספר New Dance Group, שנוהל אז בידי סופי

[...] אפשר לציין התקדמות נוספת בכשרונה הכוריאוגרפי הרציני של נעמי אלסקובסקי, אשר מיזגה את ידיעותיה בריקוד האופי וההבעה האירופי עם האלמנטים של ריקוד קאמרי אמריקני מסוגנן מן האסכולה של מרתה גראהם וחווה למון, ההולמים את מטרתה" (אוליה זילברמן, על המשמר, 1957).

נעמי אלסקובסקי גם היתה בין מייסדות בימת מחול. לאחר שזו התפרקה, יצרה ב-1961 את בית ברנרדה אלבה, מחול בעשר מערכות. עם הרקדניות נמנתה רות זיו (לימים הכוריאוגרפית רות זיר-אייל). ב-1963 העלתה אלסקובסקי תכנית נוספת, בהשתתפות תשעה רקדנים: עפרה בן-צבי, עליזה טרי, רות אריאל, רות אבני, קטי הבלדה, רעיה מנהיים, דני אברמסון, ינון נאמן (יוצא קיבוץ משמרות, מת בגיל צעיר ממחלה) ומשה לוי. הפעם רקרה אלסקובסקי שני קטעי סולו – קינות (מוסיקה: ירדנה אלוטין) והציפור (למוסיקה שחיבר במיוחד לערב המלחין יחזקאל בראון). הכוללת בעבודות הקבוצתיות היתה קולות הזמן ("במצר – במירוץ עם הזמן – פחד – לבד – אתגר – בשניים – פורקן – סיום"), לפי מוסיקה של מיילס דייוויס.

התחנה הבאה של אלסקובסקי היתה בלגיה. ב-1969 הגיעה לשם. לימדה במודרה (Mudra), בית-הספר שליד להקת בלט המאה ה-20 של מוריס בז'אר (Maurice Bejart), ובמחלקה למחול בבית-הספר לאמנויות באנטוורפן, ואחר-כך לימדה שש שנים את העתודה של להקת הבלט המלכותי הפלמי, בבית-הספר הצמוד אליה. לקבוצה זו יצרה ריקוד ששאב את השראתו מציוויו של רובנס, ושנרקד, במסגרת חגיגות ה-200 להולדתו, בביתו העתיק,



"JOHNNY HAS GONE FOR A SOLDIER", RENA GLUCK

(תצלום: מולה את הרמתי)

"גי'ני היה לחייל", רינה גלוק

בין השנים 1947-1950 למדה בבית-הספר התיכון לאמנות  
הבמה (High School of Performing Arts). משם עברה לבית-הספר  
הגבוה לאמנויות ג'וליארד. בשני מוסדות אלה היתה בוגרת

מאסלו, ג'יין דארלי וויליאם ביילס (William Bales). בבית-ספר זה  
לימדו כל המי ומי במחול האמריקני של אמצע שנות ה-40. שנה  
אחרי-כך התקבלה גלוק ללהקתם.

אמנותי בלתי שכיח, ואנו מאחלים לאמנית המשך פורה. הלא היא באה ארצה לא כתיירת אלא כעולה, כדי להתאזרח ולהכות שורשים בישראל" (הפועל הצעיר, 19.4.55).

ב-1955 עברו בני הזוג לבית-אלפא, הקיבוץ שבו היה מורביץ חבר לפני נסיעתו. "באותן שנים היה קשה ביותר להביא אמנים לחיות בקיבוץ. בנו בשבילי סטודיו עם רצפת עץ. חצי יום לימדתי, וחצי יום איפשרו לי לעבוד על עצמי. בחודשי החופש הגדול עבדתי במטבח חצי יום. זה היה יוצא דופן באותה תקופה". גלוק יצרה תכנית ונדרה איתה בין קיבוצים. היא גם בנתה ריקודים עם ילדי המוסד החינוכי האזורי, העבירה השתלמויות למורים למחול בגבעת הביבה, ואחת לשבוע נסעה ללמד את חברי להקת ענבל. 1956. רינה גלוק גמרה אומר לעזוב את הקיבוץ ולחזור העירה. הועלה הרעיון של עבודה משותפת עם יהודית ארנון, אבל לגלוק לא היתה סבלנות להתחיל לבנות רקדנים מבראשית. הצורך שלה ליצור, עם אנשים מקצועיים, היה דוחק.

ב-1957 כבר הקימה בתל-אביב קבוצה שעמה נמנו כמה תלמידות שלה: רנה שינפלד (שלמדה לפני כן אצל מיה

ארבטובה), אהובה ענברי (גרטרוד קראוס), בת-שבע רוזנבאום ורות זינגר (שושנה ויהודית אורנשטיין, גרטרוד קראוס), זאבה כהן (גרטרוד קראוס), עדנה אשוח, ונעמי ויינר, שעלתה ארצה מדרום אמריקה. העבודות החדשות שנקדו בתכנית היו שיר של גיל, לצלילי מוסיקה עממית, ויבוא הזר בתוכנו, למוסיקה של בלה ברטוק. במחול הזה תיארה גלוק את קשיי ההיקלטות של אדם צעיר בחברה סגורה, שהיו למעשה קשייה שלה. "הנערות רוקדות את הנושא הרמטי ב'מופשט', בסגנון שתכליתו צורות-פיגורות בנויות הסוגרות על סערת הרגשים. [...] הרקדנית [גלוק] הוכיחה כאן את כושרה כמורה-מחנכת. יש להעריך במיוחד את העבודה הרצינית הזאת משום שנעשתה בצנעה, ללא הפרסומת הרעשנית של ימינו, בחדרי-חדרים של סטודיו, במסירות נפש של עבודת יום-יום" (עזרא זוסמן, דבר, 24.5.57).

המחזור הראשון. גלוק רקדה סולו במופע מחול מודרני שנערכו ב-Y, מרכז מחול נודע בניו-יורק, וב-1948 זכתה בפרס הראשון בתחרות יוצרים צעירים שהתקיימה שם, והשתתפה בתכנית שזימנה יחד את כל זוכי התחרויות במקום, ובהם הלן מק'גי (Helen McGehee) וגלן טטלי (Glen Tettley). "רינה גלוק הציגה בפסטיבל יכולת טכנית מרשימה ועוצמה דרמטית", כתב וולטר טרי, מבקר ה-Herald Tribune.

ב-1950 ייסד פרד ברק במוזיאון ברוקליין את בימת רקדנים, שרבים מגדולי המחול האמריקני המודרני היו עתידים לעשות במסגרתה את צעדיהם הראשונים על הבמה. גלוק הופיעה שם ב-1954, בתכנית שהשתתפו בה גם נעמי אלסקובסקי ונחום ודינה שחר. מבקר ה-Dance Observer משבח את רינה גלוק, "רקדנית מצוינת, שנעה בליריות ובחופשיות, ויש לה איכות משל עצמה". בתקופת לימודיה בג'וליארד פגשה רינה גלוק את משה מורביץ (לימים כנר ראשון של הפילהרמונית הישראלית). הם נישאו, והקימו טריו שכלל מלברם את הפסנתרנית עדה פינשוך. השלושה חרשו את ארה"ב והוזמנו להופיע גם בטלוויזיה.

ב-1954 עלו בני הזוג ארצה. בעצת בעלה באה גלוק מצוידת בפנסים בימה, 12 במספר, ובפטיפון עם רמקול, שהיה אז חידוש. שנה לאחר בואה כבר הגישה רסיטל. התכנית כללה עבודות שנוצרו בארה"ב, בהשראת שירי עם אמריקניים – גיזני היה לחייל ("זעקת נערה על כי בחיר לבה הלך לשדה הקטל") והגבעה מנגד ("עלם המפתח נערה החפצה להינשא לו, למרות אזהרת אביה להשיב תמיד: לא"); רות, למוסיקה מאת פאול בן-חיים. את תפקיד נעמי רקדה קטיה דלקובה-בדמור; והעקורה משורש ("העקורה מתוך עצמה נבוכה בין בדידות ומכאוב, עד אשר תמצא כי המענה בתוכה ולא מחוצה לה") למוסיקה מאת וילה לובוס. בין הריקודים שרקדה גלוק לראשונה היו פסטורלה, למוסיקה של תיאודור הולדהיים איש קיבוץ בית-אלפא, וקדמוניות מאת ממפו (Mompou) וסאטי (Satie). א.ש. יוריס היה שם: "היה זה ערב



RINA SCHOENFELD DANCE GROUP

רנה שינפלד וקבוצתה

אחרי לידת בנותיה, העלתה רינה גלוק ב־1963 תכנית ובה יצירות חדשות: אדם ויומו, על תקופות בחיי האדם, למוסיקה מקורית מאת יואל תום. תפאורה ותלבושות: דני קרוון; הלכי רוח, למוסיקה של בלה ברטוק, ודלת עלומה, מחול שנושא הוא הקשר בין אדם לאדם. גארי ברתיני חיבר לו מוסיקה, ודני קרוון וליאורה קצמן יצרו את התפאורה והתלבושות. הרקדנים היו אמירה מרוז (בעבר תלמידתה של קטיה מיכאלי), רות לרמן (ולנטינה ארכיפובה-גרסומן), יעל קפלן, שאו עוד לא שינתה את שמה ללביא, נורית שטרן (דבורה ברטונוב), יעקב לויתן (בוגר וינגייט), משה רומנו (מיה ארבוטובה), אברהם צורי (אברהם אלבר וארכיפובה-גרסומן), ורינה גלוק עצמה. הסטוריו של רינה גלוק, שבו לימדו מחול מודרני (בעיקר בשיטת גראהם) ומחול יצירתי לילדים, היה הגדול ביותר מסוגו בשנים ההן. גלוק גם לימדה בסטודיו של ארכיפובה-גרסומן בחיפה (בשנים 1958–1960), ומ־1959 היא מלמדת באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין. ב־1987 מונתה לראש החוג למחול שם ומ־1990 היא עומדת בראש בית-הספר למחול באקדמיה. גלוק היתה סולנית בבת-ישבע עד תחילת שנות ה־80, ואחת הרמוניות הדומיננטיות בלהקה.

כאשר ראתה רינה שינפלד, צברית, תלמידתה של מיה ארבוטובה, הופעה של מרתה גראהם ולהקתה, החליטה להמיר את הבלט הקלאסי במחול המודרני. כשפתחה רינה גלוק סטודיו בתל-אביב, החלה לומדת אצלה. ב־1959 הופיעה שינפלד במסגרת בימת מחול ביצירתה של רינה גלוק ואריאציות, ובאותה שנה נסעה לארה"ב ללמוד בבית-ספרה של מרתה גראהם. אם כי הוענקה לה מלגה, החליטה לאחר זמן קצר לוותר על הלימודים שם ולעבור ללמוד בנייליארד. "לא יכולתי להסתפק רק בטכניקה של גראהם. רציתי להרחיב אופקים וללמוד גם כוריאוגרפיה". שינפלד שבה לארץ, והופיעה כסולנית במחול חלומות שיצרה אנה סוקולוב והעלתה בתיאטרון הלירי. ב־1963 העלתה ערב מחול עם קבוצה של 11 רקדנים צעירים, ובהם זאבה כהן, נורית כהן (חברת קיבוץ רמת-יוחנן, בוגרת הגיליארד גם היא), גליה גת, רות לרמן, יגאל פז, משה רומנו ויעקב לויתן. בתכנית היו חמישה מחולות: רישום פנייה של אשה, למוסיקה הודית מאת דילאג; פארז – שיר אהבה פורטוגזי; אל חלל (פרסקטי) ואפשרויות (כאך וטלמן) – שני מחולות סולו של רינה שינפלד; והיצירה המרכזית, דמויות, שהמלחין הישראלי יהושע לקנר חיבר לה במיוחד מוסיקה אלקטרונית, להזמנת האיגוד למוסיקה קאמרית וקרן בתי-שבע רה רוטשילד.

רינה שינפלד היתה הרקדנית הראשית של בתי-שבע מיום הקמתה ועד תחילת שנות ה־80. אחרי-כך העלתה ערבי סולו והקימה להקה ובית-ספר.

## בימת מחול

בבימת מחול נעשה ניסיון של ארבע רקדניות-כוריאוגרפיות, יהודית אורנשטיין, נעמי אלסקובסקי, רינה גלוק ורינה שחם, להעלות מופע משותף. כל מורה יצרה קטעים עם תלמידיה, ולפעמים גם עם תלמידים של אחת המורות האחרות. הערב, שלידתו התאפשרה בזכות הפתיחות החדשה שהביא עימו המחול המודרני האמריקני, נועד בעצם להקל על הארבע לממן מופע מקצועי. הרקדנים, כמוכּוּן, לא קיבלו כל תמורה כספית. שיתוף הפעולה בין ארבע דמויות כה דומיננטיות במחול עורר תקווה, שהקבוצה תזכה בהכרה רשמית ובעקבות זאת גם בתמיכה קבועה. ב־1958 נשלמו עבודותיהן של יהודית אורנשטיין ושל נעמי

אלסקובסקי. אלסקובסקי יצרה את המחול שירי נשים, למוסיקה של הינדמית, ואת מחולות הוריה (לשמש, למים ולאדמה), למוסיקה מקורית של יהושע לקנר. אורנשטיין יצרה שני מחולות לשלושה מבצעים – מצעד ראשונים ודמויות מוזרות – וגם חזרה והעמידה את המחול לדגל, למוסיקה של פ. שליצר. לאחר הופעה אחת, בפרברי תל-אביב, הופעה שהתקיימה לאחר כמעט שנה של חזרות – פרשה מבימת מחול. זה היה אחד הניסיונות היחידים של רקדנית-כוריאוגרפית מן הגווארדיה הישנה להשתלב בערב מחול שכבר נשא חותם אמריקני.

