

מפגש ראשוני בת שבע

ראשוני

הזכרונות שהועלו הבהירו את ייחודה של תקופה ראשונית זו בלהקת בת-שבע בפרט, בכלל ההיסטוריה של המחול בישראל, ואפילו בכלל ההיסטוריה של המחול המודרני בעולם המערבי.

גיורא מנור: אני מאוד שמח שכולכם הגעתם. ואני מניח, שלכל אחד יש המון זכרונות מהתקופה ההיא. נתחיל את הסיבוב הראשון בשאלה, איפה נערכה הפגישה הראשונה שלכם עם בת-שבע דה-רוטשילד, עם המושג הזה: בת-שבע. הרי זה התחיל עוד לפני שהיה ללהקה שם. איך נפגשתם? איך התברר לכם שעומד לקום משהו חדש?

רינה שיינפלד: יום אחד בחורף 1963 בת-שבע דה-רוטשילד הרימה אלי טלפון... אבל קודם צריך להזכיר פרה-היסטוריה. היו בארץ להקות מחול, של רנה גלוק ואחרים. וגם לי עצמי היתה להקה משלי, שרקדו בה גליה גת ורותי לרמן, וגם זאבה כהן ונורית כהן - שתיים המצויות בארה"ב. בת-שבע תמכה בזה. כבר אז חתמה על חוזה, לריקוד, וגם למוסיקה ולתפאורה. דוגמא לרמה הרצינית מאוד של התמיכה, היא יצירתי "דמויות", שהמוסיקה שלה נכתבה על ידי יהושע לקנר, בעקבות אילתור ב"פסנתר ממוכן", ושנתרמו לה גם תלבושות וחוזה עם הרקדנים. טיפל בזאת פרנסואה שפירא ז"ל, שנעשה מאוחר יותר המנהל האדמיניסטרטיבי הראשון של בת-שבע בהיותו מנהל "קרן בת-שבע למדע ואומנויות". הופענו מספר פעמים, באולם "אהל שם" ובת-שבע דה-רוטשילד היתה מאוד מרוצה מן המופעים.

רנה גלוק: הכרתי את בת-שבע ב-1957, כשהגיעה ארצה. עשיתי אז ערבי רסיטל ב"אווה-שם", והיא באה להופעות. מייד התיידדנו. בתחילה זו היתה רק ידידות, ובהמשך התחילה לצמוח גם התמיכה. בשנים אלו התחלתי לבנות סטודיו משלי, ויום אחד היא הגיעה אלי מאחורי הקלעים ושאלה: "את לא רוצה שאעזור לך במשהו?" הייתי תמימה, ולא ידעתי מה האפשרויות הכספיות שלה ומה רצונה. "תבדקי כמה כסף דרוש לך לריצפת עץ בסטודיו", אמרה בת-שבע. לאחר שביררתי, הוציאה את פנקסה, רשמה את המחיר, והיא באמת עשתה לי רצפת עץ. נדמה לי שזו היתה רק השלישית בארץ, השתיים האחרות היו רק באולפנים של דבורה ברטנוב ומיה ארבוטובה.

כל השנים ההן הלהקה שלי עבדה. ב-1962 בת-שבע התחילה לתמוך גם בצד המוסיקלי, על-ידי תשלומים לגארי ברתיני, ויואל טום וגם לדני קרוון, שעיצב את התפאורות. רוב רקדני העתיד של להקת בת-שבע, חץ מאלה ששהו בארצות-הברית, רקדו בלהקתי.

נתן מישורי: לפרה-היסטוריה זו חובה להוסיף, כמוכן את פעילויות המחול וההוראה של כל בני דורה של גטרוד קראוס (ילידי ראשית המאה) ואף של תלמידיהם. כמו כן, אין לשכוח שבסיס רציני לדיסציפלינה ולטכניקת המחול המודרני האמריקאי סופק על ידי הכוריאוגרפית והמורה הדגולה אנה סוקולוב, החל מראשית שנות ה-50; ושאו החלה גם פעילות הרקדנית-כוריאוגרפית רינה שחם, שעלתה מארה"ב.

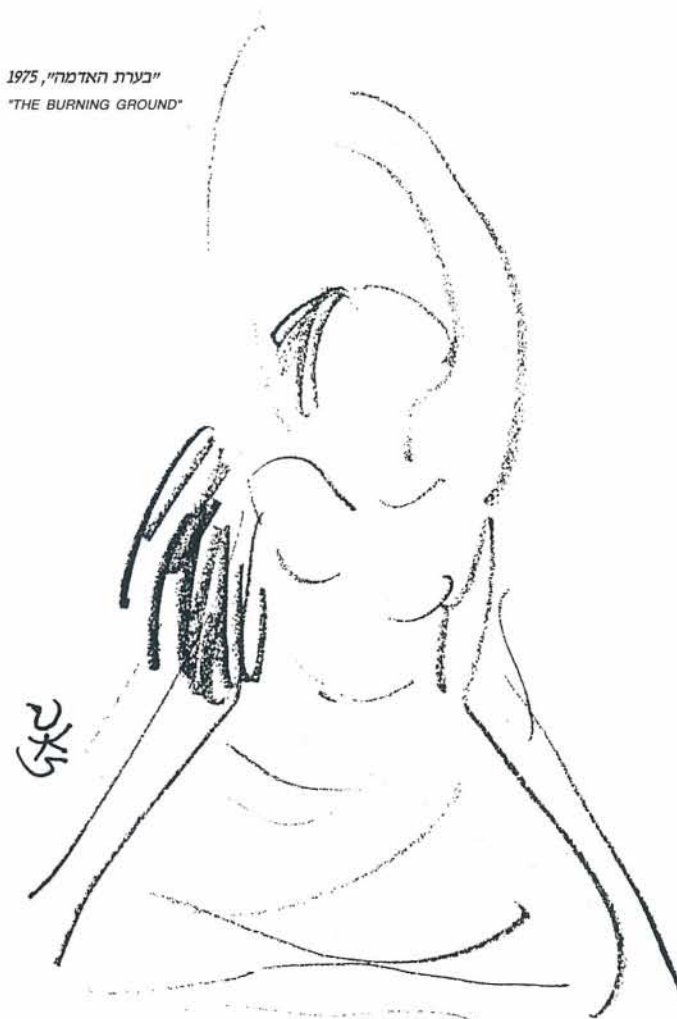
העובדה שאנה סוקולוב יסדה ב-1962 את "התיאטרון הלירי" (שהתפרק עם הקמת להקת בת-שבע), ושרקדניה קיבלו שכר חודשי, חלקי, בעזרת "קרן התרבות אמריקה-ישראל", היא משורשי המהפכה ההיסטורית שהביאה את הברונית בת-שבע דה-רוטשילד להקמת להקת ממוסדת שרקדניה, פקדיה ואף הפסנתרן שלה (אנוכי), זכו במשכורות חודשיות; ובייחוד גם ברפרטואר שלא היה פרי יצירתו של כוריאוגרף אחד, כנהוג, אלא של רבים וטובים, כולל ישראלים - חברי הלהקה.

