

בת שבע

והכוריאוגרפים הישראליים שלה

ל ש א ת ו ר ת א מ

ותר מארבעים שנה חלפו מאז רסיטל המחול הראשון בארץ ישראל, אותו העלה ברוך אגדתי ב-1920, ועד לייסודה של להקת בת-שבע. כל אותן שנים היתה העשייה בתחום המחול מבוססת על עבודות של יוצרות מקומיות. הסגנון הדומיננטי לפחות עד שנות ה-50, היה זה של המחול המודרני הגרמני ה-Ausdruckstanz, שהביאו איתן הרקדניות עם עלייתן לארץ בשנות ה-20 וה-30. כל אחת מן הרקדניות הבולטות בארץ ישראל היתה גם יוצרת, והעלתה רסיטלים או מופעים בהשתתפות להקה קטנה של תלמידיה. ההפרדה בין יוצר ומבצע לא עלתה על דעתן. אם בתחילה נבעה ההסתמכות על כוחות מקומיים מסיבות אידיאולוגיות, בהמשך היא הפכה לכורח המציאות, כאשר בעת מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות ובשנות הצנע, היתה הארץ שרויה בבידוד תרבותי. אבל חרף התנאים הקשים, שבהן פעלו חלוצות המחול האמנותי, ואף על פי שלא עמדו לרשותן כל מקורות מימון, פרח כאן המחול בשנות ה-30 וה-40, ואומץ באהבה על ידי הקהל שראה בו חלק אינטגרלי מהתרבות המתחדשת בארץ.

בשנות ה-50 החלה תוצרת הארץ להיחשף לתחרות עם תוצרת חוץ, שהגיע לכאן בקילוחים דקים. הקהל שבאותן שנות בידוד קיבל בהתלהבות כל מוצר מקומי, נעשה ביקורתי יותר ולא הסתפק עוד במה שעתה נתפס בעיניו כפרובינציאלי. נוצר רעב להפקות מחול, חדשניות, מבריקות ומרשימות יותר.

למרות האמצעים המוגבלים, שנות ה-50 מאופיינות בעשייה אינטנסיבית בכל תחומי החיים - למעט המחול האמנותי. לתיאטרון, לאמנות הפלסטית, למוסיקה ולמחולות-העם הוזרמו תקציבים, ואילו המחול האמנותי נשאר בן חורג, והממסד המשיך להתנכר לו. לאכזבה הזאת התווסף הלם המפגש של עולם המחול בישראל עם הלהקות האורחות המצוינות והמעולות, וביחוד עם להקתה של מרתה גראהם שביקרה בארץ שלוש פעמים.

התברר שהמחול המודרני הגרמני, שהיה מהפכני בזמנו, לא התפתח בארץ, אלא קפא על שמריו ונראה מיושן לעומת המחול המודרני האמריקאי. לא ייפלא איפוא, שלקראת סוף שנות ה-50 נהרו רקדנים צעירים ללמוד את שיטת גראהם, אצל רקדנים עולים מארצות-הברית, ואלה שיכלו להרשות זאת לעצמם, נסעו ללמוד

הדרך המפותלת שעשתה להקת בת-שבע ב-30 שנות קיומה, והתמורות הרבות שחלו ביחסה ליוצרי מחול ישראלים, משקפים שחברה בתהליך התהוות, שבו חברו יחד כמיהה לטיפוח אמנות מקומית, בצד להיטות להתמזג בעשייה הבינלאומית ו"להיות כמו כולם". ביטחון עצמי, בילבול, העזה וחששות התערבבו זה בזה, והשפיעו על תמונת המחול של יוצרים ישראליים בלהקה בפרט ובארץ בכלל.



"פינות", כוריאוגרפיה:
רינה שיינפלד,
רקדנים: יאיר ורדי, אסתר נדלר,
דרק לינטון, צילום: יעקב אגור
"CORNERS", CHOREOGRAPHY:
RINA SCHENFELD,
DANCERS: YAIR VARDI, ESTHER NADLER,
DEREK LINTON, PHOTO: JACOB AGOR



"דוד וגוליית", כוריאוגרפיה: אושרה אלקיים,
רקדנים: משה אפרתי, שמעון בראון, צילום: יעקב אגור
"DAVID AND GOLIATH", CHOREOGRAPHY: OSHRA ELKAYAM,
DANCERS: MOSHE EFRATI, SHIMON BRAUN, PHOTO: JACOB AGOR

בחז"ל, ביוזעם שאין בארץ להקה מקצועית שתקלוט אותם עם שובם. יעדי חינוכו של הרקדן השתנו. לא עוד פיתוח היצירות והקניית כלים להבעה אישית, אלא התרכזות בשיטה אחת, זו של גראהם, שעיקרה פיתוח הטכניקה.

ב-1951 הגיע לארץ הרקדן והכוריאוגרף ג'ורג' רובינס לבחור בלהקה שתייצג את ישראל באירוע התרמה בארה"ב (הוא בחר בתיאטרון-מחול ענבל). רובינס היה ער לחששן של האמנויות הוותיקות, שלימוד טכניקת גראהם בלבד עלול לבלום את התפתחותם של יוצרים ישראלים ואת הסיכוי ליצור בארץ מחול מקורי ישראלי. בדו"ח שהגיש לקרן תרבות אמריקה-ישראל, הוא כתב על כך: "אין דבר כטכניקה שהיא זרה לרקדן. כל מה שנלמד - ובייחוד הטכניקות של הבאלט הקלאסי ושל המחול המודרני, אם הן באות מאירופה ואם מארץ זלו - הוא תוצאת