רק בפברואר 1959, אחרי תקלות ודחיות, התקיימה סוף סוף הפרמיירה הרשמית. הפעם העלתה אלסקובסקי את יעקב, רחל ולאה. "הריקוד מבוצע בהבעה רבה על ידי סמי מולכו [תלמיד לשעבר של ירדנה כהן] ושל הפנטומימאי שייקה אופיר], רות אריאל [בתפקיד רחל] ואביבה נמר. התנועות הן תכליתיות, ואהבת יעקב לרחל מבוטאת בפלאסטיות רבה" (ידיעות אחרונות). כן נרקרו מחולות הוריה. בין הרקדנים שהצטרפו למחול זה היו לאה לויז, עפרה בן-צבי ונעמי בן-דוד (בתה של יהודית אורנשטיין).

רינה שחם יצרה את ביד אשה נתתי, למוסיקה מקורית מאת יחזקאל בראון, מחול המתאר את מערכת היחסים בין שמשון ודלילה (אריה כלב ושחם עצמה). ליוו אותם עליזה טרי, עפרה בן-צבי ולאה לויז. מחול אחר של שחם היה שעשועי נעורים, בעקבות שירים אמריקניים ובביצוע שישה רקדנים.

רינה גלוק יצרה את ואריאציות, מחול קבוצתי, על פי מוסיקה של בנג'מין בריטן. "הלהקה בהופעתה האחרונה, בדינאמיות המרנינה, במשמעת התנועתית, היתה מלאת חן ונעימה לעין. [...] בביצוע ריקודי טוב בלטה רינה שינפלד" – כתבה לא אחרת מאשר יהודית אורנשטיין (למרחב, 27.2.59). גלוק הופיעה גם בסולו העקורה משורש, שכבר העלתה בעבר בריטל, ו"רקדה מתוך דבקות אמיתית ובשליטה ריקודית מלאה. ריקודה נבע ממעמקי יישותה, סוער, כן וחזק" (שם).

סגנונה של בימת מחול היה כמוכּוּן זה של גראהם. "טבעי שהכוריאוגרפיות הצעירות הושפעו מהמורים יוצאי הרופן שלהן, בייחוד ממרתה גראהם. עדיין מוקדם מדי לצפות מהן לסגנון אישי משלהן. אבל זה היה מופע ברמה טובה" (יוחנן באם, גרדולפ פוסט, 14.2.59).

לתכנית השנייה – והאחרונה – של בימת מחול, שהועלתה עוד ביולי 1959, התוספה היצירה פואמה מאת אנה סוקולוב, למוסיקה מאת סקריאבין (Scriabin), שבוצעה קודם לכן במקסיקו ובארה"ב. לשם העלאתה קיבלה אנה סוקולוב מלגה מקרן התרבות אמריקה-ישראל. הופיעו בפואמה רינה שחם, אורי אורן, לאה לויז, אברהם צורי, אביבה נמר, נעמי בן-דוד, אמנון כהן, עפרה בן-צבי, אהוד בן-דוד, זאבה כהן ויהודה בלרנו.

אבל, בימת מחול היתה גוף מלאכותי ומסורבל מדי. מקורות למימון המשך פעילותה לא היו. בין המייסדות החלו להיווצר מתחים. שתיים מהן, רינה גלוק ונעמי אלסקובסקי, נכנסו להיריון. ואו הודיעה אנה סוקולוב, ששבה לארץ ב־1962, על הקמת התיאטרון הלירי.

## התיאטרון הלירי

אנה סוקולוב הגיעה לארץ לראשונה בדצמבר 1953. ג'רום רובינס הוזמן אותה לעבוד עם להקת ענבל. "הופתעתי. לא ידעתי על קיומם של יהודים מוחיים. 'נשלח אותם לחו"ל?', הוא שאל. 'כווראי', אמרתי. – 'האם תישארי לעזור להם?' – 'בהחלט'". סוקולוב יצרה גשר בין תפיסת העולם שביסוד המחול האירופי ובין זו שביסודו של המחול האמריקני, וזאת מן הסתם היתה אחת

הסיבות לכך שרובינס פנה דווקא אליה. סוקולוב, בת למשפחה יהודית שהיגרה לארה"ב מאירופה, היתה ידועה כמי שנושא הצדק החברתי קרוב לליבה. עבודותיה הראשונות (בשנות ה-30) הביעו מחאה על עליית הפאשיזם. בכך היתה קרובה מבחינה תוכנית לאנשי המחול המודרני האירופי. שמות של עבודות שלה, הגולה (1939), קדיש ושלוש דמויות תנ"כיות (1946), מעידים על נושאים נוספים שהעסיקו אותה. מלבד זאת, אף על פי שכבר כנערה רקדה בלהקתה של מרתה גראהם, הלכה סוקולוב לדרכה ויצרה כוריאוגרפיה בעלת סגנון אישי. בתקופה שבה הזמין אותה רובינס לארץ, חילקה את זמנה בין ניו יורק לבין מקסיקו, ששם ייסדה ב־1939 להקת מחול מודרני ראשונה. אחר־כך נהגה להגיע לישראל מדי שנה, ואפילו לעתים קרובות יותר.

בשנים הראשונות התמקדה סוקולוב בהדרכת חברי ענבל, אבל לא קיפחה גם רקדנים אחרים ושחקנים שביקשו ללמוד אצלה. לקראת סוף שנות ה-50 גברה מעורבותה בחיי המחול האמנותי בארץ והיא העמידה, כזכור, את פואמה בבימת מחול. לפני כן לקחה חלק בערב מוסיקה, מחול ומשחק שנערך ב־1958 בחסות האופרה הישראלית. שם העלתה שתי עבודות: אופוס ג'ז 58, למוסיקה של תיאטרון מאסרו, בהשתתפות ברוריה אביעזר, מאיר אברהם, יעקב ג'וקי ארקין, אהרון בן־ארויה, נעמי ויינר, דליה יובל (לימים חרל"פ), בת־שבע רוזנבאום, דומי רייטר־סופר, משה רומנו ונורית רונן; ומעשה בחייל. את תפקיד הנסיכה רקדו ברוריה אביעזר ורינה שחם. השטן היה ג'וקי ארקין, פנטומימאי,

מתלמידיו של שייקה אופיר; החייל – אברהם דוד, והקריין אריק לביא. חלפה שנה וסוקולוב יצרה כוריאוגרפיה לאופרה אלכסנדרה החשמונאית מאת מנחם אבידום, שהעלתה האופרה הישראלית. אבל גולת הכותרת של פעילותה בארץ היתה הקמת התיאטרון הלירי. שם – בניגוד לבימת מחול, שבה יצרו כמה כוריאוגרפיות מקומיות – היתה אנה סוקולוב, אפופת הילה של אמנית מהעולם הגדול, עתידה להיות כוריאוגרפית יחידה.

את מבחני הכניסה קיימה סוקולוב בסטודיו של קטיה מיכאלי. רוב רקדני בימת מחול הגיעו לשם, בצד רקדנים לא מוכרים אז, כדליה קמחי, מרים פרבר (תלמידתם של אברהם אלבר, ארכיפובה גרוסמן ודלקובה־ברמור), וליאורה חכמי.

זו היתה הלהקה המקצועית ביותר בארץ עד אז. רקדניה קיבלו משכורות (הגברים) – 150 לירות לחודש והנשים – 125, כי "לא היה עליהן לפרנס משפחה". שיעורים לקח כל רקדן אצל המורה המועדף עליו. בגאווה לא מוסתרת מציינים חברים בלהקה, שהם הקפידו שלא ליהפך ל"קניינו" של שום מורה. החזרות התנהלו בסטודיו של קטיה מיכאלי, חסיה לוי ולהקת ענבל, וכן באולם ההתעמלות של סמינר לוינסקי.

התכנית הראשונה של התיאטרון הלירי הועלתה ב־1962. בתל־אביב התקיימו הופעות ספורות, והשאר – ברחבי הארץ. מחוץ לערים הגדולות הופיעו חברי הלהקה בתנאים לא תנאים, כמוהם כבני הדורות שקדמו להם. הם רקדו בהתלהבות על כמות עץ מחוספסות, על משטחי בטון, על אריחים, על שולחנות מוצמדים.



SHIMON LEVY

הסכימה להפקיד אותו בידי "זרים". "מי שהכיר אותה, הבין שהיא לא יכלה לשאת את המחשבה שיהיה לה שותף", אומרת גליה גת. אברהם צורי, לעומתה, סבור שאילו היו הרקדנים מתאחדים ודורשים לעבוד עם יוצרים מקומיים, היתה סוקולוב, בסופו של דבר, משלימה עם השינוי; אלא שהם בעצם לא רצו בכך. "לא רצינו לעבוד עם שום כוריאוגרפית מקומית, לא מהאסכולה האמריקנית ובוודאי שלא מהאסכולה האירופית, כי חשבנו שאנה סוקולוב היא המורה הכי טובה בעולם, ושאחריה לא נוכל לעבוד עם אחרות, שאצלן מבצעים תנועות מוכתבות, בלי להרגיש שזה בא מבפנים. כיום אני חושב אחרת. אז היינו צעירים ומסונוורים" (צורי). אגב, סוקולוב פגשה את גרטרוד קראוס וראתה ציורים ופסלים שלה. היא לא ראתה אותה רוקדת.

התיאטרון הלירי העלה ארבע תכניות. בלהקה היו חברים לא רק רקדנים אלא גם שחקנים, כיוסף קיפניס, יצחק בן-נסיים, שמעון סיאני ואברהם דוד.

## תכנית א' – 1962

חברי הלהקה: רינה שחם, רנה שינפלה, אהוד בן-דוד, גליה גת, ליאורה חכמי, זאבה כהן, דליה חרל"פ, דליה קמחי, יהודית רון, יצחק בן-נסיים, שמעון סיאני, יגאל פז, אברהם צורי ויוסף קיפניס. מעישה בחייל, מוסיקה: איגור סטראוינסקי; האוצר, מוסיקה: נתן מישורי. תפאורה: שלמה צפירי; חלומות, בהשראת אחרון הצדיקים מאת אנדרה שווארץ-בארט. מוסיקה: באך, וברן, תיאור מאסרו.



ANNA SOKOLOV

אנה סוקולוב



גליה גת, אהוד בן-דוד ומשה רומנו (עומד) בשעת חזרה בתיאטרון הלירי

GALIA GAT, EHUD BEN-DAVID

AND MOSHE ROMANO DURING A REHEARSAL OF THE LYRIC THEATER

וכמובן, הם גם ששחבו וסידרו והתקינו. ולא רק הם. בעלים של כמה רקדניות נרתמו אף הם לעזור. הרקדנים העריצו את סוקולוב. "להתווכח איתה? לא היה דבר כזה. היינו הולכים לידה על קצה האצבעות. כל מה שאמרה, קיבלנו" (גליה גת). "היינו כמו כת שסוגדת לאיזה אל" (אברהם צורי). כשיצרה בחזרות, היו יושבים ומתבוננים בה בחרדת קודש. סוקולוב לא הכתיבה את החומר התנועתי. אצלה "זה לא היה ממוסגר. היא נתנה לנו חופש, והתנועה שלנו נבעה מבפנים, ועם זאת, זו לא היתה אימפרוביזציה" (צורי). "אנה סוקולוב לא כפתה דברים. היא ידעה להוציא אותם מהאנשים. היתה מפסלת את הרקדנים" (גת). גם סוקולוב נהנתה לעבוד עם חברי הלהקה: "הם היו פתוחים, ללא קלישאות, כשרוניים מאד, עבדו קשה ולא באו כדי לעשות כסף אלא כדי לרקוד" (מתוך רשימתו של נתן מישורי, "מהתיאטרון הלירי ועד ימינו", מחול בישראל 78-79).

אנה סוקולוב היתה לחלק בלתי נפרד מעולם המחול בארץ, אך לא התיישבה כאן. לכן היתה עבודת הלהקה מקוטעת. בחורשים שסוקולוב שהתה כאן, העבירה קרן התרבות אמריקה-ישראל כספים ללהקה. הרקדנים היו מתקבצים לתקופה אינטנסיבית של חזרות והופעות. בעת היעדרה, היה אברהם צורי אחראי על הקבוצה. זו המשיכה להופיע מעט והתפזרה, עד לביקורה הבא של סוקולוב.

הפתרון הטבעי שהתבקש היה שבחודשים שסוקולוב עושה בחו"ל, תעבוד הלהקה עם כוריאוגרפים אחרים. סוקולוב פסלה על הסף את האפשרות הזאת. התיאטרון הלירי היה שלה, והיא לא



THE LYRIC THEATER

התיאטרון הלירי

## תכנית ב' – 1962

חברי הלהקה: אברהם צורי, זאבה כהן, גליה גת, אהוד בן־דוד, יגאל פז, ליאורה חכמי, דליה חרל"פ (הוחלפה בידי רות לרמן), מרים פרבר, יצחק בן־נסיים, שלמה דבר ויוסף קיפניס. חלומות; ארבעה פרקי ג'ז ואופוס 62, מוסיקה: תיאו מאסרו.

## תכנית ג' – 1963

חברי הלהקה: אברהם צורי, גליה גת, ליאורה חכמי־צירלין, דליה חרל"פ, משה רומנו, ינון נאמן, לאה לוין, מרים פרבר. חדרים, מוסיקה: קניון הופקינס; סוויטה מס' 5, מוסיקה: יוהאן סבסטיאן באך; סוויטה לירית, מוסיקה: אלבן ברג.