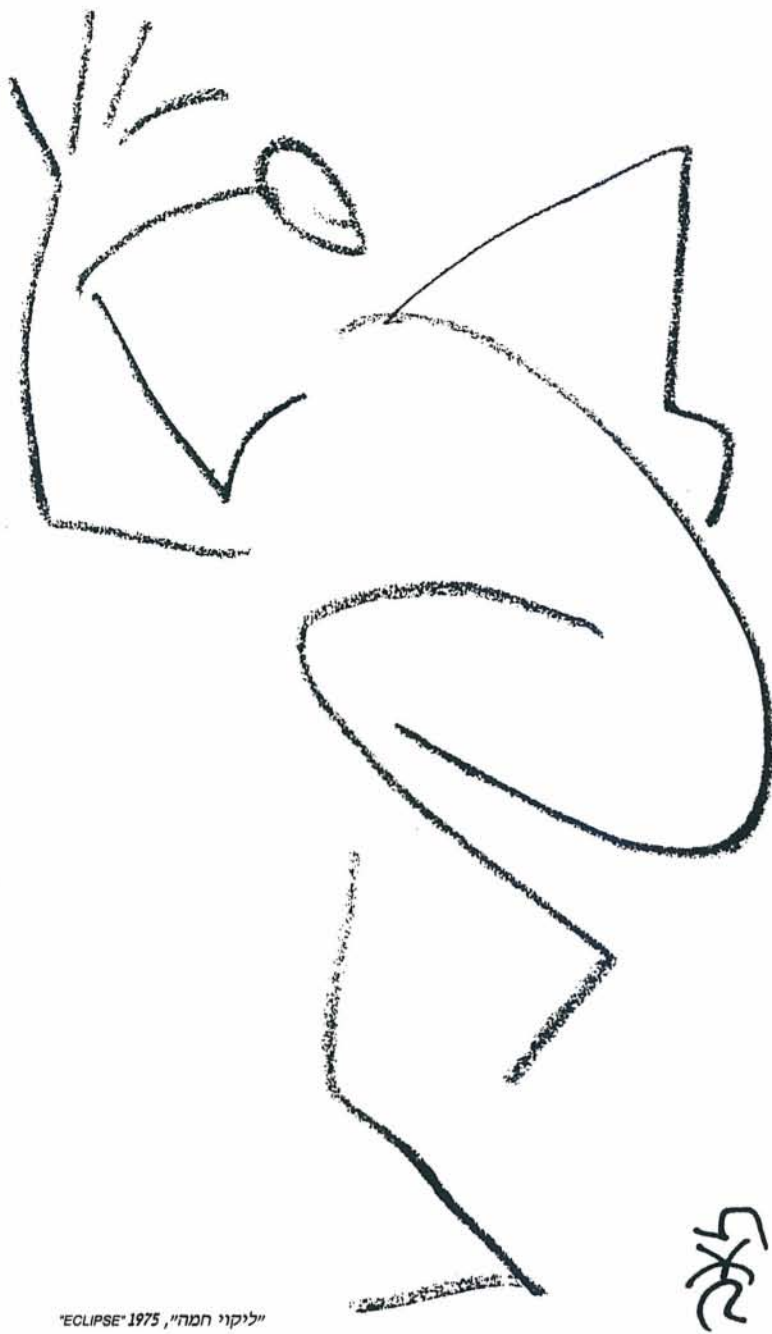
רנה גלוק: כזו היתה ההתחלה: בפעם הראשונה שבת-שבע דיברה על הלהקה, היינו ביים יחד עם שתי הילדות שלי, ואז היא העלתה את הרעיון, שבמקום להמשיך בצורת תמיכה לא רק ליוצרים אלא גם

ע ר ך ן נ ת ן מ י ש ו ר י

ב-1994 במלאת 30 ללהקה, נפגשו יחדיו ראשוני להקת בת-שבע - הרקדניות רנה גלוק, רינה שיינפלד, גליה גת, אושרה אלקיים, אהובה ענברי, רות לרמן, נורית שטרן, יעל לביא, אסתר נדלר, והרקדנים משה אפרתי, רחמים רון, גדעון אברהמי, שמעון בראון, ופסנתרן הלהקה דאז, נתן מישורי. קולו של משה רומנו נשמע בטלפון מלונדון. רוחה של לאה לוינ-שנישאה לכוריאוגרף דונאלד מק-קייל, ולהבדיל רוחו של אהוד בן דויד ז"ל, ריחפו בחלל הזיכרונות.

"בערת האדמה", 1975
"THE BURNING GROUND"





"ליקוי חמה", 1975 "ECLIPSE"

522

מרתה הגיעה ארצה בקיץ 1963, ועשתה "אודישן" בסטודיו של מיה ארבטובה. היא בחרה את הרקדנים שישתתפו וביקשה ממני ללמד אותם. המועצה של "קרן בת-שבע לאמנות ולמדע" החליטה שנתחיל ללמוד כוריאוגרפיות של מרתה גראהם. הביאו את הסרט של "הרודיאד", ואת התווים של המוסיקה, שנרשמו בהם הערות כוריאוגרפיות. הסרט היה מוסיקלי וללא פסקול. עבדנו בסטודיו שלי.