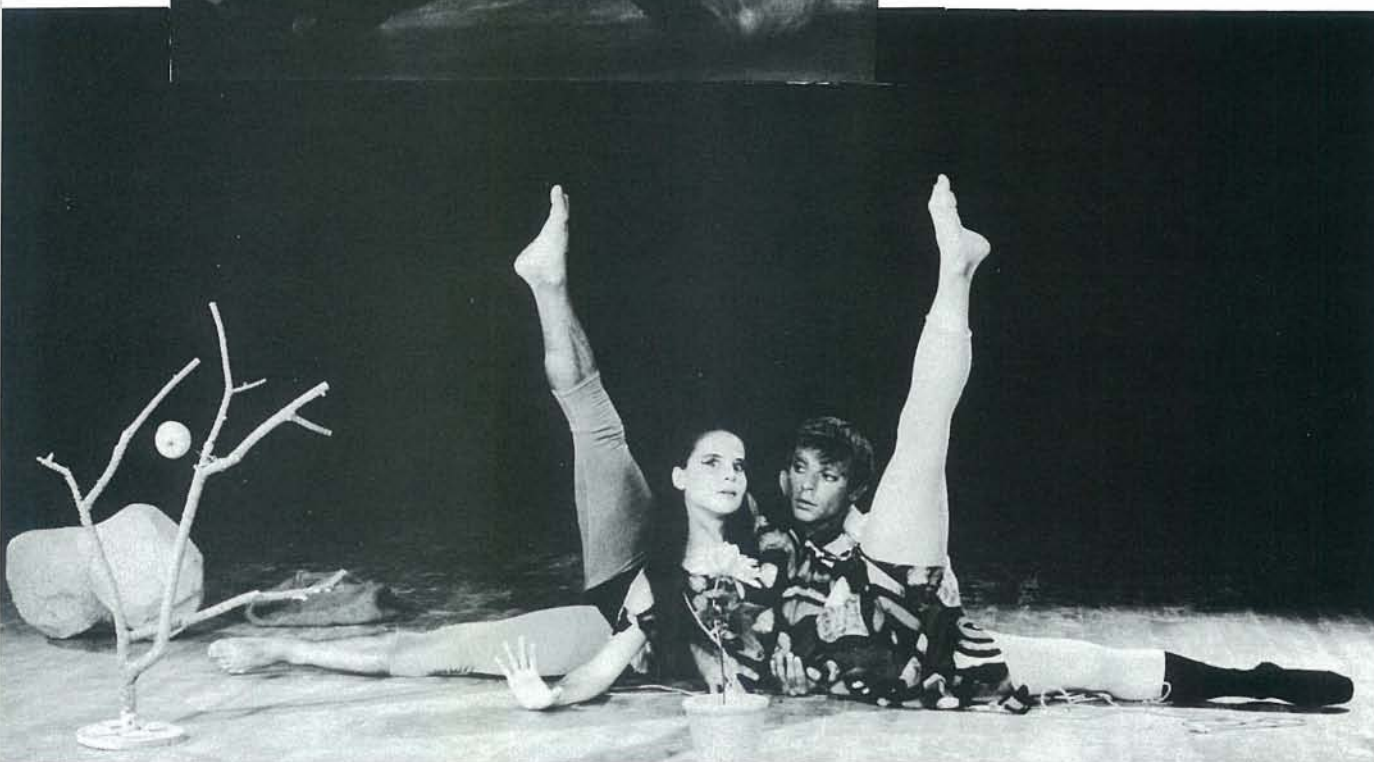
שנות עשיית אקספרימנטים. עליכם ללמוד טכניקות אלה, לשלוט בהן ולהטמיע אותן, עד ששוב לא תראו אותן כזרות ועוינות. רק אז תגיעו לשלב שבו תוכלו לעשות ניסיונות משלכם, לצמוח ולהתפתח".

ב-1964, עם היווסדה של להקת בת-שבע, באה לקיצה תקופת המחול הגרמני בארץ. ללהקה החדשה שקמה היו ברק ורמה טכנולוגית גבוהה. וכמעט בן לילה היא הפכה לאחת הלהקות המעניינות והמובילות בעולם. בראשה עמדה המייסדת, הברונית בת-שבע דה רוטשילד, דמות איכפתית ונדיבה, שהתברכה באפשרויות

כספיות לממש את חזון המחול שלה. ולצידה, כיועצת האמנותית ללהקה החדשה, האם הרוחנית של המחול המודרני האמריקני, מרתה גראהם עצמה. התשבחות עתירות הסופרלטיבים שגרה הלהקה בסיוורים בחז"ל העלתה את ישראל על מפת המחול הבינלאומית, ובבית הביאה לשינוי הדימוי הירוד שנוצר לאמני המחול המקומיים בשנות ה-50. מי שנמנה עם בת-שבע ראה עצמו כחלק מהעילית התרבותית והתהלך אפוף אבק כוכבים.

ב-1964, עם היווסדה של להקת בת-שבע, באה לקיצה תקופת המחול הגרמני בארץ. ללהקה החדשה שקמה היו ברק ורמה טכנולוגית גבוהה וכמעט בן לילה היא הפכה לאחת הלהקות המעניינות והמובילות בעולם

הלהקה, שדה רוטשילד תיקצבה אז ברוחב יד, הציבה סטנדרטים אמנותיים וטכניים שלא היו מוכרים עד אז בארץ. בהשוואה לרמתה, המחול מחוץ לבת-שבע נראה חובבני. כל אותה פעילות של יוצרות



"אדם וחוה", כוריאוגרפיה: אושרה אלקיים,
רקדנים: שמעון בראון, אושרה אלקיים, צילום: יעקב אגור
"ADAM AND EVE", CHOREOGRAPHY: OSHRA ELKAYAM,
DANCERS: OSHRA ELKAYAM, SHIMON BRAUN, PHOTO: JACOB AGOR

אינדוידואליות שאיפיינה את העשורים הקודמים, ושלא הופנו אליה משאבים כספיים, החלה להעלם מהמפה והמחול האמנותי התמקד כולו בלהקה אחת - בת-שבע.