## תכנית ד' – 1964

חברי הלהקה: גדעון אברהמי, עפרה בן־צבי, יוהנה פלד, ליאורה חכמי־צירלין, אברהם מנצור, ינון נאמן. אמנית אורחת: רינה שחם. עוזר לאנה סוקולוב: אברהם צורי. צורות, מוסיקה: תיאו מאסרו; השאלה, מוסיקה: אנטון וברן; אודה, מוסיקה של א.א. בוסקוביץ'.

ליווה את החזרות בנגינה הפסנתרן נתן מישורי, שב־1947 השתתף בשיעורי כוריאוגרפיה שהעבירה תהילה רסלר. לאחר מלחמת השיחור ליווה שש שנים את שיעוריה, ובמקביל ניגן גם בשיעורים של קטיה מיכאלי ובקורס שהעביר טאלי ביאטי. ב־1956 החל מישורי ללמוד בג'זליארד, הודות למלגה מטעם קרן התרבות אמריקה־ישראל, ולמחייתו ניגן בשיעוריהם של מרתה היל ושל

חווה לימון, וב־New Dance School. הוא ליווה את הופעותיה של מירל'ה שרון בארה"ב, וגם את אלה של רחל נדב, לאחר שעיבד לפסנתר ולחליל את מנגינותיה.

מישורי שב לארץ בתחילת שנות ה־60, והפעם היה על המוסיקה בשיעורים שהעבירו בביקוריהם אנטוני טיודור והניה הולם. לתיאטרון הלירי גם יצר מוסיקה – זו של האוצר. על הכוריאוגרפיה של סוקולוב כתב: "מבחר התנועות הכולל של אנה סוקולוב הוא פשוט לכאורה, והוא קרוב אולי יותר לתנועות בני־האדם בחיי היומיום מאשר למסורת של המחול. אך הגדרה אמנותית ברורה ומְטֵרית של המקצב, הטמפו והעוצמה שבכל פרט תנועתי, והגוונים המיוחדים הנוצרים בהם על ידי כיווני המבט, הטיות הצוואר והראש ומצבי כפות הידיים והאצבעות, מקנים למבחר תנועה זה זהות שאין להחליפה באחרת. [...] לכל פרט צורני המתרחש ביצירתה ישנה סיבה הבעתית, והמקור של כל תנועה ותנועה הוא ריגוש נפשי פנימי. התנועה אינה מייצגת, על כן, את עצמה בלבד, אלא את מה שהביא להיווצרותה" ("מהתיאטרון הלירי ועד ימינו", מחול בישראל 78–79).

כשהתקיימו בחינות הכניסה ללהקת בתי־שבע, שהתה סוקולוב בחו"ל. רוב רקדניה ניגשו לבחינות. גליה גת, שהתקבלה ללהקה החדשה, כתבה לסוקולוב מכתב ובו הסבירה את מניעיה: "עומדים למולי תנאים שייתנו לי את כל האפשרויות לעבודה רצופה במשך כל השנה, כולל מורים ללא הגבלה במשך הזמן, כוריאוגרפים מסוגים שונים שיאפשרו לי להתפתח לכמה כיוונים, כולל משכורת שתאפשר לי להתמסר אך ורק לריקוד. אינני בטוחה שיהיה לי סיפוק בעבודה כשם שהיה לי בעבודתי איתך, אך אני

לא רוצה להסתכן". רוב רקדני התיאטרון הלירי חשבו כמותה – כשם שקודם חשבו כך רקדני בימת מחול, כשעברו אל התיאטרון הלירי.

**התיאטרון הלירי לא היה מסוגל להתחרות בלהקת בת-שבע.** אחרי שזו הוקמה, התקשתה סוקולוב לשוב ולקבל מימון לפעילותה. מיד לאחר העלאת התכנית הרביעית, התפרקה הלהקה.

**בתיאטרון הלירי הועלו 11 יצירות מקוריות, שקצתן הפכו לחלק מהרפרטואר העולמי של המחול.** סוקולוב חינכה דור של רקדנים, שיכללה את הטכניקה שלהם, יצרה קני מידה חדשים לגבי מופעי המחול המודרני בארץ והגבירה את המודעות למחול. לרשימת זכויותיה נזקפת גם העובדה, שאת מיטב רקדניה הורשה ללהקה החדשה.

כל הניסיונות להקים בארץ להקה מקצועית שתאריך ימים לא עלו יפה. הרקדנים עמדו לפני שוקת שבורה, ואז באה לעזרת המחול בישראל בת-שבע דה רוטשילד.

**בת-שבע דה רוטשילד נולדה בלונדון עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.** היא עברה עם משפחתה לפריז, וסיימה לימודי ביולוגיה בסורבון. ב-1940, ממש ברגע האחרון, הצליחה הוריה והיא לצאת לארה"ב. בנייריורק הצטרפה לתנועת הצרפתים החופשים.

הקשר שלה עם מרתה גראהם החל באקראי. דה רוטשילד נרשמה לסטודיו שלה בנייריורק, ובתוך זמן קצר הפכה למממנת של גראהם, שעד אז לא זכתה בתמיכה מאסיבית. עוד סייעה דה רוטשילד ללהקות מחול מודרניות להעלות מופעים בנייריורק, וכתבה ספר, בצרפתית, על המחול המודרני האמנותי בארצות-הברית (1949).

ב-1951 הגיעה לראשונה בת-שבע דה רוטשילד לביקור בארץ. כשיצאה להקתה של גראהם, בחסות ממשלת ארה"ב, למסע הופעות במזרח הרחוק, מסע שעמד להסתיים באיראן, ביקשה הברונית שיעצרו בעוד תחנה – ישראל. זה הכל. באמצע שנות ה-50 עדיין לא העלתה על הדעת מעורבות בעולם המחול הישראלי. אז העסיקה אותה דווקא הבנייה בארץ. מרתה גראהם מתחה ביקורת על הבניינים שהוקמו בחיפזון לעולים באותן שנים, ודה רוטשילד הזמינה את האדריכל יאסקי לבנות שיכון לדוגמה.

דה רוטשילד החלה לבקר בארץ לעתים תכופות. המוטו שהנחה אותה היה: מה נחוץ עכשיו? את הסיוע נהגה להגיש באמצעות אישים שהאמינה בהם, לא דרך מוסדות. היא ייסדה למשל אגודה למוסיקה קאמרית (בראשה העמידה את גארי ברתניני), עזרה ברכישת תקליטים לספרייה המוסיקלית, הקימה מפעל לתירגום ספרות עתיקה לעברית, ולהבריל, קרן הלוואות לנוקקים. מלבד כל אלה ייסדה את חברת בת-שבע לאמנויות, והקדישה זמן רב לחנות בת-שבע. באותן שנים גם הביאה לארץ פעמיים נוספות את להקתה של מרתה גראהם, וכן את הרקדנית ההודית שנטה ראו.

ב-1962 הקימה את קרן בת-שבע דה רוטשילד לאמנות והשכלה, ובין השאר החלה תומכת באמני מחול. היא סייעה לרנה שינפלד ולרינה גלוק להעלות ערבי מחול, ולאילה גולדשטרן – להעלות ערב בלט. דה רוטשילד גם מימנה התקנת רצפת עץ בסטודיו של רינה גלוק. אבל גם כאשר הזמנה לנהל את המדור למחול במועצה לתרבות ואמנות, עדיין לא שיערה בת-שבע דה רוטשילד שהיא עתידה לשנות כליל את מפת המחול בארץ.

כאשר אדיס דה פיליפ, מנהלת האופרה הישראלית, פנתה אל דה רוטשילד וביקשה סיוע ללהקת הבלט הקלאסי של האופרה, החליטה הברונית להזמין מומחה שיעץ לה איך לפעול. היא בחרה

באנטוני טיודור. טיודור, כוריאוגרף בעל מוניטין בינלאומיים, בא, העביר קורס של חודש בסטודיו של האופרה, והגיש לדה רוטשילד את המלצותיו: אמנם קיימת אפשרות להקים להקה עם מספר רקדנים, כרנה שינפלד ודליה קושט, אבל אין בכך טעם. לפני כן יש להקים בית-ספר; מלבד זאת, לצבריים ההולכים יחפים בקיבוץ, מחול מודרני מתאים יותר. טיודור לא יכול לדמיין אותם מופיעים בתפקידי נסיכים. הוא הציע לחזור לארץ ולהעביר קורס נוסף, אבל אדיס דה פיליפ, משום מה, איבדה את העניין בנושא.

ואולם לבעיות המיידיות של הרקדנים, ובראשם רנה שינפלד ורינה גלוק, ושל אלה שהיו עתידים לשוב מבית-ספרה של גראהם – נחוץ היה פתרון מידי. ודה רוטשילד, שראתה את הנולד, מצאה אותו. היא הציעה להקים להקה מחול רפרטוארית, שתספק לרקדנים מסגרת מקצועית ושתזמין כוריאוגרפים שונים ליצור עבורם מחולות. בזמנה, זה היה רעיון מהפכני. להקת מחול מודרני היתה קשורה על פי רוב בכוריאוגרף אחד.

דה רוטשילד פנתה למרתה גראהם, וזו ענתה לה ברצון. נוצרו שני גרעינים שמהם היתה בת-שבע אמורה לצמוח: האחד בנייריורק והאחר בארץ. בראש הגרעין הראשון עמדה רנה שינפלד, וחבריו היו אהובה ענברי (גרטורד קראוס, ג'וליארה); שמעון לוי (קראוס); אושרה אלקיים (קראוס, ג'וליארה); משה אפרתי (חסיה לוי) והרסה ברוח (ענבל) – שלמדו אותה עת בבית-ספרה של גראהם. הם החלו לשנן קטעים מתוך הרפרטואר של גראהם (הרודיד, אל תוך המבוך ואחרים), ועבדו עליהם בכמה הרכבים. שינפלד: "הייתי שם כשמונה חודשים. עבדתי אישית עם מרתה גראהם, הלן מק'גי, אתל וינטר ואחרים. שאר הרקדנים קינאו בקבוצה הישראלית. כעסו על כך שגראהם נתנה לנו, רקדנים מתחילים, את התפקידים שבנתה עבורם. הם ערמו עלינו קשיים. רצו שתגיע למסקנה, שהקבוצה הישראלית לא מסוגלת".

בראש הגרעין המקומי עמדה רינה גלוק, שגם לימדה את חבריו. הוא כלל את גליה גת (שחזרה ללמוד אצל גלוק אחרי שנה וחצי בבית-ספרה של גראהם), אהוד בן-דוד, משה רומנו, רות לרמן, יהודית ואל ולאה לוי, ואת התגליות החדשות של אז – רחמים רון (מלהקת ג'עוז) ושמעון בראון (מקיבוץ הזורע). לאחר ששתי הקבוצות התאחדו, התקיימו מדי יום שיעורים וחזרות בסטודיו של יריב האורחי ברחוב אבן-גבירול. הפסנתרן היה נתן מישורי. גראהם הגיעה פעמים מספר ועקבה מקרוב אחר ההתקדמות. רק אחרי שנה של עבודה אינטנסיבית קבעה את חלוקת התפקידים. היה עליהם ללמוד את הריקודים בעצמם, מתוך צפייה בסרטונים. אחר-כך עבדה איתם גראהם כשבויעים.

"ממרתה גראהם למדתי, שכל דבר שהוא פחות ממושלם – אינו מעניין", אומרת בת-שבע דה רוטשילד. את הגישה הזאת יישמה בהקמת להקת בת-שבע. עם הצוות שליכדה נמנו מרתה גראהם כיועצת האמנותית, רות האריס כמנהלת החזרות, גארי ברתניני כמנהל המוסיקלי, דני קרוון כמנהל התפאורה וארנון אדר – כמנהל התאורה. מורים-אורחים מלהקתה של גראהם באו ארצה מדי שישה שבועות להדריך את הלהקה שברך. בהקמת בת-שבע היה שילוב חריף של כסף, מעוף אמנותי וחזון, ואלה אכן הקפיצו את המחול המודרני בישראל במהירות מסחררת לרמה בינלאומית. החל עידן חדש במחול הישראלי.

כשעלה המסך בהופעה הראשונה של להקת בת-שבע, ירד המסך על המחול החלוצי בארץ ובמידה מרובה גם על רקדניו, דור המדובר, קבוצת משוגעים לדבר שבמשך כ-40 שנה רקדו בארץ, יצרו, חינכו קהל לאהבת המחול וגידלו דור שביקש לחיות עם הריקוד.



# דעה אישית

המהירות שבה קרס בניין המחול המודרני האירופי בישראל מעוררת תחושה של החמצה. בשנות ה-80, כשלושים שנה אחרי שבקה במחול זה תווית של חובבני ומיושן ואחרי המהפך האמנותי בארץ, שבה גרמניה לתת את הטון בתחום המחול המודרני, והיוצרים שרוב הזרקורים מכוונים אליהם אינם אלא תלמידי תלמידיהם של רודולף פון לאבאן, קורט יוס, מרי ויגמן. מדוע בישראל, שבה פעלו תלמידות מבית היוצר שלהם, נחפזו כל כך להפנות עורף לתורותיהם של מהפכני המחול המודרני? איך נמחקו כשלושים שנה של עשייה אינטנסיבית, במסירות נפש ממש – כמעט בלי להותיר עקבות? האומנם נעוץ הדבר אך ורק בהעדר תקציבים?