לא אשכח את החזרות עם יוריקו על העבודה שיצרה למען להקנתנו. הנושא היה "עונות השנה". בביצוע השתתפו רינה שיינפלד, הדסה בדוח, אהובה ענברי ואני, וכן משה אפרתי. אנחנו, הבנות, ביצענו קטעים מאוד אקטיביים, שכלל הרבה נפילות, קפיצות וריצות בשטח. בנוסף, היה לכל אחת מאיתנו קטע סולו של ייצוג העונה המסויימת. למשה אפרתי היה תפקיד סטאטי - הוא עמד במקום ורק סובב את הגוף והיד במעגל כמו "חוני המעגל" (כך אנחנו קראנו לו). "הבדיחה" שבסיפור זה היא, שכאשר כל אחת מאיתנו רקדה את קטע הסולו שלה, הארוך, הקשה והמייגע, הסתיים הדבר בתגובה חוזרת של יוריקו, שהיתה שבה ואומרת: "Beautiful משה!" ואז, משה, שכמעט נרדם

מרקדנים, ולכל שאר צורכי ההפקה - אולי כדאי לעשות זאת ביחד, באופן שייתן לנו אפשרות לעבוד עם הכוריאוגרפים הגדולים ביותר בעולם ולהתפתח גם מהצד היצירתי וגם מבחינת רמת ההופעה.

הרעיון התחיל לקבל צורה. אני זוכרת, שבתחילת "בת-שבע" היתה בעיה של ימי ראשון ורביעי, שבהם היה לנו חופש ללמד אחרי הצהריים, לי היו אז ילדות קטנות, ואמרת, שאני, אישית, יכולה לעבוד כל יום רק עד השעה שתיים, כי הבנות שלי חוזרות מהגן ואני רוצה להיות איתן אחר הצהריים.

מרתה הגיעה ארצה בקיץ 1963, ועשתה "אודישן" בסטודיו של מיה ארבטובה. היא בחרה את הרקדנים שישתתפו וביקשה ממני ללמד אותם. המועצה של "קרן בת-שבע לאמנות ולמדע" החליטה שנתחיל ללמוד כוריאוגרפיות של מרתה גראהם. הביאו את הסרט של "הרודיאד", ואת התווים של המוסיקה, שנרשמו בהם הערות כוריאוגרפיות. הסרט היה מוסיקלי וללא פסקול. עבדנו בסטודיו שלי.

נתן ואני עבדנו כדי להתאים את המוסיקה של הינדמית לתנועות שבסרט. בתווים היו כמה נקודות, שנתנו לנו איזשהו רמז, אבל כמובן, כאשר מרתה הגיעה והתחילה לעשות איתנו חזרות - התברר שבכתב-היד לא פורטו התנועות במלא הדייקנות.

נתן: באמת היתה אחת הנקודות לזכותה של מרתה. כי אני זוכר היטב, שאותם צעדי ההתחלה שרנה גלוק ואני החלטנו עליהם - איני זוכר אם בסינקופות או על הפעימה - בוצעו באופן שונה על ידי רינה שיינפלד, שלמדה זאת בניו-יורק. אבל מרתה אמרה שכל אחת תעשה זאת כפי שהיא חושבת לנכון.

רינה שיינפלד: כאמור, בחורף 1963 קיבלתי יום אחד טלפון מבת-שבע. והיא אמרה לי: "רינה, יש לי רעיון משוגע. אני הולכת להקים להקה. את תסעי לארצות-הברית, יש כל מיני אמנים ישראלים שלומדים ומסתובבים בניו-יורק, כל אחד מהם עוסק במשהו אחר - אבל אני רוצה לרכז אותם, ואת תעזרי בריכוז הקבוצה. זה ייקח בערך חצי שנה, ואת תלמדי שם את התפקיד של 'לתוך המבוך' ו'הרודיאד' של מרתה גראהם. (אני חושבת שמעבר לזה לא היתה שום תוכנית, אולי גם 'קליטמנסטרה'), ונראה איך זה יתפתח".

נסעתי לניו-יורק, ופגשתי שם את אושרה אלקיים, משה אפרתי, הדסה בדוח, וכל יתר האנשים שעבדו ולמדו שם. המטרה של בת-שבע היתה להחזיר אותם לארץ.

מאי אודנל (MAY O'DONNELL) לימדה אותנו את "הרודיאד", אושרה עשתה את תפקיד המשרתת. כל פעם הצטרפו עוד אמנים בניו-יורק עצמה. לאחר מכן גם סופי מאסלו באה לעשות עבודה, שאיני חושבת שהעלו אותה מעולם. עשינו קטעים מ"קליטמנסטרה", ועשיתי גם את תפקיד הכרוז ב"קליטמנסטרה", למרות שאחר-כך לא ביצעו אותו בארץ. בסיכום התקופה היה מופע רציני. אחרי מופע גמר העונה בניו-יורק חזרנו לארץ.

אושרה: כאמור היו שתי קבוצות. היה הגרעין הישראלי והיה הגרעין האמריקאי. בגרעין האמריקאי היינו מספר רקדנים, שלמדו מחול אצל מרתה גראהם ובג'וליאד. בת-שבע ידעה עלינו, כמובן דרך מרתה גראהם. ויום אחד היא הגיעה עם רינה שיינפלד לניו-יורק, אספה אותנו - את משה אפרתי, אהובה ענברי, הדסה בדוח שמעון לוי ואני, ובשלב מאוחר יותר הצטרפה גם גידי וול. עשינו חזרות בניו-יורק, ובת-שבע הודיעה לנו שהיא רוצה להקים להקה ולחתום איתנו על חוזה. המלה "חוזה" עשתה עלינו רושם חזק. אף פעם לא שמעתי את המלה הזאת בקשר עם מחול. היא אמרה שהיא רוצה כבר להתחיל בניו-יורק, לעבוד עם כוריאוגרפים שונים כולל עבודות של מרתה ולהביא אותן ארצה כמורות.

אני חושבת, שהדבר אירע בגלל שהיה למרתה מאוד קשה להעביר את תפקידיה הריקודיים האישיים לרקדניות אחרות.