בתחילת קיומה של הלהקה, טיפחה דה רוטשילד יוצרים מקרב רקדניה, ואלה מצידם שיתפו בעבודותיהם, בברכתה, מלחינים ותפאורנים מקומיים. דה רוטשילד קיוותה שהחשפות לעבודה עם הכוריאוגרפים האורחים תצמיח יוצרים ישראלים רציניים, שעבודותיהם יהיו ראויים להיכלל ברפרטואר של להקה ברמה בינלאומית. בשש השנים הראשונות העלו 35 עבודות של כוריאוגרפים מחז"ל, קצתן נוצרו במיוחד למען בת-שבע, ולא פחות מ-14 עבודות של כוריאוגרפים ישראלים מרקדני הלהקה. לעומת העידוד שהם קיבלו, נחסמה דרכם של חניכי המחול הגרמני. רנה גלוק: "דה רוטשילד וגראהם קבעו את הכיוון האמנותי. גם בשנים שקדמו להקמתה של בת-שבע דה רוטשילד תמכה בתכניות שלי ושל רנה שינפלד ולא באלה של יוצרים מהאסכולה הגרמנית. דה רוטשילד האמינה, שדור הכוריאוגרפים הישראליים יצמח מתוך רקדני הלהקה".

את דעתה על אמני האסכולה הגרמנית בארץ, סיכמה במלים "לא היה להם עמוד שדרה".

עבודותיהם של היוצרים הישראליים, שהיו ברובם מושפעים מסגנון המחול של גראהם, התקבלו באהדה, ובדרך כלל, הם פונקו על ידי הביקורת. ביקורת זו שיקפה משהו מאוירת אותן שנים. "מטבע האדם הוא להתרגל אף לפלאים, וכן התרגלנו לאותו מפעל לאומי חשוב, ששמו להקת בת-שבע. דה רוטשילד, בעזרתה של מרתה גראהם ובסיוע העוזרים הישראליים שלה, באה לא רק ללקט את הרקדנים הישראליים, אלא גם לעודד ציירים ואף מלחינים ישראלים, ועתה מתחילים להתבלט בלהקה בהדרגה גם הכוריאוגרפים הישראליים, הבאים מתוך הלהקה עצמה. לא נאמר, כמובן, שבניסיונות הכוריאוגרפיים הישראליים נראה כבר "הישג" אמנותי והתחלות, כביכול, של "סגנון ישראלי" במחול, אך עצם העובדה של עידוד כוחות ישראליים צעירים היא-היא שמעוררת בנו הערצה גדולה לניהול האמנותי בלהקה זו. (גזיר עיתון משנת 1967: "כוריאוגרפים ישראלים בלהקת בת שבע").

באותן שנים הרבו יוצרי הלהקה הישראליים לעסוק בנושאים תנ"כיים. בכך הלכו בדרכם של קודמיהם, דור החלוצים, שהודבקה לו תווית של חובבנים. הם התרחקו מנושאים שהיו לקוחים מחיי העיירה היהודית, שהתקבלו בשנים הראשונות לחיי המדינה בעוינות של ממש על ידי החברה הישראלית וגם על ידי הרקדנים, שביקשו להינתק מכל רמז לגלותיות. לעומת זאת הם אימצו בחום את גיבורי התנ"ך, כי הרי אפילו גראהם שאבה השראה מספר הספרים (וכמובן מן המיתולוגיה היוונית).

רינה שינפלד, למשל, יצרה את הריקוד "בת יפתח" (65'). את התלבושת, ועליה אפליקציה של ברבור, עיצבה גראהם עצמה, בעקבות ביקור בבית הכנסת העתיק בכפר נחום, ב"פרה עיוורת" של שינפלד (67'), ששאל את שמו ממשחק ילדים שבו מכסים את העיניים, כבר נראים הניצנים הראשונים של שימוש באבזורים (בלונים, סולמות, חבלים), ששינפלד היתה עתידה להתמקד בו. ריקוד נוסף שלה, "קלעים" (69'), עוסק בקונפליקט של אמן הבמה ("הבמה לעומת הפיתוי של העולם האחר, השקט עם חום ורכות" - מתוך התכניה). רנה גלוק יצרה את "נשים באוהל" (66') המבוסס על סיפורה של שרה, האשה שגברה על רגשותיה והעניקה לבעלה שפחה, למען תלד לו בן, ואת הריקודים "בבואות" (67') ו"לעת ציפיה" (70'). שמעון בראון, שהגיע למחול בגיל מבוגר, אחרי שכבר היה ספורטאי מצטיין, יצר את "ספורט" (66') ואהוד בן דויד את "בצו המלכות" (66'), הנשען על סיפורה של אנטיגונה, שהפרה את פקודת אביה המלך קריאון וקברה את אחיה שנפל בקרב, בידיעה שהדבר עלול לעלות לה בחייה. הבחירה בנושאים העניקה

ליוצרים מסגרת לביטוי עצמי ולחשיפה אישית. בלטו במקוריות עבודותיו של משה אפרתי, "לפתח חטאת רובץ" (69') ו"עין דור" (70'). אפרתי: "אני חיפשתי דרכים ללכת החוצה מגראהם. במחולות אלה כבר הכנסתי אלמנטים, שראיתי בבתי-הכנסת בירושלים,

"חיפשתי דרכים ללכת החוצה מגראהם. במחולות אלה כבר הכנסתי אלמנטים, שראיתי בבתי-הכנסת בירושלים, במיסטיקה היהודית. עושר התנועה של בקשת מחילה תוך הלקאה עצמית בנוסח 'חטאתי, עויתי'"

במיסטיקה היהודית. עושר התנועה של בקשת מחילה תוך הלקאה עצמית בנוסח 'חטאתי, עויתי'. עבודות אלה נכללו בסיורי הלהקה בחו"ל, והמבקרים יצאו מגדרם. כיוצרת מקורית בעל חותם אישי התגלתה גם אושרה אלקיים. הגישה שלה ב"אדם וחווה" (65') וב"דויד וגוליית" (66') היתה רבת הומור והוסיפה צבע חיוני לרפרטואר הכבד של הלהקה. על יצירותיהם של אפרתי ואלקיים אמרה הביקורת שיש בהן גוון ראשון של מחול ישראלי מקורי.