בשנות ה-30 התקבצו בארץ-ישראל אמניות מחול, רובן ממרכזי העשייה האוונגארדית באירופה. הן הגיעו למקום חסר מסורת של ריקוד, והפכו אותו בתוך כעשור למקום היחיד בעולם שבו המחול המודרני, האירופי כמובן, ולא הבלט הקלאסי, היה אמנות הריקוד הדומיננטית. עם פרוץ מלחמת העולם השנייה נוצרו בארץ, בצירוף מקרים חרדפעי, תנאי מעבדה, שלכאורה איפשרו פיתוח "מוצר" בלעדי.

בדידות יכולה להשפיע על אמן צעיר בשני כיוונים מנוגדים. היא יכולה לדחוף אותו להתבונן פנימה ולבנות לו כלים אישיים. הריחוק הפיסי מסביבה יוצרת ומהמורים הגדולים עשוי לקצר את הזמן שבו התלמיד שרוי בצילם ולהחיש את התהליך, הכאוב כשלעצמו, שבו יאזור עוז להינתק מהם כדי למצוא את צבעיו הוא. ואולם, בדידות בשלב מוקדם מדי, כאשר התלמיד עדיין אינו עומד על רגליו, עלולה לבלום את התפתחותו. הוא ימשיך לחקות את מוריו.

במידה לא מועטת, גם המחול המודרני בארה"ב של שנות ה-40 פעל בבדידות. אם רוב האמניות שם עמדו בעיקר בסיועם של יוצרים ידועי שם שהגיעו מאירופה ערב מלחמת העולם השנייה, הרי לא כך היו פני הדברים במחול. מרי ויגמן עבדה בגרמניה. פון לאבאן, סיגורד לדר וקורט יוס התיישבו באנגליה. גרטרוד בודנווייזר מצאה מקלט באוסטרליה. לאמני המחול המודרני באמריקה היתה אפוא אפשרות לצמוח הרחק מן הענקים, נשעים איש איש על המאגרים הפנימיים שלו. אפילו הניה הולם, תלמידתה של מרי ויגמן, שהקימה בית-ספר למחול, נדחקה הצידה באותן שנים.

בו בזמן, הוקמו באמריקה להקות בלט קלאסי חשובות, פרחת תעשיית הסרטים והופקו בזה אחר זה מחזות זמר, ואלה פטרו את אמני המחול המודרני מלענות על דרישות הקהל. בה במידה הם גם בודדו עוד יותר את האמנים המודרניים, ומכיוון שמלחמתם של אמנים אלה על הקהל הרחב היתה אבודה מראש, הם יכלו להרשות לעצמם להימנע מפשרות ולהשקיע את כל כוחותיהם בעבודה נטו. מטבע הדברים, קהל רחב אינו חסיד של אמנות ניסיונית.

בארץ-ישראל של מלחמת העולם השנייה לא הניב הצורך לברוח לעולם טוב יותר בלטים קלאסיים ברמה מקצועית – אלה לא הלמו

את הרוח הסוציאליסטית של האוכלוסייה – וגם לא סרטים או מחזות זמר ראוותניים, בגלל דלות האמצעים. אבל, היתה שיבה לנושאים האופייניים לבלטים קלאסיים ולאופרטות קצפת. לאחר שבסוף שנות ה-30 חדלו להקות אורחות לפקוד את הארץ – דבר שכשלעצמו ביטל את הכוונה לעמוד בתחרות עם הפקות יקרות מחו"ל – נאלצו אמניות המחול לספק את הצורך המידי, הנוער, של הקהל הרחב במופעי תרבות. לא עוד מינימליזם ומופשט ובוודאי שלא "מוסיקה מפחידה" כזו של שינברג, אלא מופעים מובנים, קליטים ושווים לכל נפש.

מכאן שהניתוק של האמניות בארץ מהעולם הגדול לא היה מלווה בפנאי חיצוני ופנימי ובשקט הנחוצים כדי לצלול לתוך האמנות. נהפוך הוא: בשנות מלחמת העולם השנייה הועלו בארץ מספר שיא של מופעים, אלא שהכמות היתה על חשבון האיכות והראייה לטווח ארוך. האמניות, שבאו עם חזון ועם ידע שהיה חדשני בזמנן, ושעברו שנים בתנאים לא תנאים, ללא מורה, ללא הונה, ללא הפריה הדרדית, ללא תחרות קונסטרוקטיבית, ללא אווירה תומכת, המוכנה לברך גם על כישלונות, ללא היחשפות לחידושים ובעצם ללא כל אפשרות להתפתח – רובן קפאו על שמריהן. מספר אירועי המחול שיצרו והתלהבות שבה קיבל אותם הקהל יצרו אשליה של תנופה אמנותית, בשעה שאמנות המחול המודרני בארץ דווקא התרחקה מהעיקר ונסוגה אחור. האמניות עצמן לא חשו בכך. היו בטוחות שהן עדיין נושאות את דגל המהפכה והקידמה. גרטרוד קראוס הכריזה לפני נסיעתה לארה"ב ב'47' שהיא יוצאת להראות סגנון אמנות חדש. ככל הידוע, היא לא הדגימה אותו. הלם המפגש שלה עם המחול המודרני האמריקני היה רק אות לבאות.

כל אותן שנים התנהל בארץ ויכוח בשאלה, איזו אמנות צריך להצמיח כאן – ארצישראלית או אוניברסאלית. הרקדניות גגדלו על ברכי התרבות האירופית צידרו, כמתבקש, באפשרות השנייה. אלא שלא היה כל יחס בין היומרה לבין האמצעים הכספיים והטכניים שעמדו לרשותן, והתוצאה היתה הפקות חובבניות, פרובינציאליות. ואילו הניסיונות ליצור מחול ארצישראלי היו על פי רוב מאולצים. הנושאים היו מקומיים בעוד האינטרפרטציה ברובה אירופית, עם ניחוח מזרחי.

לדעתי, לא זו השאלה שהיתה צריכה להישאל. לא ההגדרה של המחול היא החשובה, אלא הקונצפציה שביסוד העשייה האמנותית. מטען חדשני אינו נשאר כזה לאורך ימים. זה יתרון זמני, שאם אין מנצלים אותו כהלכה, פשוט מאבדים אותו.

אילו היו חלוצות המחול המודרני בארץ מפתחות את הרעיונות שהביאו מאירופה – רעיונות שהיו הנרונה האמיתית שלהן ושבריעבר עמדו במבחן הזמן – המשבר שפקד את המחול המודרני בארץ בשנות ה-50 אולי היה נמנע ופני המחול בישראל של היום היו שונים. אילו היו מתמקדות בעבודת סדנה ושמות את הרגש על צלילה לעומק, ובצד זה יוצרות, במינימום של אמצעים, תפיסה

מקורית של שימוש בכמה – הן היו הופכות את התנאים הדלים למנוף להשגת פתרונות בלתי מקובלים. תיאטרון־מחול ניסיוני יכול להפוך את תקציבו הרזה למקור כוח, ולכן לרעתי הוא המתאים מכולם לארץ שאינה משופעת במשאבים כספיים. למחול בארץ לא היתה כנראה אמירה ייחודית על הבמה בשנות ה־50, כך שלא היה לו מה להעמיד מול המחול האמריקני כשזה הגיע בסערה. כמובן, קשה לתאר את המחול הזה מעמיק כאן שורשים לולא התשתית שהקימו בעמל רב כל אותן רקדניות־קוריאוגרפיות־מורות.

אגב, כמו בארץ־ישראל הקטנה והענייה, כך גם באמריקה הגדולה והעשירה לא זכה כמעט המחול המודרני בתמיכה. למרתה גראהם שיחק המזל. כאשר שיוועה לעזרה, הזדמנה לסטודיו שלה בת־שבע דה רוטשילד. מזל כזה לא היה לשאר חלוצי המחול המודרני באמריקה. גם לא לגרטרווד קראוס בארץ־ישראל. איש לא נחלץ לעזרתה. לו היתה קראוס מקבלת סיוע עם עלייתה ארצה, היתה עשויה להזניק את המחול המודרני בארץ.

רק בשנות ה־70 שב המחול המודרני האירופי, שכמו נעלם, למלא תפקיד בעולם המחול, אבל מאז היתה התאוששותו מהירה. את המחול האמריקני, שאליו, או אל קילוחים דקיקים שלו, נחשף לאחר שמחול זה כבר עבר את שיאו, הטמיע המחול המודרני האירופי, אבל מבלי לגרוע את הענף שעליו ישב. אדרבה: בתוך שנים מעטות הוא החזיר לעצמו את הבכורה. בישראל, כזכור, החל בשנות ה־50 תהליך של התבטלות עצמית בפני המחול העולמי, אולי גם כי לדור הצעיר כבר לא היתה מחויבות למחול המודרני האירופי, עד שלבסוף בא המחול של גראהם כסופה – ומחק הכל. לא חלפו שנים רבות וגם האלה הזאת, על שיטתה, נדחקה הצידה, ואלים חדשים קמו, וגם נפלו.

הנהירה אחר כל אופנה חדשה במחול המודרני, הצגתה כבלעדית וזריקת מה שקדם לה ככלי שאין בו חפץ היא טעות חמורה, הנובעת, בין השאר, מאי ידיעת ההיסטוריה. דווקא במחול הפוסט־מודרני ובוהו שבא אחריו אפשר להבחין יותר ויותר בקווים המוכרים מהמחול המודרני האירופי בראשיתו. התפיסה ה"עכשווית" מצדדת בתהליך יצירה המשותף לכוריאוגרף

ולרקדנים, ששוב אינם נתפסים רק ככלי מבצע. הם מתנערים מקומבינציות שמקורן ביוצר מסוים ומחפשים, אגב אילתור, חומר תנועתי אישי. נשמע מוכר? כבשנות ה־30, כל מורה מרכיב לו שיטה, הפעם שילוב של גראהם, קנינגהם, למון וכמה כוכבים תורנים, בתוספת נופך משלו. ואולם לא כל מורה הוא גאון כגראהם – ששיטתה היא המתודית ביותר שידע המחול המודרני וטובה ממנה לשיכלול הטכניקה של הרקדן עדיין לא נוצרה – ולכן לפתח רובצת, כאז, סכנת השטחיות והחובבנות.

ולא זו בלבד אלא שחוסר המתודיקה אפילו גרם לכך שבין הלהקות האמונות על המחול המודרני יש כאלה שחזרו להתאמן בשיטותיו – שוב דחייה לא מבוקרת של הקיים. אדרבה: מעדיפים שם להתאמן בטכניקה של הבלט הקלאסי, שכל תהפוכות המחול המודרני רק העשירו אותו. הבלט הקלאסי הטמיע את החדש, לאחר ניפוי מדוקדק, והלך קדימה, בשעה שהמחול המודרני – שעדיין לא מלאו לו מאה – שב ואיבר כיוון, ונראה שהוא עדיין בתהליך של התהוות.

רקדני המחול המודרני, יותר מאשר רקדני הבלט הקלאסי, אמורים לפתח עוד יכולת – היכולת להבחין. בין סגנון לטכניקה; בין ידע חדש לבין גימיקים. כי בסופו של דבר המחול המודרני הוא אמנות שכל מי שדבק בה חייב לבור לו דרך משלו.

בישראל של היום לא רחוקים ממצוינות טכנית. להקות ממוסדות מעלות את מיטב הרפרטואר העולמי. אבל ההצלחה האמיתית של המחול, ולא רק שלו, תלויה באנשים עצמם ובמה שהם מפיקים מתוכם. וכדי שיוכלו למצות את הפוטנציאל שלהם יש לטפח בארץ חשיבה מקורית, יצירתיות ולימוד קוריאוגרפיה; לעודד אנשים להקשיב לעצמם, לבדוק, לחפש, להתנסות, ליזום, באווירה ובמסגרות הולמות. ואז יתברר שהמחול שהם יוצרים, ללא תוויות, הוא ישראלי.

טכניקה בצד יצירתיות – אמנות המחול מבוססת על שני הנדבכים האלה, וקורות המחול בארץ־ישראל מעידות על מה שקורה לאחד ללא משנהו. את תולדותיו עלינו להכיר, לא רק כמחווה למי שקדמו לנו אלא גם כדי להבין את עצמנו ולהיטיב לנווט את דרכנו בעתיד.