החוויה המנוגדת לכך, שאף אותה לא אשכח, היא בכורת "להקת בת-שבע" שנערכה באולם "הבימה" ב-24.12.64. למרות הקשיים והמתחים העצומים של קבוצת בוסר-בוסר זו, היתה התרגשותנו העילאית. עמדנו ולא האמנו למישמע התרועות ומחיאיות הכפיים הממושכות של הקהל, שעמד על רגליו דקות רבות; ואז חשנו כולנו, שזהו רגע היסטורי בתולדות המחול בישראל. שנערך בליווי תזמורת סימפונית בניצוח גארי ברתיני ועמי כסולן.

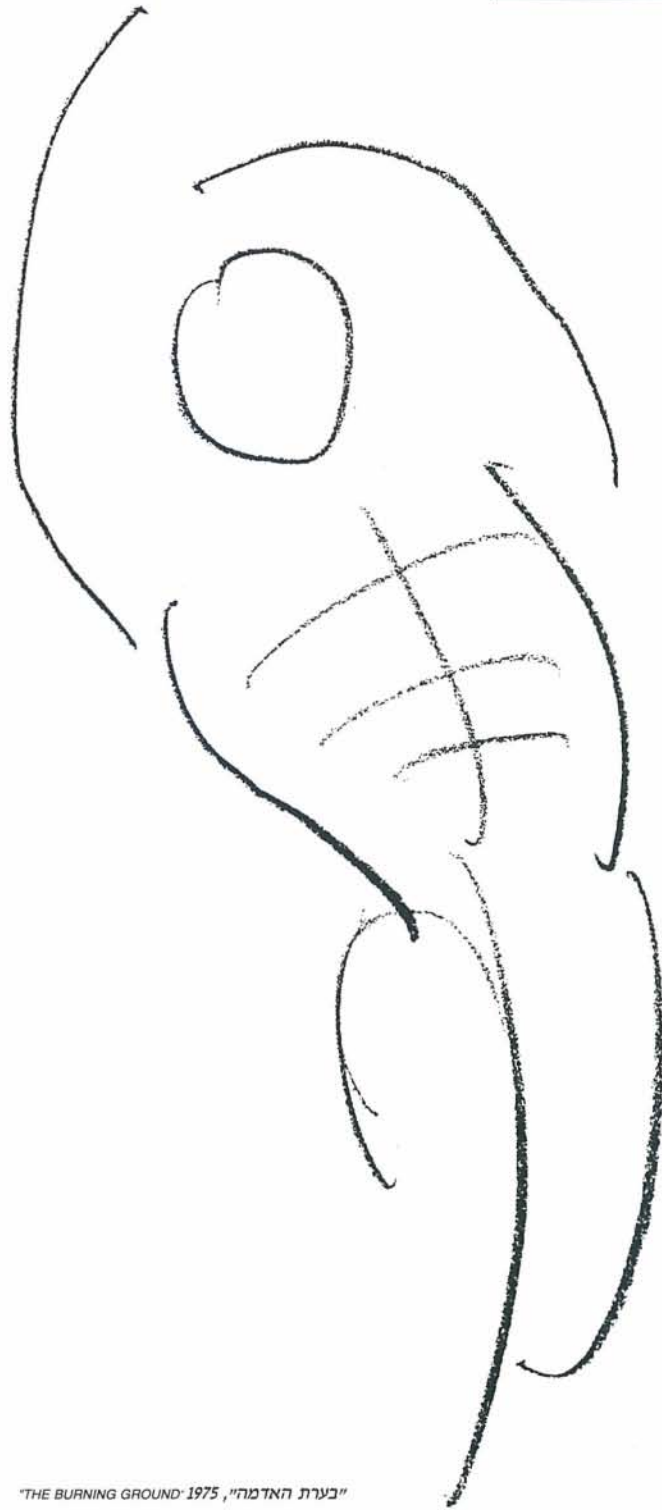
נתן: הבולט שבזכרונותי מערב הבכורה ב"הבימה", מתקשר עם תגובתה הרגועה של מרתה גראהם על הודעתי, באמצע המופע, ששכחתי חלק מן התווים בביתי. איך על אף שנשעתי וחזרתי במהירות ובעוד מועד עם התווים, לא ויתרה מרתה על החלטתה להכריז על הפסקה. היא ניצלה הזדמנות זו כדי לעלות בעצמה על הבמה, להודיע על כך, וכך לזכות בתשואות לוחטות על "הופעתה". רינה שיינפלד: למרתה היתה בעיה אישית להעביר את העבודות שלה, והיום, אני מבינה אותה. קודם כל, היה קשה מאוד פיזית, ללמד את

**החוויה שלא אשכח, היא בכורת
"להקת בת-שבע" שנערכה
באולם "הבימה" ב-24.12.64.
למרות הקשיים והמתחים
העצומים של קבוצת בוסר-בוסר
זו, היתה התרגשותנו העילאית.
עמדנו ולא האמנו למישמע
התרועות ומחיאיות הכפיים
הממושכות של הקהל, שעמד על
רגליו דקות רבות; ואז חשנו
כולנו, שזהו רגע היסטורי
בתולדות המחול בישראל**

התנועות. אלה לא היו "צעדים" כמו, נניח, ב"שעשועי מלאכים", שם יש לך צעדים, שכל אחד יודע מה הם. ב"אל תוך המבוך" היו כל מיני תנועות, שהיא התלבטה איך להעביר אותן בכנות. אבל גם היה לה קשה מאוד למסור את התפקידים. לנו, זו היתה עבודה איומה. אני זוכרת שעבדתי איתה, בהזדמנות, שנה שלמה על התפקידים ב"אל תוך המבוך" ו"הרודיאד" והעבודה היתה באמת קשה, משום שהיא לא יכלה להסביר כל מיני אימפולסים שהיו לה בראש. היום אני מבינה מאוד למה היא לא יכלה. והיה גם עניין עם הפסנתרן. הפסנתרן היה מתבלבל בגלל הקושי להעביר את הצעדים.