עבודות רקדניה של בת-שבע היו קרש קפיצה חשוב בדרך להתפתחותם כיוצרים, אך כבר בתחילת שנות ה-70 התמעטו האפשרויות שלהם ליצור במסגרתה. בשנת 67', שלוש שנים לאחר ייסוד הלהקה, החליטה דה רוטשילד להקים להקה נוספת, בת-דור, ולטפח אותה. (ראה מאמריהם של גיורא מנור ודני קרוון). היא אמנם המשיכה לתמוך בה כספית עד ראשית שנות ה-70, אבל התקציבים שהעמידה לרשות בת-שבע הלכו והצטמצמו, ומעל לכל איבדה הלהקה מנהיגה עם חזון ואיכפתיות. בעקבות זאת החל גם הקשר עם גראהם להיפרם. והיצירה המקומית לא היתה עוד בראש סדר העדיפויות.

משה רומנו, רקדן בלהקה ומנהל חזרות באותן שנים: "בין בת-דור ובת-שבע

"אשר אליו נכספתי",
כוריאוגרפיה: יאיר ורדי,
רקדנים: יאיר ורדי, תמר צמיר,
צילום: יעקב אגור
"AS I WISH",

CHOREOGRAPHY: YAIR VARDI,
DANCERS: YAIR VARDI,
TAMAR TSAFRIR, PHOTO:
JACOB AGOR

החלה תחרות, מי יביא כוריאוגרפים יותר ידועים. לא היה עוד עידוד של יצירה ישראלית ולא ניסיון רציני להכות שורשים. בת-שבע נראתה כמו להקה אמריקאית".

את החלל הריק העצום שנוצר ניסו למלא, בלא הצלחה, כוריאוגרפים זרים שהוזמנו בזה אחר זה לעבוד עם הלהקה ומונו כמנהליה האמנותיים. מידי שנה או שנתיים הם התחלפו. "לכל מנהל היה קו משלו", אומרת גלוק, "הם היו כוריאוגרפים ורצו ליצור את העבודות שלהם. זה לא היה מיפגש עם יוצרים חדשנים, אלא עם אנשים בסוף הקריירה שלהם. גם אנחנו רצינו ליצור, אבל לא נתנו לנו כמו קודם".

שיינפלד: "אחרי שדה רוטשילד חדלה להתעניין בנו, הרגשנו שמאכלת מונחת על צווארנו. חששנו שתפסיק לתמוך בלהקה. המלחמה היתה על שמירת השם הטוב שהוציאו לנו הסיורים הראשונים. פיתוח יוצרים ישראלים נדחק הצידה במלחמת ההישרדות". במבט אחורנית אומרת אושרה אלקיים: "זה רוטשילד עודדה את היוצרים הישראלים, אבל נדמה לי, שבאותו זמן לא מספיק העריכה אותם, בצדק או שלא בצדק. היו גם דברים אחרים שמיקדו את תשומת ליבה. אילו היתה מקימה סדנה ומאפשרת לרקדנים לעבוד הרבה, יתכן שהיו מתגלים כשרונות והם היו יכולים להתפתח. כי מה זו יצירה? אם את לא עושה ועושה, יכול להיות לך הכשרון הכי גדול בעולם ולא תגיעי לשום מקום".

ב-1972, כאשר הנושא היהודי היה מוקצה מחמת מיאוס במחול, יצר גיון קרנקו את "עמי-ים - עמי יער" ללהקת בת-שבע. מספר משה רומנו, אז מנהל חזרות: "את הלהקה ראה קרנקו במופע בגרמניה והחליט שהוא רוצה לעשות לה כוריאוגרפיה. איזה כבוד.

הוא אמר שאנו אנשים מיוחדים ושהוא רוצה ליצור לנו משהו מתאים. כשהגיע לארץ, הסתגר שבועיים בדירה וביקש שאביא לו שירים הקשורים לנושא נפילתה ותקומתה של ישראל. תמיד דיבר על הסבל של היהודים. לא רצה מוסיקה, כדי שלא תאפיל על משמעות המלים.

"אחרי שדה רוטשילד חדלה להתעניין בנו,

הרגשנו שמאכלת מונחת על צווארנו.

חששנו שתפסיק לתמוך בלהקה"

רצה רק תוף, כי קישר את התוף עם ארץ ישראל. בקטעים אחרים ניגנו על כוסות מלאות במים. הרקדנים לא אהבו את הריקוד, כי זה הזכיר להם את מסכתות של בתי-הספר והדיקלומים. העבודה עם הרקדנים היתה סיוט. מעידה גבי בר, רקדנית: "שנאנו את זה. זה הזכיר לנו את המסכתות בקיבוצים. ממש צחקנו". רחמים רון, סולן בלהקה מספר: "פחדנו מהנושא. אוי כוריאוגרף ישראלי שהיה לוקח נושא כזה. גם צורת העבודה היתה שונה. הוא ביקש שנעשה הרבה אימפרוביזציות בהשראת השירים. רק בקטעים הקבוצתיים הכתיב חומר".

בשנים 1970-1973 העלתה הלהקה שתי עבודות מקוריות חדשות של יוצרים ישראליים. רנה שיינפלד יצרה את "פינות" (73), מחול ללא מוסיקה, מלווה קולות ומלים שהשמיעו (זיה היה ריקוד אבסטרקטי, ללא דמויות, סיפורים ודרמה. את המבנה יצר הזרם החופשי של האסוציאציות), ומשה אפרתי את "פסיעה ביחד ולחוד" (71). אחר כך עזב את הלהקה והקים קבוצה משלו. אושרה אלקיים, הכשרון הבולט הנוסף, עזבה גם היא, כדי להקים משפחה. היא ביקשה להמשיך ליצור עם הלהקה, אבל פניה הושבו ריקם. יעקב שריר: "רצינו להיות רקדנים. את הרצון ליצור הפנמנו".