## רשימת המרואיינים

במהלך השנים 1987–1990 רואיינו האישים הבאים:  
נירה אביתר (חיפה, מאי '89), צילה אגדתי (תל-אביב, נובמבר '89), צילה אונגר (תל-אביב, דצמבר '89), יהודית אורנשטיין (תל-אביב, נובמבר '87), שושנה אורנשטיין (תל-אביב, דצמבר '87), גבי אלדור (תל-אביב, אפריל '90), נעמי אלסקובסקי (תל-אביב, פברואר '88), אושרה אלקיים (רמת השרון, פברואר '90), מיקי ארגוב (מכתב מתל-אביב, ינואר '90), רות אריאל (תל-אביב, דצמבר '89), יהודית ארנון (געתון, ינואר '88), נועה אשכול (חולון, ינואר '90), נעמי בהט (תל-אביב, ינואר '89), קלרה בונדי (ירושלים, מאי '89), אהרון בן-ארויה (בתיים, מאי '90), שבתאי בן-ארויה (תל-אביב, מאי '90), עפרה בן-צבי (תל-אביב, אוקטובר '89), ג'ניה ברגר (תל-אביב, דצמבר '87), לאה ברגשטיין (רמת-יוחנן, פברואר '88), דבורה ברטנוב (חולון, ינואר '88), יהודית גוטליב (תל-אביב, יולי '90), מרים גולדברג (עין-כרמל, אפריל '90), ורה גולדמן (תל-אביב, נובמבר '87), שרה גולינקין (ראשון לציון, פברואר '89), אנטול גורביץ' (תל-אביב, נובמבר '87), מיקי גורביץ' (תל-אביב, מאי '90), אירנה גטרי (תל-אביב, מאי '88), רינה גלוק (רמת-אביב, דצמבר '89), גבריאל גלזר (הרצליה, ינואר '90), גליה גת (הרצליה, פברואר '90), בת-שבע דה רוטשילד (תל-אביב, נובמבר '89), אלזה דובלון (ירושלים, נובמבר '87), יונה זילברמן (חיפה, מאי '90), רות זינגר (תל-אביב, אוקטובר '89), שלום חרמון (חיפה, יולי '89), עובדיה טוביה (תל-אביב, נובמבר '89), גילה טולידאנו (תל-אביב, אוקטובר '89), רחל טליתמן (תל-אביב, אוגוסט '89), עליזה טרי (תל-אביב, אוקטובר '89), ברטה ימפולסקי (תל-אביב, מאי '90), ירדנה כהן (חיפה, דצמבר '87), ג'ניה כוגן (חיפה, מאי '90), אריה כלב (הרצליה, ינואר '88), יונתן כרמון (תל-אביב, ינואר '90), הלנה לברי (חיפה, נובמבר '87), חסיה לוי (תל-אביב, ינואר '88), יונה לוי (תל-אביב, מאי '89), שמעון לוי (תל-אביב, פברואר '90), שרה לויתנאי (תל-אביב, אוקטובר '89), עדה לויט (תל-אביב, דצמבר '89), דניה לוין (ירושלים, דצמבר '87), מיכאל ליברמן (תל-אביב, יוני '88), אלישבע מונה (מכתב מווינה, אפריל '90), נירה נאמן (חיפה, מאי '88), רחל נרב (תל-אביב, דצמבר '87), גליה נובי (ירושלים, ינואר '89), הנריק נוימן (חולון, אוגוסט '89), אנה סוקולוב (כרמיאל, יולי '89), זהרה סימקינס (תל-אביב, ינואר '90), גרטה סלוס (נתניה, יולי '90), ציפורה עומר (תל-אביב, מרס '90), רחל עמנואל (משמר העמק, ינואר '88), פאולה פדאני (מכתב מפריז, מאי '88), נירה פז (תל-אביב, מאי '90), מיה פיק (פברואר '89), אברהם צורי (רעננה, מאי '90), טובה צימבל (תל-אביב, אוגוסט '89), תמרה קולומויסב (מכתב מפריז, מאי '90), דליה קושט (תל-אביב, דצמבר '87), יעקב קלוסקי (תל-אביב, מאי '90), הילדה קסטן (תל-אביב, ינואר '88), מריאנה רוטשילד (יולי '89), אורה רטנר (חיפה, דצמבר '87), דומי רייטר-סופר (חיפה, פברואר '90), נתניה רימון (חיפה, ינואר '89), שלומית רץ (עין המפרץ, יוני '88), עליזה שרה (תל-אביב, דצמבר '88), רינה שחם (תל-אביב, נובמבר '89), נחום שחר (חיפה, ספטמבר '88), חוה שלהב (אפקה, אפריל '90), מירל'ה שרון (אפקה, מאי '90).

## ביבליוגרפיה

אוליצקי יוסף, חייה של אדיס דה פיליפ, אחדות העבודה, 1983  
בינטר יהודית, אתה – התנועה, הסדרות המורים בישראל, 1972  
ברטנוב דבורה, מסע אל עולם הריקוד, 1982  
ברטנוב דבורה, מחול אלי אופקים, רשמים, 1973  
ברטל לאה ונאמן נירה, התנועה – מודעות ויצירה, ספרית פועלים, 1978  
ברין-אינגבר יהודית, למנצח על המחולות, הספריה למחול בישראל, 1985  
גורן יורם, השדות לבשו מחול, קיבוץ רמת-יוחנן, 1983  
גורנביץ פטר, מוסיקה ומוסיקאים בישראל, מוסיקה, תל-אביב, 1978  
דונר בתיה, לחיות עם החלום, דביר, 1989  
יפה נוף יהושע, האופרה שהיתה ואיננה עוד בארץ ישראל, חיפה, 1986  
כהן ירדנה, התוף והמחול, ספרית פועלים, 1963  
כהן ירדנה, התוף והים, ספרית פועלים, 1976  
מנור גיורא, חי המחול של גרטרוד קראוס, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1978  
מנור גיורא, אגדתי – חלוצי המחול החדש בארץ ישראל, ספרית פועלים והספריה למחול בישראל, 1986  
מנור גיורא, אהוד בן-דוד – רקדן ישראלי 1939–1977, האגודה למחול בישראל, 1978  
פלדנקרייז משה, שכלול היכולת, אל"ף, תל-אביב, 1967  
פרידהבר צבי, המחול בעם ישראל, מכון וינגייט, 1984  
פרידהבר צבי, גורית קדמן – אם ובלה, ארכיון המחול היהודי, 1990  
קוהנסקי מנדל, התיאטרון העברי, אוניברסיטת ירושלים, 1969  
שרת רנה, קומה אחת – דרך רבקה שטורמן במחול, הקיבוץ המאוחד, 1988

(ראה גם ביבליוגרפיה אנגלית)



## אינדקס שמות

- אביאודה, י. 20, 29  
 אביאלה, אריה 16  
 אביאלה (הגברת) 16  
 אבידום, מנחם 59, 109  
 אביעזר, ברוריה 51, 52, 109  
 אביתר, נירה 68, 80  
 אבן-זוהר, שמחה 59  
 אבני, רות 105  
 אברהם, גרעין 111  
 אברמסקי, דני 105  
 אנדתיקאושנסקי, ברוך 11, 12, 13, 14  
 75, 72, 71, 69, 88, 25  
 אנדתי, צילה 13  
 אנרון, גרשון 39  
 אנרון, דניאל 39  
 אדוארדובה, אויגניה 16, 35, 103  
 אדמון, דן 17  
 אדמון-גורובוב, יודידה 43, 88  
 אדר, ארנון 99, 100, 112  
 אודה, מויבאל 13  
 אילמן, ליהה 101  
 אילנובה, גאלינה 49  
 אינגר צילה 80, 82  
 איסישקין, אברהם 14  
 אפייר, שייקה 52, 109  
 אפסנבאך, זאק 30, 42  
 איקסנברג, יוסף 90  
 אורגה, בויציון 82, 105  
 אורדמן, זינט 59  
 אוריאל, א. 39  
 אורן, אורי 104, 108  
 אורן, גבריאלה 80, 81, 82  
 אורן, הדה 80, 83  
 אורנשטיין, יהודית 11, 16, 20, 21, 29, 39, 44, 47, 49, 59, 63, 65, 67, 69, 71, 72, 73, 76, 77, 84, 86, 89, 98, 103, 107, 108  
 אורנשטיין, יעקב 14, 15, 16  
 אורנשטיין, מרגלית 11, 14, 15, 16, 21, 27, 39, 63, 66, 67, 69, 70, 71, 100  
 אורנשטיין, שושנה 11, 20, 39, 48, 63, 71, 73, 91, 107  
 אורף, קרל 23  
 אחרון, יוסף 29  
 איזוואנס, בלאנש 105  
 אכמון, עפרה 80  
 אלאפין, חנה 53  
 אלבר, אברהם 84, 108, 109  
 אלדר, אילן 38  
 אלדור, גבי 11, 21, 63  
 אלידמע, חנוך 60  
 אלדר, ראומה 40, 41  
 אלוטין, ירדנה 105  
 אלוף, א. 20  
 אלחנני, א. 76  
 אלכסנדר, ב. מ. 35, 36, 44  
 אלמזלג, אברהם 98  
 אלסקובסקי, נעמי 28, 30, 31, 37, 43  
 44, 45, 70, 76, 82, 102, 103, 104, 105, 107, 108  
 אנגל, יואל 23, 73  
 אנדרסן, הנס כריסטיאן 50, 59  
 אלעזרוב, יצחק 98  
 אלפרוביין, חיה 77  
 אלקייסדרונג, אשרה 46, 64, 82, 112  
 אלתרמן, נתן 90  
 אסאפייב, בוריס 55  
 אפרתי, משה 112  
 ארבוטובה-הירשוואלד, מיה 39, 49, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 59, 73, 92, 103, 107, 108  
 ארגוב, מיקי 36, 63  
 ארה, משה 101  
 אריאל, רות 22, 45, 47, 50, 59, 63, 105, 108  
 אריסון, ג. 40  
 ארכיפובה-גרוסקין, ולנטינה 49, 52, 53, 54, 55, 60, 66, 82, 85, 108, 109, 119  
 ארליך, אבל 85  
 ארנון, יהודית 64, 80, 81, 82, 85, 107  
 ארנשטיין, שרה 16  
 ארקין, יעקב (ג'קו) 109  
 אשורה, ערנה 107  
 אשכול, נועה 36, 67, 68, 80, 82, 85, 92, 94, 100, 101  
 אשל, רות 35, 36  
 אשמן, אהרון 16  
 באבילה, ז'אן 42, 96  
 באך, יוהאן סבסטיאן 56, 72, 104, 108, 110, 111  
 באלאנטיין, ג'ורג' 60  
 באם, יוחנן 108  
 באסקט, ליון 75  
 בג'רנו, יהודה 108  
 בממור, משה 84  
 בדות, הדסה 96, 112  
 בהט, אבנר 97  
 בהט, נעמי 64, 68, 80, 82, 97  
 בודנוויוזר, ג'רטרוד 15, 21, 113  
 בונדי, קלרה 49, 58  
 בוסקוביץ, אוריה 28, 38, 74, 88, 99, 111  
 בורודין, אלכסנדר 31  
 בורוף, קליר 28  
 בורשטיין, שרה 85  
 בושמי, שלמה 28  
 בטוובן, לודוויג ואן 36  
 בזאר, מוריס 105  
 ביאטי, טאלי 42, 43, 45, 104, 111  
 ביאליק, חיים נחמן 12, 14, 27, 30  
 ביזה, ג'ורג' 30  
 ביילס, ויליאם 106  
 בינטר, יהודית 67  
 בינטישוק, אלה 17  
 בלאו, אגנס 59  
 בלום, לאון 18  
 בנאי, אילנה 101  
 בן-אריצי, יוסף 44  
 בן-ארייה, אהרון 58, 59, 109  
 בן-גרוון, עמנואל 23, 24  
 בן-דוד, אהוד 104, 108, 110, 111, 112  
 בן-דוד, נעמי 11, 118  
 בן-דוד, שלמה 31, 86  
 בן-דובא, טלילה 113  
 בן-חיים, פאול 83, 119, 114, 117, 22  
 בן-יהודה, חמדה 22  
 בן-ניסים, יצחק 110, 111  
 בן-עמי, נחמן 33  
 בן-צבי, עפרה 29, 104, 105, 108, 111  
 בן-צבי, רחל נאית 27  
 בנואה, אלכסנדר 75  
 בנטל, ויקי 65  
 בק, פרל 41  
 בראהמס, יודאן 72  
 בראון, יחזקאל 105, 108  
 בראון, שמעון 112  
 בראק, ג'ורג' 75  
 ברג, אלבן 111  
 ברג, י. 39, 53  
 ברגאי, ארמנד 81  
 ברגר, ג'ניה 46, 76  
 ברגשטיין, לאה 28, 29, 30, 80, 88, 89, 90  
 ברדיצ'בסקי, יגאל 52  
 ברדיצ'בסקי, יוסף מויכה 23  
 ברזילי, יעקב 94  
 ברטוב, חנוך 96  
 ברטובוב, דבורה 20, 22, 23, 24, 30, 31, 33, 74, 42, 47, 54, 63, 65, 68, 69, 70, 73, 74, 79, 100, 108