תה גלוק: אני הרגשתי שהיא כן רצתה. היא היתה מוכנה, נפשית. אני בטוחה שבסטודיו שלה היחס אלינו היה שונה לגמרי. שם, כל הרקדנים שלה היו מוכנים לטרופ אותנו, כיוון שלהם לא נתנה מרתה את תפקידיה האישיים. מאיתנו היא היתה מנותקת. אז היה לנו, לגרעין הישראלי, יותר קל! וזה היה הסטודיו שלי, שבו עבדנו. אז כל הגישה וההרגשה היו אחרות.

אבל גם כשהיא עבדה איתנו בישראל - זה הרי לקח עוד שנה עד הפרמיירה - היה לה קשה, כיוון שלא היכרנו די את שפת התנועה והיה עליה ללמד אותנו דברים בסיסיים. אבל כשעבדנו איתה על "הרודיאד" - בהתחלה אלה צעדים של ארבע, ושבע, וחמש ושלוש פעימות - אין דבר מכל מה שמרתה אמרה שאני - ואני בטוחה שכולנו - לא זוכרים, על כל פרטיו.



"בערת האדמה", 1975, "THE BURNING GROUND"

בתנועה המונוטונית האחת שעשה, התעורר לשמע שמו. אגב, דומני שצילמו ריקוד זה, אך הוא לא הועלה על הבמה. זה ממש חבל, כי ראוי לצפות בריקוד זה.

בריקוד של מרתה "הרודיאד", המבוסס על שני תפקידי נשים, למדה כל אחת מאיתנו (אהובה ואני) את שני התפקידים, בחזרות מפרכות עם הפסנתרן יוג'ין לסטר ובנוכחות רות האריס - מנהלת החזרות של "להקת בת-שבע", שהתחילה את תפקידה בארה"ב. סוכם, שנראה את תוצאות העבודה למרתה גראהם. סוף סוף הגיע הערב המיוחל, אך מרתה הגיעה עצבנית וכעושה, ואולי קצת שתוייה. הושיבה אותנו לידה, כשאנו מאוד נרגשות והודיעה בנחרצות: "אני רוצה לראות רק אחת! מי מכן רוצה להראות?" ענינו: "שתינו רוצות!" אז היא החלה לבדוק את גופותינו, להעיר הערות ואמרה: "אראה רק את אושרה". התרגשתי וכבר עמדתי דום כדי להתחיל, ואז היא שאלה: "את בטוחה שאת רוצה?" עניתי, "כן!" ואז היא קמה ואמרה: "לא אראה אף אחת!". משא ומתן זה ארך כשעה, וחבל שהוא לא הוקלט. יוג'ין, שישב במתח ליד הפסנתר, התפלץ; ורות האריס כמעט וחטפה שבץ.



"בערת האדמה", 1975, "THE BURNING GROUND"

אני אפילו "שומעת" כרגע את התחלת המוסיקה של "הרודיאד" ואני זוכרת הכל, במיוחד את הצעדים של ההתחלה. כי זה היה בשבילה כל הריקוד. ובשביל הצעד והדימוי, אמרה לי ללכת לגן-החיות ולראות איך האריה הולך. ואיך הוא מגיע לקצה הכלוב. אני בטוחה, שדברים אלה היא גם אמרה לכן: (רינה שיינפלד, אהובה ענברי): איך אנחנו מגיעים לסוף הכלוב, שהכלוב עוצר אותנו ואנחנו מסתובבות בחזרה. הצעדים נקבעו בגלל גודל הכלוב. כל מבט של האשה אל הראי, "משמעות" היתה דימוי עצמי שונה. והיה צורך לצעוד פיזית ממש, כדי ליצור תחושה פנימית של שרשראות הכובלות את הרגליים.

הכל נעשה דרך דימוי ב"הרודיאד" היא עבדה איתי באופן אישי. היא ידעה, שבאותה תקופה בחיים שלי הייתי קרועה מאוד בין החיים האמנותיים שלי לבין הילדים. הייתי תמיד צריכה למצוא את הפשרה בין זה לזה. לכן היא תמיד דיברה על האמן והאשה, על המלחמה שיש בתוך האדם עם עצמו. היא דיברה על הביצועים שלה בשלבים ובעומק, וכל פעם היה דימוי אחר שאפשר היה להאחז בו. על ההתחלה עבדנו בלי סוף.

• מתי נכנסה גליה גת לתמונה?

גליה: הלכתי לאודישן. גרתי אז קרוב מאוד לסטודיו. וביום שאחרי ה"אודיציה" מצאתי פתקה בתיבת הדואר שלי: "גליה, בואי לסטודיו של רנה". רצתי מהבית לסטודיו. אני פותחת את הדלת - מרתה בפנים. מרתה שכל כך טיפחה את צורתה החיצונית רצתה לראות אותנו מסודרות, ראתה אותי מתנשמת ומתנשפת, פרועה לאחר ריצה של קילומטר, והתחילה לדבר על "הרודיאד" והמשרתת. אמרה לעשות ככה עם הראש, ואני - לא הבנתי אף מלה. היא אמרה לי שאלמד את תפקיד המשרתת.

מאוחר יותר, העבירה לי מרתה את תפקיד הפיקוח על התלבושות בלהקה, ולימדה אותי כיצד להיות נחמדה לפועלים, לתופרות ולכל אנשי צוות הלהקה. היא גם לימדה אותי את כל סודות המקצוע הבימתיים. היתה הולכת איתי לקניות, מדידות ויצירת תלבושות לפי טעמה.

"בערת האדמה", 1975, "THE BURNING GROUND"



בזכותה גם תכננתי, מאוחר יותר, הרבה תלבושות.

• שמעון, איך אתה הגעת למבחן, ל"אודיציה"?

שמעון בראון: אהוד בן-דוד, שהיה אמור לקחת חלק בזה, פגש אותי ברחוב דיזנגוף. אני לא הייתי, לא בקבוצה הראשונה ולא בקבוצה השנייה. אבל הייתי קצת אצל אנה סוקולוב, אבל לא הייתי בקליקה של הרקדנים בתל-אביב. הייתי בקיבוץ, במזרע. אז בן-דוד אמר לי: "בעוד שעה יש אודיציה אצל מרתה גראהם". אמרתי לו: "בחיים לא לקחתי שיעור אצל מרתה גראהם". אז הוא אמר: "תשמע, מה איכפת לך? תבוא, תראה, עושים פה להקה". כך שמעתי לראשונה על כל העניין.