"לעת ציפיה", כוריאוגרפיה: רנה גלוק,

רקדנים: רנה גלוק, רחמים רון, צילום: מולה הרמתי

"TIME FOR WAITING", CHOREOGRAPHY: RENA GLUCK,

DANCERS: RENA GLUCK, RAHAMIM RON, PHOTO: MULA HARAMATI

כל אותן שנים היו שערי הלהקה נעולים בפני יוצרים ישראלים, שלא היו חברי הלהקה בפועל. יוצאת דופן היתה מירליה שרון, שיצרה עבודות לבת-שבע ואחר-כך גם לבת-דור. ב-1958 נסעה שרון לארה"ב, ובניגוד לישראלים אחרים, שלמדו בגיליאד או בבית ספרה של גראהם, העדיפה את בתי-הספר של אלווין ניקולאס ומארי לואיס, ומרס קנינגהם - שמות שלא היו ידועים כמעט בארץ באותם ימים. היא רקדה במופעים של ניקולאס ושל לואיס, וב-1968 הקימה בניו-יורק להקה משלה. כשחזרה לארץ, החלה לעבוד בבת-שבע, והעשירה את הרפרטואר שלה בעבודות ששיקפו את הרוח החדשה שנשבה אז בארה"ב ושנחשבה לחדשנית בארץ.

ב"תמורה" (71), המחול הראשון שיצרה ללהקה, עסקה בעימות בין גבר לאשה. במרכז הבמה הוצב קמרון בצורת מעגל חצוי והתמודדות בין הרקדנים לבין אותו קמרון חלקלק, שנע כל הזמן ושינה את בסיסו, ביטאה את המאבק הפנימי בין בני הזוג. על המפגש שלה עם הלהקה מספרת שרון: "נתתי לרקדנים משפטים תנועתיים,

והם היו אומרים שזה מוזר ולא היו מוכנים לעשות זאת; זה חרג ממילון התנועות שהיו רגילים לו. לא אמרתי להם, שבמשפט תנועתי זה עליהם להיות שמחים או עצובים. הייתי רגילה לעבוד עם הלהקה שלי בניו-יורק, ולראשונה עבדתי עם הלהקה רפרטוארית, שהיתה לה תפיסה אמנותית שונה משלי. ראיתי, שכך לא אסיים את העבודה בזמן, והייתי מוכרחה לבחור שפה תנועתית, שיכולה לעבוד על הרקדנים האלה... כל שנה התחלף המנהל האמנותי, ולכן לא היה ברור אם יזמינו עוד עבודה. תודה לאל, שפנחס פוסטל, המנהל הכללי דאז, לא התחלף כל שנה. זו היתה המציאות בארץ, אם רצית לעבוד עם הלהקה רפרטוארית.

הצורך שלי בעשייה באותן שנים היה גדול ולמדתי לעבוד בתנאים כאלה. למרות הקשיים, זו היתה להקה טובה ומקצועית והיתה לי שמחת עשייה. שמחה על שהדברים יוצאים אל הפועל. בעקבות הצלחת "תמורה" יצרה גם את "אפיוזדות ליריות" (72). שני הריקודים שובצו בסיורי הלהקה בחו"ל וקיבלו ביקורות מצוינות. שרון: "הנושאים והדימויים לריקודים כמו המוסיקאים והתפאורנים שאיתם עבדתי, היו שייכים לנוף ולתרבות של ישראל, כשתפיסת העולם האמנותית שלי היא של יוצרת בת זמננו".

"הנושאים והדימויים לריקודים כמו המוסיקאים והתפאורנים שאיתם עבדתי, היו שייכים לנוף ולתרבות של ישראל, כשתפיסת העולם האמנותית שלי היא של יוצרת בת זמננו"

1967. מלחמת ששת הימים. שבועות ההמתנה והחרדה ובעקבותיהם הניצחון שהביא תחושת אופוריה ועימה יותר אמון בכוחות העצמיים. הכלכלה קיבלה תנופה. בת-דור לא היתה הלהקה היחידה שהוקמה בסוף שנות ה-60. אז נוסדו גם הבאלט הישראלי, להקת המחול הקיבוצית וקול ודממה, והריקוד בארץ ידע תנופה חדשה. בתחום הוראת הטכניקה (הגראהמית כמובן) חל שיפור משמעותי, ורקדנים שצבאו על פתחי הלהקות היו מאומנים היטב. החינוך לקומפוזיציה, לאימפרוביזציה וליצירתיות בכלל, לעומת זאת, הוזנח. מחוץ ללהקות הממוסדות כמעט שלא התקיימה פעילות ברמה מקצועית, ומספר היוצרים הישראליים הלך וקטן. מי שחלם בשנות ה-70 להיות כוריאוגרף, נסע ללמוד בחו"ל, ממש כפי שעשו לפניו הרקדנים בשנות ה-50. בתי-הספר של מרס קנינגהם ואלווין ניקולאס מלאו ישראלים, שהמתינו לשעת הכושר לחזור לארץ וליישם את הרעיונות שספגו.