ברטונוב, יהושע 23  
 ברטונוב, שלמה 74, 24, 28  
 ברטיק, בלה 12, 56, 104, 72, 105, 107  
 ברטיק, בנג'מין 108  
 ברייניץ, דייוויד 16  
 ברייניץ-אונגבר, יהודית 28, 30, 33, 47, 49, 84, 88, 50  
 ברייץ, הרברט 43, 92  
 ברק פרד (ברגר פרייץ) 29, 65, 75, 83, 84, 107  
 ברש, אשר 29  
 ברתיני, גארי 99, 104, 108, 112  
 בשן, טלי 12  
 גבעון, אורי 74  
 גטליב, יהודית 45  
 גטליב, מיכאל 35, 76  
 גוטמן, נחום 15  
 גולדברג, לאה 18, 25, 26, 30, 33, 34, 37, 71  
 גולדברג, מרים (פסנתרנית) 12  
 גולדברג, מרים 67  
 גולדמן, ורה 31, 32, 34, 38, 39, 48, 104  
 גולדישטיין, אילה 59, 58  
 גולניקין, מרדכי 15, 16, 77  
 גולניקין, שרה 17, 77  
 גולן, מנחם 55  
 גולנר, יוסף 50  
 גולני, אילן 101  
 גולני, צוריה 18  
 גון, זמירה 28, 41  
 גונן, שארל 57  
 גונצ'ארובה, נטליה 65  
 גורביץ, אנטול 30, 38, 43, 46, 75, 76, 99  
 גורביץ, מיקי 38, 76  
 גורן, יורם 80  
 גורקה, גיאורג 20  
 גורקי, מקסים 30  
 גוזבסקי, ויקטור 39, 55  
 גטרי, אירנה 47, 49, 50, 51, 55, 56, 59, 66  
 גנדלר, אלוה 67, 68  
 גניזבורג, פסח 40  
 גלוזנוב, אלכסנדר 54  
 גלוק, רינה 44, 67, 74, 86, 88, 102, 103, 105, 107, 108, 112  
 גלור, גבריאל 94  
 גלייר, ריינהולד 51, 55, 57  
 גליק, זאב 65  
 גלוסקין, גניה 51  
 גמזו, חיים 25  
 גמליאל, משה 96, 104  
 גנסין, מנחם 12, 27  
 גסנר, משה 74  
 גקסון, ג'ורג' 28  
 גראהם, מרתה 29, 41, 42, 44, 47, 48, 67, 68, 71, 81, 84, 85, 96, 100, 102  
 הולם, הניה 29, 41, 102, 111, 113  
 הופ, מוליץ-הילדה 104  
 הופמן, משה 67  
 הופקינס, קניון 111  
 הורביץ, יעקב 33  
 הורוק, סול 18, 35, 96  
 הורסט, לואי 41, 104  
 היל, מרתה 111  
 הימלרייך, א. 21  
 הינדמית, פאול 28, 104, 108  
 הירשברג, יהואש 74  
 הלוי, משה 16, 69, 89  
 הלוי, מושיקו, 46, 92  
 המאירי, אביגדור 12, 14  
 המרשלג-ברגר, מרגרט 77  
 הנדל, ג'ורג' 72  
 הפ, אנה-מרי 60  
 ואל, יהודית 112  
 ואליו, משה 25, 28  
 ואן דר רוהה, מיז 35  
 ואן פראג, פגי 49  
 וארביובה, 59  
 ובר, לודוויג 16, 22, 72  
 וברן, אנטון 100, 111  
 וויל, אפרים 27  
 וולניץ, אלכסנדר, 53  
 וולפה, סטפן 43  
 וולקוביץקי, לילי 58  
 וורום, ש. 77  
 ויגמן, מרי 20, 25, 28, 29, 34, 35, 62, 67, 91, 113  
 ויוואלדי, אנטוניו 72  
 וייל, אפרים 27  
 ויילד, אוסקר 32, 86  
 וייץ, חיים 67  
 ויינברג, יעקב 73  
 ויינר, נעמי 59, 107, 109  
 וילהלם-בווס, אטור 104  
 וינטר, אתל 112  
 וכטאנגוב, אויגני 23  
 וכמן, אברהם 36, 82, 85, 94, 100  
 ולאה, יונל 57  
 ונטורה-פרבר, מרים 84, 109, 111  
 זאב, אהרון 73  
 זאכארוב, רוסיסלאב 51  
 זובין-קרוד, נושקה 82  
 זוננפלד, מרגלית 101  
 זוסמן, עזרא 29, 37, 45, 96, 100, 107  
 זיגלובסקי, ולנטין 50  
 זיו, אהרון 90  
 זיר-אייל, רות 105  
 זיידל, שמואל 101, 104  
 זילברמן, איליה 38  
 זילברמן, יונה 31, 43, 44, 46, 47, 66, 98, 105  
 זינגר, ג'ורג' 73, 74  
 זינגר, רות 44, 46, 59, 107  
 104, 112, 105, 108, 109, 112, 114  
 גראפצוב, אלכסנדר 28, 49, 57, 58  
 גרוסמן, ארתור 53  
 גריג, אורארד 59  
 גרין, ויקטוריה 82  
 גרינברג, אורי צבי 12  
 גרינמן, סמוי 25  
 גרשווין, ג'ורג' 22, 31, 56, 59  
 גרשוני, ג. 32, 37, 71  
 גת, גליה 47, 108, 109, 110, 111, 112  
 דאדלי, ג'ון 104, 106  
 דאנקן, איזורה 26, 67, 78, 79  
 דבוזאק, אנטוניו 34  
 דביסי, קלוד 22, 104, 105  
 דבר, שלמה 111  
 דגן, מוקי 101  
 דה ווס, אנדרי 84  
 דה דיוס, הואן 69  
 דה מיל, אנגס 33  
 דה פאיה, מנואל 22, 30, 31  
 דה פיליב, אדיס 32, 38, 49, 55, 58, 59, 112  
 דה רוטשילד, בתי-שבע 59, 68, 79, 103, 108, 111, 114  
 דה רוטשילד, מוריס 18, 44  
 דובלון, אלוה 21, 28, 34, 35, 39, 63, 70, 78, 89  
 דוד, אברהם 104, 109, 110  
 דוידוב, ב. 42  
 דוידסון, משה 59  
 דולין, אנטון 49, 60  
 דומינגו, פלסידו 59  
 דונר, בתיה 93  
 דוסטרובסקי-קופרניק, יוכבד 68  
 דיאגילב, סרגיי 75  
 דייוויס, מילס 105  
 דייכס, מוסיה 20  
 דייניש 88  
 דיכטר, אמירה 58  
 דינר, לאה 51  
 דיקשטיין, אירינה 81  
 דלקובה-בימור, קטיה 48, 80, 82, 83, 84, 107, 109  
 דלקרוז, ז'אק 15, 62, 67, 81, 83  
 דמארי, סעדיה 91  
 דמוז, ז. 82  
 דקרו, אטיין 42  
 דרייס, אדם 59  
 האובן, יוסף 44, 45  
 האוזר, אמיל 23, 35  
 האמפרי, דוריס 29, 44, 71, 81, 83, 102  
 הארים, ג'ון 101  
 הארים, רות 103, 112  
 הבלדה, קטי 105  
 הובנינג, לוקאס 84  
 הוברמן, בריניסלב 73  
 הולדהיים, תיאודור 117

למוון, חוזה 44, 71, 81, 83, 84, 102, 104,	בהון, ירדנה 24, 25, 26, 28, 34, 47, 64,	זלצמן, פנינה 28
111, 105	65, 66, 69, 74, 76, 81, 82, 84, 89, 90,	זמיר, עמנואל 74
לנדורף, חיים 32	91, 92, 93, 100, 118	זמר, חנה 48, 71
לנוקס, פרד 31	בהון, מרים 24	זעירא, מרדכי 21
לקנר, יהושע 108	בהון, נורית 80, 108	זקס, אריה 40, 41
לרוזה, דלפינו 60	כובני, ברוריה 39, 96, 104	זראי, יוחנן 41
לריונוב, מיכאל 75	כובני, דליה 39, 96, 104	זריצקי, יוסף 12
לרמן-עומר, צפורה 31, 44	כוגן, ג'ניה 53	חזן, יעקב 83, 91
לרמן, רות 108, 111, 112	כלב, אריה 34, 43, 44, 45, 46, 91, 99,	חייט, חיים 74
מאטיס, הנרי 75	100, 102, 104, 108	חיים, טרודי 67
מאטר, מרילין 59	כנעני, יעל 82	הכמייצילין, לאורה 109, 110, 111
מאיר, אברהם 52, 57, 59, 109	כפרי, רחל 85	חין, עמוס 101
מאיר, יוסף 82	כין, בת-שבע 12	חרותי, רותי 85
מאן, קונרד 67	כין, יצחק 20, 29	חרמון, שלום 89, 92
מאסין, ליאונרד 50, 75	כין, מ. 12, 13, 29	טבנקין, יצחק 90, 91
מאסרו, תיאור 59, 110, 111	כרמון-קלמן, יונתן 44, 49, 52, 92, 104	טוביה, עובדיה 46, 98
מדיאש, שרה 30	לאופר, מרגלית 40	טולידאנו, גילה 94
מולכו, סמי 108	לאור, דורונה 61	טוסקניני, ארטורו 73
מונה, אלישבע 49, 50, 57, 58	לב, בצלאל 82	טורדים, אלינור 15, 29
מוסורנסקי, פטרוביץ' 55	לביא, אריק 109	טטלי, גלן 84, 107
מוצרט, וולפגנג אמדיאוס 23, 30, 60,	לבריי, מרק 22, 23, 30, 31, 32, 38, 51,	טיודור, אנטוני 49, 111, 112
104	56, 69, 73	טל, יוסף 23, 24, 35, 68, 73, 74
מורביין, משה 107	לדר, סיגורד 23, 71, 85, 90, 92, 101,	טליתמן, רחל 30, 31, 38, 45, 47
מורדקין, מיכאל 50	113	טלמן, גזר'ג 108
מורינה, בריל 43	להמן, רודי 74	טננבאום-קמחי, דליה 84, 109
מזרחי, עובדיה 91	לואיג'י 45	טפרידויין, מרים 85
מיו, דרום 38, 43	לואיס, מרי 102	טרי, ולטר 97
מיכאל, קטיה 38, 36, 47, 63, 100, 108,	לובוס, וילה 82, 107	טרייברקוביץ, עליזה 22, 39, 59, 108
109, 111	לובין, אריה 12	טריינין, עדה 49
מינזלי, חנה 94	לובראני 33	טריכטר, סמי 57, 58
מינקוס, ליאון 16	לוי-אגרון, חסיה 35, 39, 47, 55, 63, 68,	טרל, רינה 45
מילוא, יוסף 38	100, 109, 112	טרפיס, מקס 21
מירמידיסלי 24	לוי, יונה 51, 52, 59	טשרניחובסקי, שאול 18
מישורי, נתן 43, 110, 111, 112	לוי, משה 105	ידיה, אליהו 74
מלבין, יעקב 84	לוי, שמעון 44, 46, 104, 112	יובל-חרל"ם, דליה 109
ממפו 107	לויט, עדה 80, 84	יוס, קורט 23, 28, 62, 63, 71, 81, 103,
מנגלה, יוסף 20	לויין, דניה 20, 26, 27, 29, 41, 70, 71, 75,	113
מנדי, ג'ני 104	לויין, לאה 104, 108, 111, 112	יוריס, א. 107
מנדלסון, פליקס 73	לויצקי, בלה 83	יוריס, י. 20
מנהייב, רעיה 105	לוית, מרים 11, 14	ימפולסקי, ברטה 47, 49, 60, 61
מנור, גיורא 29, 42, 65, 88, 90	לוית, יעקב 108	יעקב, קטי 67
מנסנדיק 15, 34, 36, 67	לוסטיו, אוטו 73	יעקובי, היינריך 67
מנצור, אברהם 111	לוסטיו, ליאופולד 76	יערי, מאיר 83
מסלאו, סופי 104, 105, 109	לזר, אהרון 104	יפה, ורה 67
מסרר, אסף 50	לזרה, משה 46, 51, 52	יפה-נוף, יהושע 77
מקיג, הלן 68, 107, 112	ליברמן, מיכאל 79	ירון, יזהר 74, 80, 82
מקקויל, דונאלד 104	ליגאט, ניקולס 16	ירקוני-אברמוב, יפה 30
מרוז, אמורה 108	ליטבינובה, אויג'ניה 52, 53	ישי, ש.ז. 88
מרני, ורדה 31	ליטווינובסקי, פנחס 75	ישי, שרית 50
מרקמן, הלל 47, 49, 60, 61	לייזרוביץ, נוהג 46	כהן, איבו 53
משולם, ריקה 53	לייטרסדורף, פיני 99, 100	כהן, יהודה 94
משיח, יצחק 58	ליכטנבאום, זאב (וילי) 80	כהן, פנחס 24
נאמן, אמיתי 74	ליון, חרמונה 80, 81, 83	כהן-אמוין, יהודית 104
נאמן, ינון 105, 111	לינדנהיים, הלן 30	כהן-דוד, אברהם 98
נאמן, נירה 64, 80, 82, 86	ליסט, פרנץ 30, 32, 57, 72	כהן-מגורי, אמנון 99, 108
נגלר, שמואל 65	ליפאר, סרז' 23, 60, 103	כהן ויפת 43, 45
נדב, מרים 18	ליפשיין, נחמה 18	כהן, זאבה 46, 54, 107, 108, 110