רצתה לפתוח את התוכנית במשהו בכיוון זה. היא אמרה לי: "לך הכי רחוק שאתה יכול". הלכתי לקצה הסטודיו והיא אמרה לי: "עכשיו בוא אלי". באתי, והיא אמרה לי: "לא ככה". והראתה לי באיזו דרך לבוא אליה. אני זוכר את הצורה בה היא בכל פעם הוציאה אותי, והראתה לי איך להיכנס. העבודה המשותפת הזאת נתנה לי מימד חדש והרבה חומר למחשבה לעתיד.

בתקופה זאת של להקת "בת-שבע", חמש השנים הראשונות, כולנו הועשרנו. היתה לנו הזדמנות לעבוד עם כוריאוגרפים בעלי שם. לא כולנו אהבנו את כל העבודות, אבל המטען שקיבלנו בא לידי ביטוי בפירות שכל אחד הוליד מאז. הכי מעניין, שכולנו נעשנו מה שנקרא אמנים יצירתיים. כל אחד יצר באיזשהו תחום, ואף אחד לא הלך לחיקוי של שיטה מסוימת. היינו במצב של פתיחות שאיפשר לכל פרט להתפתח בכיוון המיוחד לו, בתוך המסגרת הכללית. ואת זה אני רואה כדבר רציני וחשוב, שהיה ללהקה אז.

רנה גלוק: רות האריס היתה איתנו מההתחלה. היא נכנסה ב-1964 כמנהלת חזרות. היא השקיעה את נשמתה בלהקה והיו לה בעיות מעל ומעבר, יותר מכלולנו. היה לה קשה, והיא ניסתה יום יום להתמודד עם הבעיות. בעצם, היא יצאה מהלהקה כשזינט אורדמן הגיעה. היא באמת עשתה עבודה נאמנה ביותר, ככל יכולתה. כי הבנה של טכניקת גראהם והכיוון האמנותי של מרתה, לא היו לה.

רינה שיינפלד: בקשר למרתה, אני לא זוכרת אם זה היה בארץ או בחו"ל, תמיד הלכה רכילות, שהרקדנים עצמם, כמו אצל פינה באוש, הם שחיברו את הריקודים. לא האמנו לזה, כי לא ממש עבדנו איתה. עבורנו היא לא יצרה אלא את "חלום יעקב". אבל הרקדנים שלה אמרו על כל תפקיד, "את זה בוב יצרי", "את זה ההוא יצרי".

• מה היתה האווירה בסטודיו בשנים הראשונות? משה: את סיפורי הלהקה אפשר לספר שבועות. עשו דברים גדולים, אבל דווקא הדברים הקטנים, האינטריגות, הם שיצרו את החווי המיוחד של הלהקה. מה רצתה הלהקה לעשות בתחילת דרכה ומה התוצאה? מה שנראה לי לאחרונה זה טשטוש, מחיקת כל מה שהיה. רותי: אני רוצה לדבר על המתחים. שהיו אז, מה מרתה עשתה? לקחה תפקיד אחד, נתנה אותנו לארבעה-חמישה אנשים, לפעמים לשבעה. אני זוכרת, שהייתי ממש קטנה, ואמרת: איזה סיכוי יש לי? אבל זה נתן לי ציאנס לעבוד על תפקידים, שאולי בחיים לא הייתי מגיעה אליהם. וזה היה חשוב לעבוד

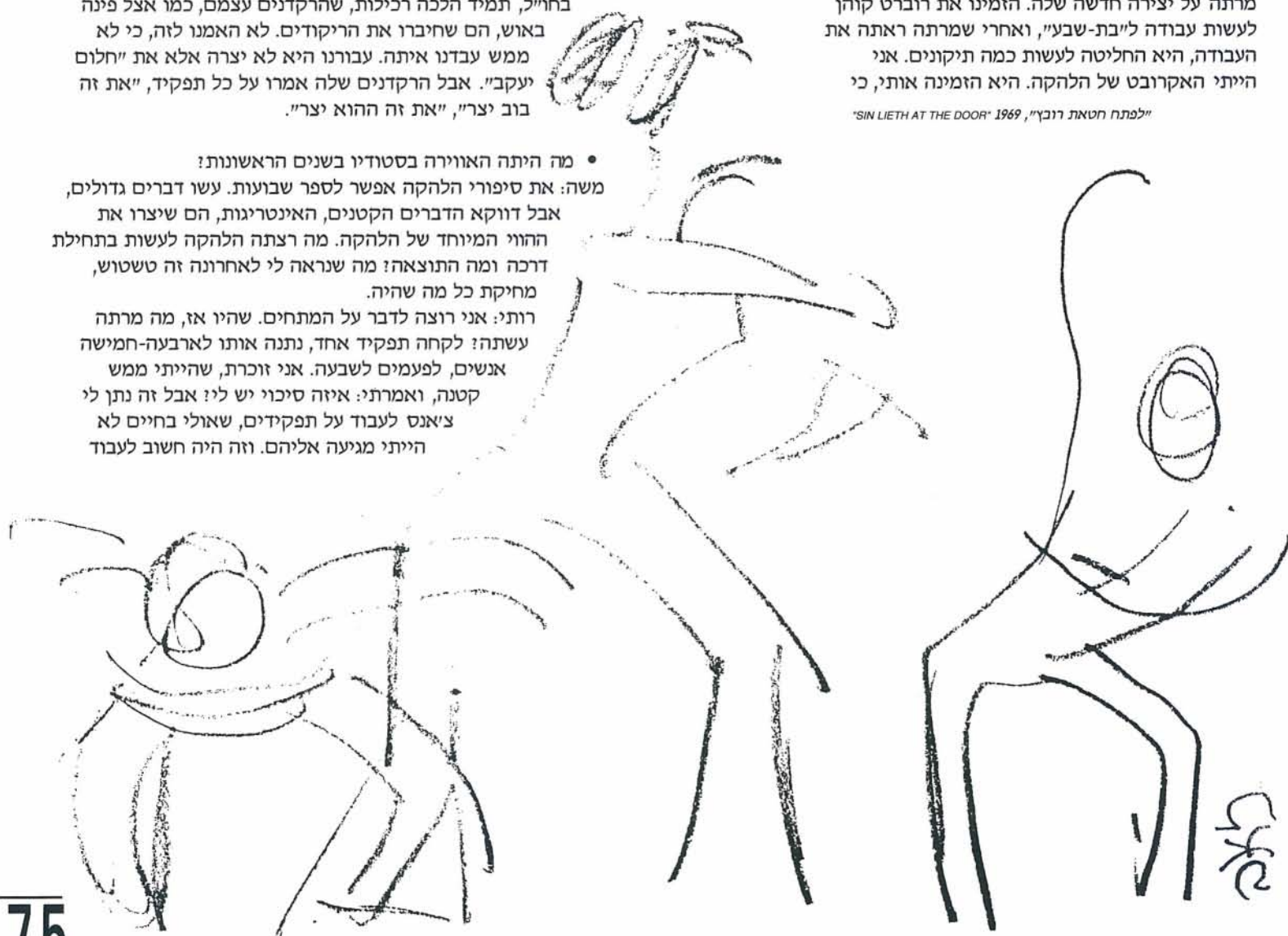
רותי: מרתה החליטה, שהיא צריכה לעשות מאיתנו נשים אמיתיות, סקסיות, פוריות, כל מה שאפשר. היא הזמינה אותנו לביתה של בת-שבע, שגרה אז ברחוב דובנוב. היינו שם אושרה, גליה, אני - ועוד כמה בנות - היא פתחה את הארון של בת-שבע והתחילה להלביש אותנו בשמלות של דיור וסן-לורן, למרוח אותנו באודם ולאפר אותנו. זה היה כמו קטע מסרט של פליני, פשוט משהו שלא ידענו מאיפה זה נפל עלינו. אחרי שלוש-ארבע שעות, בלילה, ירדנו לכביש, וצחקנו כמה שעות, רק כדי להתפרק מהעניין. עד היום יש לי את השמלה ההיא.