שינוי התחולל ב-1974, עם מינויו של קאי לוטמן, כוכב הבאלט השוודי לשעבר, למנהל האמנותי של בת-שבע (בתחילה בשיתוף עם לינדה הודס). לוטמן ראה הופעה של הלהקה בשטוקהולם, התלהב, והחליט שהגיע הזמן לעלות ארצה. הוא לא גדל על ברכי המחול המודרני, לא היה כוריאוגרף, אבל ניחן בפתיות ובהעזה שלא איפיינו את קודמיו. לוטמן הזמין עבודות מיוצרים ישראלים, שלא היו בהכרח קשורים לבת-שבע. בתקופת כהונתו יצרה רינה ירושלמי, במאית ישראלית שעבדה בתיאטרון לה מאמא בניו-יורק, את גרסתה ל"דיבוק" - מחול שהתבסס על תנועה מינימליסטית ברוח תיאטרון הבוטו היפני.

כוריאוגרפיה: מירליה שרון,
רקדנית: אסתר נדלר
CHOREOGRAPHY: MIRALI SHARON,
DANCER: ESTER NADLER





"שלושה", כוריאוגרפיה: אריה בורשטיין, צילום: שוש קורמוש
"THREE" CHOREOGRAPHY: ARIE BORSTEIN, PHOTO: SHOSH KORMOSH

שערי הלהקה נפתחו מחדש בפני אושרה אלקיים, והיא יצרה את "מסע לשום מקום", מסע שסופו מוות, שנה אחרי שבעלה הטייס נהרג במלחמת יום-כיפור. עבודה נוספת שלה, "אפוקליפסה", עסקה בשואה, נושא שהיה עד אז טאבו במחול הישראלי, ומתוארים בה בני אדם מתרוצצים במחנה השמדה מוקף גדרות חשמליים. אלקיים: "מלאו 30 שנה למרד גטו וארשה וקאי פנה אלי וביקש שאצור ריקוד על נושא השואה. אמרתי לו שאני מחכה שנים ליצור שוב ללהקה, אבל למה נושא כזה? ממש ביקשתי רחמים, והוא בשלו. אני זוכרת שאמר, 'אושרה, רק את יכולה'. התחלתי לחפש איך לגשת לנושא. ניסיתי להבין מדוע יש שפע יצירות על השואה בפיסול, בספרות, בשירה, ולמה זה כל כך קשה בריקוד. אולי, כי האנשים הם הכלים; זה פיסיו וישיר מידי. התחלתי להיכנס לזה רגשית, ופתאום לא יכולתי להשתחרר מזה. הרגשתי שאני חייבת לעשות את העבודה".

הכוריאוגרפית רונית לנד (ראה: השנתון "מחול בישראל", 77): "מעין כור היתוך לכוריאוגרפים, מוסיקאים ומעצבים צעירים, ולרקדנים שיכולתם המקצועית טובה, אך דרך של עבודה סדנאית חשובה להם במיוחד". שערי בת-שבע היו סגורים בפני היוצרים הישראלים שהחלו לחזור מניו-יורק, ואלה קיוו, שסוף סוף נוסדה המסגרת שלה ייחלו שנים רבות כל כך. זה היה דבר בעיתו. את הפירות שיכולה להצמיח סדנה כזו (ואפילו היא צמודה למוסד שמרני ומסורבל כמו באלט האופרה של פריז), המחישה קבוצת המחקר של קארולין קארלסון, שביקרה בארץ באותה שנה.

הנהלת בת-שבע לא הבינה את גודל השעה ואת הצורך במהפך ובריענון אמיתי, והתייחסה בזילזול לרקדנים הצעירים, שלא היו מיומנים טכנית כמו רקדני בת-שבע, אבל היו פתוחים ויצירתיים

היוצרים התדפקו אפוא על דלתות הלהקה הצעירה, הסדנאית. בשנתיים הראשונות לקיומה של בת-שבע 2, בצד עבודות אחדות בעלות אופי שמרני, נוצרו שם עבודות פוסט-מודרניות ראשונות. הדה אורן, שחזרה מלימודיה בבית ספרו של אלון ניקולאס, יצרה מחול שעניינו - קווים, ורונית לנד, שסיימה קורס כוריאוגרפיה באנגליה בהנחייתו של רוברט קוהן, יצרה מחול שהתבסס על תנועות כפות הידיים בשפת הסמלים של המודרות ההודיות. רחל כפרי, מבית היוצר של מרס קנינגהם, הקדימה את זמנה ביוצרה את "עוד שדות", ריקוד שנושאו איכות הסביבה. העבודה הנועזת ביותר, "האני באני", היתה של הבמאית מירי מגנוס. היא שילבה תנועה וטקסטים שלוקטו מתוך קטעי תיעוד אישיים, תרגילים קבוצתיים ואילתורים בנושאים רוח, שמחה, כעס וכאב. שתי העבודות האחרונות נוצרו ברוח התיאטרון הטוטאלי.

רוני סגל, רקדנית וכוריאוגרפית ישראלית, שניהלה בשוויץ את בית ספרו של הראלד קרויצברג, יצרה למען בת-שבע את "פולחן האביב". גם צעירי הלהקה כיעקב שריר וכיאיר ורדי, התגלו אז כיוצרים מוכשרים, ("אשר אליו נכספתי", 77). כמו-כן יצר בה רחמים רון. הועלו עבודות חדשות של כוריאוגרפים, שכבר עבדו לא פעם עם הלהקה, כמו מירליה שרון, שיצרה את "טלטלה" (74) שעסקה בטלטלה הגדולה שעברה על המדינה בעקבות מלחמת יום כיפור ("התפאורה של קירות נעים עיצבו את החלל וגם יצרו דימויים של מבצרים ופירמידה גדולה, כשהחברה מחפשת צוהר לחיים שפויים") ואת "מונודרמה" (75) שבו כיכבה רינה שיינפלד ושהשפיע על התפתחותה כיוצרת. רינה גלוק יצרה את "המשחקים שאנו משחקים" (75), העוסק במערכות יחסים בין אנשים. ואפילו אפרתי, מאז עזיבתו, יצר לבת-שבע ריקוד "עד שקמתי", שגיבורתו היא דבורה הנביאה.