- נדב, רחל 17, 18, 39, 91, 92, 111  
 נהרין, צופיה 80  
 נובי, גליה 19  
 נוימן, אריך 67  
 נוימן, הנריק 38, 49, 54, 55, 58, 59  
 נוימן, יוליה 67  
 נול, רחל 101  
 נוריב, רודולף 49, 51  
 ניקובה, רינה 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19  
 ניקולאס, אלווין 83, 102  
 נמר, אביבה 108  
 נרדי, נחום 23  
 סאבין, אולין 81  
 סאגאן-היל, ג'ין 59  
 סאטי, אריק 107  
 סאליבן, אד 92  
 סביר, קיטי 80  
 סגול 94  
 סגל, רוני 47  
 סוואט, גרשון 30, 65  
 סובניצקי, אירית 51, 59  
 סולוב, זאבארי 52  
 סוקולוב, אנה 22, 52, 59, 96, 98, 102, 103, 104, 108, 109, 111  
 סורל, רות 20, 56  
 סחופ, טרדי 35  
 סטאוב, שלום 98  
 סטוצ'בסקי, יהויבין 32, 73  
 סטראוינסקי, איגור 30, 38, 56, 59, 60, 72, 105, 110  
 סיאני, שמעון 110  
 סימה, מירון 76  
 סימקנס (גליבר), זהרה 51, 52  
 סלאבנסקה, מיה 29  
 סלמוני, יעקב 59  
 סלוס, גרטה 91  
 סלמון, קראל 23, 73  
 סלע, אורי 45  
 סלע, רות 101  
 סמבורסקי, דניאל 27  
 סמוליאן, דבורה 61  
 סמסנוב, רמה 46  
 סן סאנס, קאמיל 32  
 ספיר, צפיריה 30  
 ספיר, תרצה 101  
 סקוט, ס. 32, 36, 51  
 סקרוגל, ורה 23, 28, 35, 88  
 סקריאבין, אלכסנדר 38, 108  
 סתר, מרדכי 82, 99, 105  
 צביאלי, נעמה 52  
 צדוק, יהודה 17  
 ציזוי, אנטול 96  
 צורי, אברהם 85, 108, 109, 110, 111  
 צייקובסקי, פטר איליין 36, 43  
 צימבלינטע, טובה 30, 91  
 צימירוז, דומניק 105  
 צמח, בנימין 84, 104  
 צמרת, שמריה 24  
 צעירי, רחל 94  
 צ'פלין, צירלי 54  
 עאדקי, יחיאל 98  
 עובד, מרגלית 94, 96, 100  
 עובדיה, מאיר 94  
 עובדיה, רחלי 94  
 עמירין-פוגצ'וב, עמנואל 73, 94  
 עמנואל, רחל 32, 45, 80, 81, 86  
 ענבר-בורשטיין, אהובה 44, 104, 107, 112  
 פאביאן, אלי 67  
 פאטאקי, ל. 73  
 פאטקובסקי, זיגמונט 55  
 פאלוקה, גרט 25, 28, 34  
 פאלק (האחיות) 28  
 פאנסקי, ורדה 30  
 פבזנר, סם 22  
 פדאני, פאולה 28, 30, 35, 36, 70, 76, 88  
 פוזנר, ס. 34  
 פוזנר, רות 104  
 פון-ילאבאן, רודולף 15, 16, 27, 44, 62, 67, 70, 71, 72, 73, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 101, 113  
 פלד, אריאלה 80  
 פולישוק, אירן 67  
 פולישוק, בזיה 22  
 פולן, יוסף 20  
 פולני, נעמי 101  
 פולנק, פרנסים 22  
 פונטיין, מרגוט 49  
 פוקין, מישל 50, 60  
 פוקינה, אלכסנדרה 50  
 פורמברג, ראובן 52  
 פז, טליה 52  
 פז, יגאל 108, 111  
 פזיססלובסקי, נירה 44, 46, 52  
 פטי, רולנד 42  
 פטיפה, מריוס 50  
 פיבוש 29, 79  
 פיכמן, יעקב 12  
 פינק פלויד 105  
 פינקל, הייניץ 83  
 פינקרפלד-עמיר, אנדה 55  
 פינשווק, עדה 107  
 פיסקאטור, ארווין 34  
 פיק, מיה 49, 50, 55, 57  
 פיקאסו, פבלו 75  
 פלג, פרנק 101  
 פלד, אראלה 80  
 פלד, יודנה 101  
 פלרי, ישראל 12  
 פלדנרקוויץ, משה 21, 35, 36, 41, 44, 54, 66, 67, 68, 82, 85, 94, 100, 101  
 פלווז, רות 68  
 פליסצקאיה, מיה 51
- פנחס, גבריאל 59  
 פנחסי, עודד 82  
 פסקלסקי, מרים 59  
 פראן, חנקה 81  
 פרברג-נסקאיה, אולגה 50, 53  
 פרוילד-הרמן, יהודית 22, 44  
 פרוקופיב, סרגיי 22, 34, 60, 72, 104  
 פרה, דיטה 80  
 פרטוש, עדן 73  
 פרייגבר, רינה 53  
 פרידהבר, צבי 88  
 פרידלנד (בן-ארצי), פזית 57, 58  
 פרידלנד, צבי 90, 94  
 פרימוס, פרל 41, 42  
 פרינס, רוברט 104  
 פרישמן, דוד 86  
 פרנק, אוטו 59  
 פרנקל, יצחק 76  
 פרסיקטי, 98  
 פרשק, שמואל 51  
 קאצ'רוסקי, ליואניד 60  
 קארולין, קארלסון 103  
 קרב, מוסה 80  
 קדמן, גורית (גרט קאופמן) 13, 62, 66, 87, 88, 91  
 קוגל, ארקדי 18, 22, 39, 51  
 קודאי, זולטן 60, 104  
 קולביאנסקי, י. 76  
 קנר, פאולין 20  
 קורנגולד, רוזה 27  
 קישט, דליה 41, 59, 112  
 קימל, הרברט 44  
 קיסרי, אורי 13, 25, 28, 96  
 קיפניס, יוסף 110, 111  
 קיפניס, מרי 90  
 קלאמפט, יוטה 27, 28, 88  
 קלה, מ. 28  
 קלויזנר, יוסף 12  
 קלוסקי, יעקב 59  
 קלוסקין, ג'ינה 51  
 קלצקי, רפאל 14  
 קנדינסקי, ואסילי 28  
 קנייז, בוריס 68  
 קנינגהם, מרס 102, 104  
 קנדינסקי, ואסילי 28  
 קסטן, הילדה 30, 31, 32, 38, 43, 44, 45, 69  
 קפלן, חינה 80  
 קפלן-לבווי, יעל 108  
 קפקא, פרנץ 34  
 קצמן, ליאורה 108  
 קראוס, גרטרוד 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 55, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 91, 92, 93, 99, 100, 102, 105, 107, 110, 111, 112, 113



- 112, 110  
 שיר, שלי 61  
 שירר, מזורה 42  
 שלהב, חוה 67, 68, 82, 100  
 שלונסקי, אברהם 12, 27  
 שלונסקי, ורדינה 21  
 שליאפין, פיודור 18  
 שליצבר, פרניץ 21, 22, 73, 108  
 שלם, מתתיהו 89  
 שלמור, אוסקר 28, 71, 83  
 שמעוני, דוד 41  
 שמש, אברהם 59  
 שנהר, יצחק 40  
 שניאור, זלמן 13  
 שנקר, אודאי 20, 25  
 שפילמן, ברוניה 30  
 שפירבלכמן, זיוה 44  
 שפירא, יאיר 84  
 שפירא, נועה 83, 86  
 שפירא, תרצה 80, 85  
 שפנהוף, תרצה 82  
 שיין, ברויס 11  
 שצמן, פולדי 74  
 שקד, גרשון 69  
 שרון (בן-עזרא), מירלה 44, 52, 80, 91  
 101, 102, 103, 111  
 שרויגין, איוואן 53  
 שריה, ש. 25  
 שרה, אלזה 29, 30, 43  
 שרה, אידית 68  
 שרת, יהודה 35, 89  
 שרת, רנה 87  
 תאומי, מאיר 14  
 תגר, ציונה 12, 15  
 תדהר, דוד 14  
 תום, יואל 108  
 תורגמן, רות 85  
 תירם, עודד 22  
 תנאילי, שרה 13, 17, 19, 45, 48, 87  
 88, 90, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99
- דותם, אראלה 85  
 רייטרסופר, דומי 51, 52, 57, 59, 109  
 רייכשטט, אברהם 85  
 ריינהרט, מקס 28, 29, 35  
 רייצין, רנה 30  
 רימון-ביאליסטוק, נתניה 53  
 רימסקיקורסאקוב, ניקולי 39, 55  
 רמבר, מרי 53  
 רנדל, מיכאל משה 56  
 רסלר, תהילה 21, 28, 33, 34, 43, 44, 47  
 50, 73, 88, 101, 102, 111  
 רספיגי, אוטורינו 82  
 רין, שלומית 80, 82, 86  
 רצהבי, יהודה 98  
 שאגאל, מרק 75  
 שאשא, אליהו 98  
 שבזי, שלם 39, 98  
 שבלוב, פנינה 30  
 שדה, עליזה 57, 58, 59  
 שוברט, פרניץ 37, 72, 105  
 שוהם, תרצה 80  
 שוואר, הילדה 28  
 שוורין, מיצ'י 93  
 שומאן, רוברט 22  
 שוסטקוביץ, דימיטרי 38  
 שופן, פרדריק 22, 31, 51, 60, 72  
 שור, יהושע 67  
 שושני, מיכל 101  
 שחסיגלוגרסקי, רינה 34, 43, 44, 46  
 98, 104, 108, 109, 110  
 שחם, דוד 104, 111  
 שחר, דינה 45, 80, 85, 107  
 שחר, נחום 45, 80, 85, 107  
 שטאוב, רבקה 97  
 שטורמן, רבקה 80, 87, 88, 91, 92, 93  
 שטראוס, אוסקר 42  
 שטראוס, יוהאן 30, 42, 57  
 שטרן, נורית 108  
 שינברג, ארנולד 12, 28, 72, 113  
 שינפלד, רנה 48, 52, 103, 107, 108
- קרוון, דני 99, 100, 108, 112  
 קרויצברג, הראלד 21, 28, 42, 44, 47  
 70  
 קרול, אלכסנדר 96  
 קרופטון, קאתלין 60  
 קריסטר, לוטה 67, 68  
 קרסטרים, זילהלם 105  
 קשת, ישורון (יעקב קופלביץ) 13, 28  
 רביקוב, ד. 59  
 ראו, שנטה 112  
 ראול, מוריס 43, 74, 104  
 רבינוביץ, מנשה 29  
 רבין, לינדה 83  
 רבין, מיכל 80  
 רובין, ראובן 12, 75  
 רובינא, חנה 12  
 רובינס, ג'ורם 45, 46, 66, 92, 93, 94  
 96, 108, 109  
 רובינשטיין, נארה 104  
 רובנס, פול 105  
 רודנסקי, שמואל 14  
 רוזובסקי, שלמה 21, 73  
 רוזוליו, דוד 74  
 רוזנבאום, בת-שבע 107, 109  
 רוזנבאום-איציגה, רינה 53  
 רוזנבלט, מרה 57  
 רוזנטל, צ'שקה 88  
 רוזנצווייג, שולמית 30  
 רוזנר, מרסל 57  
 רוט, שלומית 23, 25, 26, 29, 70  
 רוטשילד, מריון 31, 39, 44  
 רוב, נועה 80  
 רומנו, משה 57, 59, 108, 109, 111, 112  
 רון, חנוך 72  
 רון, צפירה 30, 31  
 רון, רחמים 81, 82, 112  
 רונדרייס, נורית 53, 109  
 רוס, ברטרם 68  
 רטנר, אורה 35, 36  
 רטנר, יוחנן 36



dance in Eretz Israel in previous decades were disregarded and the arriving artists were hardly aware of what had gone on before them.

The first to arrive was Ruth Harris, a ballet dancer, a former dancer in Jooss' group in Europe, who had fled to the United States during the Second World War. She was the first to teach American jazz in Israel. In 1951 Rina Shacham arrived. She performed her own solo concerts, danced in the **Israel Ballet Theatre** and shared a program with Tille Rössler – a rare occasion when the German and the American schools of modern dance met on-stage.

In 1954 Rena Gluck arrived. She was a graduate of the Juilliard Dance School in New York. She appeared in evenings of solo dances and established a small group with her pupils. Her studio quickly became the center where young Israeli dancers received their first opportunity to study the updated American Graham technique. This provided them with a methodical system of technique, together with a new movement vocabulary. The young generation of the 1950s was able to absorb the Graham style quickly, as modern dance had never been alien to the spirit of the country.

In contrast to previous decades, relations between the young dancers were cordial. They realized that some sort of central performing body was necessary. The three dominant dancers, Rena Gluck, Naomi Aleskovsky and Rina Shacham, established **Bimat Mahol** (Dance Stage) where they choreographed and danced with their students. Two different programs were presented. **Bimat Mahol** received no financial support and consequently dispersed.

In 1962 Anna Sokolow established the **Lyric Theatre** with meager support by the America-Israel Cultural Foundation. In contrast to **Bimat Mahol**, Sokolow was the sole choreographer. She prepared four programs, which included some of her masterpieces, such as "Rooms" and "Dreams." But Sokolow did not settle in Israel, and after each program she returned to the U.S., leaving her dancers to their own devices while waiting for her next visit.

With no professional permanent dance group and no financial support, the crisis deepened. In 1962 Judith Ornstein described the situation thus: "We became used to the fact that only visiting artists from abroad appeared on our stages. For years no indigenous dance performance of a high standard was seen. Many of the young and talented dancers leave the country, to study abroad, as they are aware, that if and when they return no artistic organization is going to offer them an opportunity as dancers. Most of them remain abroad [...]. The local dance artists lack any suitable framework or sponsoring body for their activity [...]. As a result, dance in Israel is for all practical purposes paralyzed."

In the 1950s Batsheva de Rothschild became interested in Israel. She brought Martha Graham's company and other artists and teachers to this country.

She gradually became more and more involved in the problems of dance in Israel and decided to establish a professional modern dance company to solve the problems of the young dancers. She decided to establish a repertory dance company, not a company working with one choreographer only, as was the custom in that period. She persuaded Martha Graham, whom she had helped sponsor for many years, to let her works be performed by unknown dancers in a small, remote country. In 1964 de Rothschild's own company, **Batsheva**, was founded. A new era of dance in Israel had begun.