נתן: אני זוכר, שהיא אמרה לכל הבנות: "אתן צריכות להיראות כמו נסיכות". כנראה זה סוג חשיבת הפרסומת של הזמן ההוא, שאם רקדנית הולכת ברחוב, כולם צריכים לדעת שהיא רקדנית. מכאן הסקתי גם שמדובר באחד מאמצעי הביטוי לתחרות שבין מחול מודרני לבאלט קלאסי. היא עצמה היתה נסיכה עד יום מותה.

נורית שטרן: אני רוצה לומר משהו בנוגע לצעירים יותר - יעל, נעמי אורנשטיין ואני, שלוש שנבחרנו להיות כאלה שיושבות בצד, עושות את השיעורים, רואות את התפקידים, עומדות בשורה האחרונה. חיכיתי שנתיים להיכנס ללהקה. הצטרפתי ב-1966. במקביל, לקחתי שיעורים והופעתי ב"גבירתי הנאוה". זה היה הניסיון הבימתי הראשון שלי. להבדיל מהיום, שקופצים ללהקה בצייק, חיכיתי שנתיים, והתחלתי מהתפקיד האחרון ולאט לאט התקדמתי.

שמעון: ברצוני להזכיר משהו, בו התנסיתי פעם. עבודתה של מרתה על יצירה חדשה שלה. הזמינו את רוברט קוהן לעשות עבודה ל"בת-שבע", ואחרי שמרתה ראתה את העבודה, היא החליטה לעשות כמה תיקונים. אני הייתי האקרובט של הלהקה. היא הזמינה אותי, כי

"לפתח חטאת רובין", 1969, "SIN LIETH AT THE DOOR"



הצטרפתי ללהקה ב-1966. הגעתי כרקדן צעיר יותר מהדור הראשון, אולי לא בגיל, אבל ודאי בניסיון. כי הניסיון הקודם שלי לא כלל אף שיעור עם מרתה, מעט מאוד עם אריה קלב וקצת עם גרטרוד קראוס - וישר מן המחזמר "גבירתי הנאווה" התקבלתי וזה היה כל הניסיון שלי.

התחלתי לעבוד עם רינה שחם, ורקדתי איתה קצת בתוכנית האחרונה שלה באותה תקופה. יצא לי גם להיפגש עם אנה סוקולוב ורקדתי בתוכנית האחרונה שלה "התיאטרון הלירי". ופה הקשר המעניין. קודם כל, אולי הייתי נורא תמים, אבל היתה לי תחושה שלהקת "בת-שבע" מתחילה להיווצר, היא באה כדי לחנוק את הדברים כגון "התיאטרון הלירי" של סוקולוב, ואת שער הלהקות הקטנות. אני מדבר על תחושה שהיתה מחוץ ל"בת-שבע". אינני קובע אם היתה זו תחושה אובייקטיבית או לא. יכול להיות שהיא סובייקטיבית, אבל היא היתה קיימת.

תהליך הכניסה ללהקה היה נורא מעניין. נורית הציעה לי לבוא לראות בחינה. אותה ניהל דונלד מקייל, בסטודיו שבאבן-גבירול. באתי לכמה שיעורים איתו. הוא היה מלמד חומר שלו, עד שהיה שומע את הצעדים של מרתה, ואז היה אומר: "Let's switch"... והיה עובר לחומר של מרתה. הוא לא העז - או לא רצה - ללמד חומר שלו, כשמרתה היתה בשטח.

באותה תקופה עבדנו עם אנה סוקולוב כשהיתה בארץ. אני ועוד רקדנים שעבדנו אז אתה ראינו, שבעצם אין לנו לאן ללכת. כי יש רק להקה אחת שמושכת אליה את מירב הרקדנים והטובים שבהם, והיתר נשארים במין לימבו כזה. לא לכאן ולא לשם. מה בעצם עושים? ואז - לא אשכח את היום הזה - היתה לנו פגישה עם אנה בדירתה. ובאנו אליה ודיברנו על כך, שאנחנו רוצים לעבור, אחרי שהיא תיסע חזרה לניו-יורק, בלהקת "בת-שבע". ואנה הגיבה בסצינה של דמעות, אמרה "אתם בוגדים בי, ואני רוצה שתישבעו לי אמונים, ושתישבעו שתזכרו אותי". רגשית קשה היה לי לקבל את זה. וכמובן לא היתה ברירה, כי "בת-שבע" היתה המקום היחיד שאפשר היה להתפרנס ממנו.