אלא שגם לוטמן לא החזיק מעמד זמן רב בלהקה, שהיתה ידועה בשחיקת מנהליה. ב-1978 הוזמן הכוריאוגרף האמריקאי פול סנסרדו להחליפו. במשך שנתיים העמיס על הלהקה לא פחות משש עבודות משלו, שאותן שיבץ בסיוורים לחו"ל. העבודות של הישראלים, כמו אלה של סנסרדו, היו בעלות אופי שמרני, בהשוואה למה שנראה באותן שנים על הבמות בארה"ב ובאירופה. משב רוח רענן היה "ערה, ביצות ויער" (79) של זאבה כהן, רקדנית וכוריאוגרפית ישראלית שחייתה בניו-יורק, וכן "קשרים" (80) של הכוריאוגרפית הצעירה סיקי קול. רנה שיינפלד עזבה את הלהקה כדי להעלות ערב סולו. "מבחינה אמנותית", היא אומרת, "הקו שלי היה שונה. רציתי להתפתח, לעבוד לעומק".

במקביל, הקימה ב-1976 להקת בת-שבע את להקת בת-שבע 2. מטרתה היו להכין עבודות רקדנים ללהקה האם, שלא הורשתה להקים בית-ספר משלה (ביה"ס של בת-דור היה אמור לשרת את שתי הלהקות), ולשמש מסגרת ניסיונית ליוצרים ישראלים.

בת-שבע 2 הוקמה לאחר שדה רוטשילד חדלה לתמוך בבת-שבע, וזו, אחרי משברים רבים, הפכה ללהקה שתקציבה הזעום מגיע ממשרד החינוך והתרבות. רקדני להקת האם חששו, שכספים שיועדו להם יועברו לקבוצה החדשה, ואולי גם שזו תתחרה בהם בעתיד. אבל הבעיה העיקרית היתה שהנהלת בת-שבע לא הבינה את גודל השעה ואת הצורך במהפך ובריענון אמיתי, והתייחסה בזילזול לרקדנים הצעירים, שלא היו מיומנים טכנית כמו רקדני בת-שבע, אבל היו פתוחים ויצירתיים. נשמעה גם הטענה המוכרת, "זה לא ריקוד".

שנתיים לאחר שנולדה בת-שבע 2, התבדתה התקווה שינתן לה להתפתח ולהעשות חוד החנית של היוצרים הישראלים החדשנים

מתוך מכלול העבודות המעניינות שהועלו בבת-שבע 2 בשנתיים הראשונות לקיומה, שני הריקודים הפחות חדישים באופיים, הועברו ללהקה האם, ועל השאר, אחרי שתי הופעות סטודיו, נגזר להיגנו. כבר ב-77 כתבה לנד (בשנתון מחול בישראל): "מסתמן חשש, כי בבת-שבע 2 לא גובש קו פעולה אחיד וברור, ואולי גובש ונשכח באחד משלבי ההרצה, וכי המטרות, והעדיפויות הראשונות מבין אותן מטרות, שונות אצל כל אחד ממרכיבי הפרויקט: ההנהלה הכללית, ההנהלה האמנותית, הרקדנים, וכל היוצרים העובדים עם וסביב הלהקה... בת-שבע 2 חנוקה על ידי בת-שבע 1".

הכוריאוגרפים הישראלים שנוכחו, כי הריקודים שיצרו לבת-שבע 2 לא עומדים להגיע לקהל הרחב, למרות הביקורות הטובות, נואשו ממנה, וכמותם הרקדנים הצעירים הטובים. שנתיים לאחר שנולדה בת-שבע 2, התבדתה התקווה שינתן לה להתפתח ולהעשות חוד החנית של היוצרים הישראלים החדשנים. כבר ב-1979 הוסט הקו האמנותי של הרפרטואר שלה והיא נאלצה להסתפק בתכניות דידקטיות, המיועדות לבתי-ספר.

משהוברר ליוצרים המקומיים, כי תחת מטריית בת-שבע לא תקום סדנת יצירה למחול עכשווי, החל להתפתח, בדרך הקשה, מחול כזה מחוץ לממסד. תחילה צצו רסיטלים של מחול אחר (רות אשל, 77; רחל כפרי, 77; רנה שינפלד, 78; יוסי תמים, 80; מרים בן-ברוך, 81; יוספה ועמנואל בריאנט, 81; סאלי-אן פרידלנד, 83). משגבר זרם העשייה החוץ ממסדית, הוקם ב-1984 מפעל "גווניו במחול", שנועד להעניק קורת גג לפעילות הזאת.

נהרין החליט לחזור ארצה ולראות בלהקה את ביתו, ובראשונה מאז הקמתה עומד בראשה יוצר ישראלי בעל מוניטין בינלאומיים

אבל להקת בת-שבע מעולם לא נחה על שמריה. תחלופת המנהלים הגדולה היתה לה לרוץ, אבל גם סיפקה את התקווה לשינוי. ב-1980 התחולל מהפך אמיתי בגישתה של בת-שבע ליצירה הישראלית. משה רומנו, שמ-72 היה מנהל החזרות בתיאטרון ה-PLACE הלונדוני, מונה למנהלה האמנותי של בת-שבע (יועץ אומנותי: רוברט קוהן).

כבר בתחילת שנות ה-70, כשהיה מנהל החזרות בלהקה, חלם על עידוד יוצרים ישראלים. בתקופת כהונתו, שארית הרקדנים הוותיקים עזבו או פוטרו, ובת-שבע לוהקה מחדש. רקדנים צעירים, אווירה חדשה. אליס דור-כהן: "זו היתה להקה צעירה, ללא הירארכיה.

הרקדנים אהבו אחד את השני ועודדו אותם ליצור". ביוזמת רומנו הוקמו סדנאות והוזמנו אליהם יוצרים שונים, קצתם לא מוכרים. הם עבדו שם עם רקדני בת-שבע, והיצירות הנבחרות שולבו ברפרטואר הלהקה.