## BIBLIOGRAPHY

(see also Hebrew bibliography)

- Laban, R. **The Mastery of Movement on the Stage**, Evans & Macdonald, London, 1950
- Levy, L. **Habima — Israel's National Theatre**, Columbia University Press, New York, 1973
- Keren, Z. **Contemporary Music in Israel**, Bar Ilan University Press, Tel Aviv, 1980
- Kerman, J. **Listen**, California Press
- Kirstein, L. **Dance**, Putnam's Sons, New York, 1935
- Macdonagh, D. **The Complete Guide to Modern Dance**, Doubleday, New York, 1976
- Macdonagh, D. **The Rise and Fall of Modern Dance**, New American Library, Ontario, 1971
- Macdonagh, D. **Martha Graham**, Praeger, New York, 1975
- Manor, G. **The Gospel According to Dance**, St. Martin's Press, New York, 1980
- Rosenthal, J. **The Magic of Light**, Brown, New York, 1972
- Rothschild, B. **La danse artistique aux U.S.A.**, Elzevir, Paris, 1949
- Sorell, W. **The Dance has Many Faces**, Columbia University Press, New York, 1966
- Sorell, W. **The Mary Wigman Book**, Wesleyan University Press, Connecticut, 1973
- Siegel, M.B. **The Shapes of Change**, Houghton Mifflin, Boston, 1979
- Winearls, J. **The Jooss-Leeder Modern Dance Method**, Adams, Black, London, 1958

Professional dancers were deeply involved in creating the new Israeli folk dances. Lea Bergstein, (a dancer of Vera Skoronel's company who joined kibbutz Beit-Alfa and later moved to Ramat-Yohanan), Yardena Cohen and Sara Levi-Tanai created choreographed agricultural festivals that were used as models by many other choreographers.

One must remember that Eretz Israel was the only country in the world – apart from Central Europe – where the modern, expressionistic, German dance influence became dominant. Classical ballet played a relatively minor role. During the second World War, nearly all dance activities were destroyed in continental Europe. In the United States, anti-Nazi feelings created an unpropitious climate for a “German” style. In France and England ballet reigned supreme, and modern dance was hardly in evidence. Graham was still almost unknown except for a narrow audience of followers in New York. So, quite paradoxically, during the World War, the only place where European modern dance flourished was Eretz Israel, where refugees from the Nazis found their new homeland.

Nevertheless, the immigration wave of the late '30s brought several classical ballet dancers to Eretz Israel. Ada Trainin, Mia Pick, Elisheva Mona and Valentina Archipova-Grossman, all graduates of famous ballet-schools, began teaching in an adverse, even hostile atmosphere. The dominant figure in this sphere was Mia Arbatova, a former soloist of the **Riga Opera Ballet**. In 1943 she established her own studio in Tel Aviv, which became the center of classical ballet in the country for more than thirty years. In 1949, Arbatova, together with Mia Pick, Elisheva Mona and Irene Getry (who arrived from Europe after the war), established the **Folk Ballet**. This was the first cooperative project of professional dancers, with all four of them performing. It lasted only a year. In 1947 Edis de Phillipe established the **Israeli Opera**, the only place where the young generation of classical ballet dancers could work on a permanent basis.

In May 1948, the British Mandate ended and Ben-Gurion announced the establishment of the State of Israel. This was followed by Arab armies invading the country and Israel's War of Independence. During the short period between 1949 and 1952, tens of thousands of Jews reached the country and Israel went through a demographic upheaval. There were shortages of clothing, shelter and food.

In 1951, without any significant financial support Gertrud Kraus established the **Israel Ballet Theatre**, which presented only two programs. This was an attempt at establishing a professional group which could seriously demonstrate the achievements of European modern dance in this country while integrating the new influence of American modern dance.

At the beginning of the 1950s, foreign dance

companies began touring the country. For the first time after a decade of isolation, the standards of dance in Israel could be compared with that of other countries. Suddenly everybody realised that both modern and classical ballet in Israel were trailing behind the times. The dancers' technical level appeared mediocre, and what had been avant-garde and modern in the 1920s and 1930s seemed anachronistic and passé in the 1950s. The modern dancers had not developed an original movement vocabulary, and their dance productions looked provincial and amateurish compared with the professional companies visiting the country. Likewise, audiences that had welcomed local artists during the long years of isolation now preferred foreign companies.

Dancers of the older generation were confused. The time had come for reckoning and stock-taking. Younger dancers became more and more critical, dismissing out of hand the whole European concept, as represented by their teachers, without considering what concepts were worthwhile keeping and which should be discarded. The previously bustling activity slowed down.

While Central European dance declined in the cities, it was preserved in the kibbutzim, due to the practical need for focusing on creativity, rather than on technique. Kibbutz dancers, with no access to daily training, had to choreograph dances for their kibbutz festivals and its many social events.

During the transition period between European and American dance influence, three important and original achievements took place. Yet, during the '50s, they were not regarded as part of the artistic dance activity and not appreciated by the young generation of dancers. **The Inbal Dance Theatre** was established by Sara Levi-Tanai in 1949. Jerome Robbins recommended that the America-Israel Cultural Foundation support the company and invited Anna Sokolow to improve the company's technique. **Inbal** was acclaimed world-wide in the late 1950s but was dismissed as mere folk or ethnic dance by the local dance world.

In the 1950s, Dr. Moshe Feldenkrais created his system for improving movement ability. Noa Eshkol and Abraham Wachman created their system of movement notation. Both achievements hardly attracted the attention of the young generation of dancers.

The foundation of the State of Israel brought with it the arrival of dancers from the United States. Like artists in previous decades, the newcomers had to work under difficult conditions, only slightly improved from those of their predecessors. The newly arrived artists chose to deal with Israeli topics to express their feelings towards their new homeland, but continued to create in the Graham style to which they were accustomed. The decline of European dance in the country hastened the adoption of American dance. The achievements of

and Shoshana Ornstein, the twin daughters of Margalit. Although young in age, they were polished professional dancers, and their concerts and group works with pupils were popular. In 1929 Shoshana opened a branch of the Ornstein Studio in Jerusalem and two years later Judith opened another in Haifa. In the 1950s Judith became an important dance critic.

In 1928 the **Habima** theatre arrived in Tel Aviv and with it Deborah Bertonoff, daughter of the leading actor, Joshua Bertonoff. Later she studied under the supervision of Vera Skoronel in Berlin and Kurt Jooss in England. Deborah Bertonoff specialised in mime-dance performances and wrote articles and books.

Also in the mid 1930s, Dania Levin, a pupil of Margalit Ornstein and Jutta Klampft in Berlin, began performing in Tel Aviv. She later moved to Jerusalem and established the youth-theatre group **Urim**, which functioned constantly until 1968.

Yardena Cohen, daughter of Jews who had lived in Eretz Israel for six generations, went abroad to study in Vienna and Dresden, the two main centers of modern dance at that time. Returning home, she rejected the stylistic influence of her European teachers and used only those elements she found compatible with her own goals. Yardena didn't have to search for the Orient – she simply let it burst from within. The rhythms, landscapes and colors were an integral part of her being. She won the first prize in the 1937 National Dance Contest which took place in Tel Aviv.

With Hitler's rise to power, more Jewish dancers of European origin joined the meager world of Israeli dance. A combination of historical events brought many competent and original artists to our small country. Among the artists fleeing Nazi persecution were Tille Rössler (from the school and company of Palucca), Else Dublon, Katia Michaeli and Paula Padani, who had danced with Wigman. The most important artist to immigrate was Gertrud Kraus from Vienna. She had worked with von Laban and Reinhardt and had performed alone and with her company all over Europe. Her popularity in Europe was so great, that her photograph appeared on cigarette-box prizes, and her name found its way into texts of satiric literary cabarets. In 1935, when Gertrud was at the peak of her artistic success in Europe, she decided to immigrate to Eretz Israel.

In 1939, with the outbreak of the Second World War, immigration came to a halt. During the war, Eretz Israel became an isolated island where culture flourished.

Isolation increased the need for cultural self-reliance. Each dancer was often a choreographer in her own right, so it was natural to stage solo recitals and to establish groups and perform with students. Gertrud Kraus was the dominant figure, the guru of dance in Eretz Israel. Her group became the **Folk Opera's** official dance company during the years 1941–47. At

that time it was probably the only modern (as opposed to classical) dance group in the world to be attached to an opera house.

The third generation of dancers emerged in the 1940s. They received their education from local teachers and produced their own dance concerts. Among these were Naomi Aleskovsky and Hilde Kesten, who had studied with Gertrud Kraus and became soloists of her companies, and Rachel Nadav and Hassia Levi (Agron).

Swings, turns, jumps and angular movements were characteristic of the expressive dances of that time. Every dance had a clear subject matter, with a message to be transmitted. The repertoire of the period included universal, social, Jewish, Israeli and Biblical themes. Contemporary Jewish themes were seen in an unfavorable light by the third generation, who preferred the folk dance *Horas*, which received artistic treatment. These dynamic and joyful folk dances symbolized for them the revival of the nation. The use of heroic Biblical figures established their link with ancient Israel.

Because of the war, mounting tension and the horrifying news from Europe, escapist operettas began replacing the budding experimental works of the twenties and thirties. In spite of the intensive creative dance activity, the revolutionary ideas of modern dance brought from Europe did not always attain maturity.

The technique of the artists was based more on natural ability and acrobatics, less on systematically developed technique. The artists did not overlook physical ability, but they saw technique mainly as a means for enhancing creativity. Each teacher had her own system and defended it fiercely. Each teacher had her own disciples. Absolute loyalty to the studio was imperative. Their zeal furnished them with stamina to overcome the difficulties presented by the strenuous, hazardous conditions in a pioneering country.

In spite of the fact that choreographers who had come from Europe were familiar with professional stagecraft, they lacked the means to implement the achievements of modern scenic devices. The halls in which they had to perform were ill equipped and the technical apparatus rudimentary. Hence, costumes had to fill in for the lack of scenery. Often the dress was theatrical, stylish and supported the realistic themes. Important designers collaborating with choreographers were the painters Anatole Gurevitch, Genia Berger and Haya Alperovitch.

During the 1930s and 1940s the Israeli folk dance movement was emerging. Eretz Israel became a living laboratory, where the revolutionary ideas of Rudolph von Laban of creating new popular dance were tested. In the kibbutzim flourished the "Masachtot" as a form of agricultural celebrations revived from Biblical texts and rites which took on the modern form of "total theatre."

# DANCING WITH THE DREAM

## Synopsis

By the beginning of the 20th century, Eretz Israel had been a neglected province of the Turkish empire for four hundred years. The defeat of the Ottoman regime in the First World War caused the disintegration of that empire. In 1920 the British Mandate was established in Palestine. Within ten years, the country became a place where books and periodicals were published, exhibitions were held, and dance began to flourish. There was no one guiding this cultural development. Every artist proceeded at his own pace and in his chosen direction in relative isolation.

The majority of the immigrant population arrived from Eastern Europe, bringing with it the idea of creating a distinct, new Israeli art form. Modern dance quickly became accepted by the pioneers because its concepts suited their ideology of simplicity, freedom from the fetters of tradition, social justice and individual expression. Classical ballet was rejected, as it carried the stigma of "bourgeois art".

The honour of being the pioneer of modern dance in this country undoubtedly belongs to Baruch Agadati, who gave his first public concert in Jaffa in 1920. He was a dancer, painter, and later a cinematographer who performed his own dances in Eretz Israel and Europe. He was the first to try to create an authentic Israeli modern style in dance. His portraits of Hassidic, Yemenite or Arab characters were not copies of folk dance types. He used authentic ethnic material as building-blocks for his very personal creations. He possessed a keen sense of abstraction and minimalism. He was the first choreographer in this country to accompany his dances with the music of Schoenberg and Bartok. Later, he experimented with dances without musical accompaniment, which were rejected by his audience as too innovative. In fact, his very progressiveness which anticipated similar trends in American post-modernism by nearly 40 years, isolated him from his contemporaries. He did not establish any school and therefore had no students or followers.

Two years after Agadati's first solo concert in 1920, Margalit Ornstein arrived from Vienna and founded the first dance studio in the country. She aspired to create in Eretz Israel a universal dance based on the

Central European school. She believed that a new dance form must develop naturally and cannot be forced. Later, this approach would be adopted by most artists who immigrated from Central Europe in the 1930s.

Margalit Ornstein taught "Plastic Gymnastics and Rhythmic Exercises" – a combination of the instruction methods of Mensendieck, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan and Rudolph von Laban. The classes were accompanied by improvisations on piano and drum. Her students wore white tunics in class, and tied their hair in bows, as was customary in Europe under the influence of Isadora Duncan. At first she held her classes in a studio with a paved stone floor, without a barre and a mirror. Occasionally the lessons took place on the roof of the house or on the beach.

In 1924, Rina Nikova arrived from Russia. A classically trained ballerina, she danced in the operas produced in the **Eretz Israeli Opera** founded by the conductor Golinkin (1923-1927). In the beginning of the 1930s, Rina Nikova dramatically changed her artistic work by creating her **Yemenite Ballet**, composed of young Yemenite women. She realised that the basic material for an independent Israeli dance could be gleaned from the rich movement, rhythms and musical traditions of the Yemenite Jews. She actually learned steps and songs from Rachel Nadav, the soloist of her company. In 1937, Rina Nikova and her Yemenite group embarked on a highly successful two year long tour of Europe. The group had contracted for a tour of the United States, but when the Second World War broke out in 1939, was forced to return home and dispersed. In later years Rina Nikova established the **Jerusalem Biblical Ballet** but it never re-gained the glory the **Yemenite Ballet** had achieved during the 1930s.

In the thirties the second generation of dance in Eretz Israel began to emerge. During that period, there were close contacts with Europe. Many distinguished foreign dancers visited the country, among them Uday Shankar, Ruth Sorell, Pauline Koner and Gertrud Kraus. Most of the local young dancers travelled to Europe for further studies.

The second generation of dancers included Judith