רוב היצירות שחוברו למען בת-שבע בשנים 83-80 היו של יוצרים ישראלים, מתוך הלהקה ומחוץ לה. עם הכוריאוגרפים שיצרו ללהקה בפעם הראשונה נמנו פול בלוס, אוהד נהרין, יוסי תמים, תמי בן-עמי, אליס דור-כהן, לאה אברהם, חיים און, עלמה פרנקפורט וגיינן קליין. והיו גם יעקב שריר, יגאל פרי, נעמי אלסקובסקי, יאיר ורדי וסיקי קול, שעבודות שלהם כבר הועלו בלהקה. השינוי התבקש זה זמן רב.

העבודות ההן אמנם לא פרצו דרך חדשה ולא סיפקו לבת-שבע את המנוף החדש שלו היתה זקוקה, אבל הן לא נפלו מאלה של היוצרים האורחים שהגיעו מחו"ל אותן שנים. הקהל היה אוהד. זה כבר היה קהל שהירבה לראות מופעים בעולם ושהיה מסוגל לשפוט עבודה לפי איכותה, ללא השיקולים הזרים שרווחו בשנות ה-50. המעבר החד לעבר ביסוס רוב הרפרטואר של יצירות של כוריאוגרפים מקומיים צעירים גם עורר חששות. רומנו: "חלק מההנהלה לא אהבה את מה שעשיתי. טענו שאני לוקח את הלהקה אחורנית".

לפתע, עולים בזכרון הדברים שכתב רובינס בשנות ה-50. דברים שניראו אז כל כך רחוקים ממשות, והנה הם מציאות

בשנת 1983 מונה דוד דביר, רקדן ותיק בלהקה, למנהלה. בוב קוהן נשאר בתפקיד היועץ האמנותי. דביר היה מודע לצורך לשמור על הדימוי של להקה עם רפרטואר בינלאומי, ולכן ביקש להגיע לאיזון בין טיפוח היצירה הישראלית ובין הזמנת יוצרים מחו"ל. דביר: "נסענו לסוירים רבים בחו"ל והיינו צריכים להראות שיש ברפרטואר שלנו עבודות של כוריאוגרפים ידועים". עם זאת הוא לא חדל לטפח את סיקי קול, אליס דור-כהן ואת התגלית של אותם ימים - ליאת דרור וניר בן-גל.

ב-1982 פרצה מלחמת לבנון ובלהקה נשמעו קולות חדשים. ב-83 יצרו אמיר קולבן ועפרה דודאי את "אסא מתללזזה" ("סיפור כמו בדיה"), בהשראת שירי המשורר הלבנוני מרסל חליפה. אחר-כך עזב קולבן את בת-שבע. גם עבודתו של אוהד נהרין "חפחח", נוצרה באוירת מלחמת לבנון. "לא היה מקום בלהקה לעבודות עם אמירה פוליטית וחברתית והרצון שלי היה יותר חזק מהרצון להישאר בה", מסביר אמיר. עם קבוצת רקדנים, גם הם יוצאי להקת בת-שבע, הקימו את תיאטרון-מחול תמר רמלה (לימים "תמר ירושלים"), שברפרטואר שלו אכן הושם דגש על נושאים פוליטיים.

בשנות ה-90 התברר, שהלהקות המודרניות המובילות עתה בעולם אינן הלהקות הרפרטואריות, אלא כאלה שבראשן עומד כוריאוגרף מבריק, המטביע את חותמו האישי, דוגמת יירי קיליאן בנדרלנדס דנס תיאטר או מאץ אק בבאלט קולברג בשוודיה. אוהד נהרין, שכבר העלה מספר עבודות בלהקה, אבל עבד בניו-יורק, נקרא לנהל את בת-שבע. אחרי ניסיון של שנה כמנהל אמנותי אורח, הוא החליט לחזור ארצה ולראות בלהקה את ביתו, ובראשונה מאז הקמתה עומד בראשה יוצר ישראלי בעל מוניטין בינלאומיים. בת-שבע היא עדיין להקה רפרטוארית, אבל חלק ניכר מהעבודות שהיא מעלה הן של נהרין.

"טלטלה", כוריאוגרפיה: מירליה שרון,
רקדנים: רינה שינפלד ורחמים רון, צילום: יעקב אגור
"TALTELA", CHOREOGRAPHY: MIRALI SHARON.
DANCERS: RINA SCHENFELD, RAHAMIM RON, PHOTO: JACOB AGOR

נהרין הוא שיוזם את הקמת אנסמבל בת-שבע (בפועל הקימה אותו איריס גיל-להד), שלמעשה חרת על דגלו את אותם היעדים של בת-שבע 2 שגוועה בקול ענות חלושה ב-1988. אלא שהפעם קיבלה

הלהקה הבת את מלוא הגיבוי מאת הלהקה האם. ענת דניאלי, איציק גלילי, ענת פינטו ואריה בורשטיין הם רק אחדים מהיוצרים הצעירים שעבדו עימה. הדרישה הגדולה למופעים של שתי הלהקות, ואיכות הרקדנים הצובאים על פיתחיהן מעידות על מקומן בעולם המחול בישראל. לפתע, עולים בזכרון הדברים שכתב רובינס בשנות ה-50. דברים שנראו אז כל כך רחוקים מממשות, והנה הם מציאות.

להקת בת-שבע, תחת שרביטו של נהרין, כה שונה מלהקת בת-שבע של שנות ה-60, עד שקשה להאמין שמדובר באותה להקה. יש המתקשים להשלים עם כך.

מרתק לעקוב איך התפתח ולאן צמח אותו זרע שטמנה הברונית בת-שבע דה רוטשילד. אבל מה שמאחד את בת-שבע של אז עם בת-שבע של היום זו גאוות היחידה של חבריה וגאוות הקהל על כך, שיש לנו להקה דינמית ונועזת כזו.