ואז הלכנו למבחן ב"בת-שבע". אני זוכר שהתקבלנו. השיעורים הראשונים היו חוויה, שכואבת עד היום. לשבת בפוזיציה שנייה. אף פעם לא עשיתי שיעורים עם מרתה, אלא עם גרטרוד קראוס. תחושת הכאב ההוא זכורה לי עד היום.

בנוגע ליחסים בתוך הלהקה. (אני הייתי בלהקה בסך הכל זמן קצר מאוד, כשנתיים, ואז החלטתי לעזוב ונסעתי לחו"ל). ואני זוכר, למשל, את מה נגעו בו - לתת למספר אנשים את אותם התפקידים, ליצור התקדמות מתוך לחץ, מתוך אמביציה, לפתח את האמביציה ולדחוף אותה קדימה. כשחיית את הסיטואציה, זה נורא כאב לך. היום, ממרחק של זמן, אתה מסתכל על זה אחרת.

לדוגמה, סוף סוף, אחרי שנתיים בלהקה, יום אחד קיבלתי את הזכות להחליף ב"אדם וחווה" של אושרה אלקיים. הייתי צריך לעשות את התפקיד של משה, והיא עלי ללמוד אותו. געוואלד, זו היתה חרדת קודש! מה, אני אלך ללמוד תפקיד של משה? הרי זה כבר היה משהו! ואני ניגשתי למשה בחזרה הראשונה, הוא עבד אז בסטודיו הקטן, ואמרתי לו: "אני צריך ללמוד את התפקיד הזה שלך. אתה מוכן ללמד אותי?" והוא ענה: "יש הסרט, לך ללמוד"... זה היה לי כזה הלם! איך אתה לומד מסרט? אתה מסתכל, רואה הכל הפוך, ימין זה שמאל, שמאל זה ימין, לך תלמד מזה... רחמים: הייתי רוצה להתעכב על שני דברים, לגבי התדמית שנוצרה, כביכול, של רקדני "בת-שבע". תדמית שנוצרה תמיד מחוץ ללהקה. כשאלה שבחוץ למעשה לא ידעו מה בדיוק התרחש בפנים, בין הרקדנים. כוריאוגרפים שבאו מבחוץ, היו להם בעיות איתנו. והיו רקדנים, שניתנה להם הזדמנות לעשות כוריאוגרפיה ללהקה. אם ניקח

עליהם, אפילו לא כדי להופיע איתם. עד הרגע האחרון לא ידענו מי תופיע. עובדת על תפקיד, ולא יודעת בכלל אם תופיע בו. זה יצר מתחים, אבל אלה היו בהחלט מתחים חיוביים.

תה גלוק: כשעבדנו על מחול שבו תפקיד של קסנדרה, (נביאת הזעם של חורבן העיר טרויה), נוצר המשפט על "קסנדרה שלפני, קסנדרה עכשיו וקסנדרה אחר כך"... כולן עברו על קסנדרה, כולן ידעו, ובסוף עשתה את זה לאה לוויין. דווקא היא, שאף אחת לא חשבה שתעשה את זה.

גליה: מרתה רצתה להכניס אותנו למתח בימתי, ברגע האחרון לפני העליה לבמה. אהובה ענברי: כולנו ידענו את תפקידי הלנה, קסנדרה וקליטמנסטרה. זה יצר, לדעתי, מתחים לא בריאים, של תחרות לא בריאה.

גדעון אברהמי: אני רוצה לתאר תמונה שהיתה בעצם כשנתיים אחרי שהלהקה נוצרה, ולקשר אותה למצב שמחוץ ללהקה. כי עד עכשיו דיברו רק על מה שקרה בתוך הלהקה.

"בערת האדמה", 1975, "THE BURNING GROUND"



לדוגמה את בוב קוהן. כמה ריקודים הוא יצר כשבא אלינו? זו היתה ההתחלה שלו! אתל וינטר עשתה קודם ריקודים? סופי מאסלו היה לה נסיון ביצירה. אורחים כמו כריסטופר ברוס, עשו עלינו את העבודות הראשונות שלהם. אז לעומת העבודה עם מרתה גראהם, דונלד מקיייל, גירום רובינס, שאיתם פחדנו בכלל לפצות פה - באו כוריאוגרפים שהיו בעצם מתלמידים. ואני זוכר שרינה אמרה, שאנחנו שוברים את העצמות שלנו על האנשים האלה שבאים לעשות עלינו עבודות.

לי יצא להיות בתוך הלהקה תקופה ארוכה מאוד. לספוג מה שספגתי מהחבריה שיושבים על הספסל כאן מולי - משה אפרתי, רינה שיינפלד ואחרים - היה להם חשוב מאוד מה הם עושים. ואני הייתי המחליף של משה בריקודים במשך כשבע-שמונה שנים, ולא בצעתי אותם על הבימה. לא הייתי צריך להסתכל בסרט. פשוט ישבתי מאחורי הקלעים והסתכלתי, וככה למדתי את הריקוד, בהופעות.

בצורה כזאת למדתי להעריך מה זה תפקיד שלך. זה לא היה דבר זול, זה היה מאוד מאוד יקר. לא מתוך אגרסיביות, אלא מתוך איכפתיות ענקית של האמנות, לגבי האמנות שאתה עוסק בה, לגבי התפקידים שהם בדם ויזע ועלבון - מי יודע איזה דברים קרו לרינה, לאושרה, למשה, לגליה, לאהובה, כשלמדו את העבודות של גראהם, שהיא מסרה להם את ליבה וכך הם חשו: "אני קיבלתי את זה ממנה, זה שלי!" וכך הם רקדו את זה על הבמה. וכך להקת "בת-שבע" בעצם היתה כמטאור. כי היה איכפת.

ולאט לאט ראיתי איך הדבר מידרדר. אם אקפוץ 10-12 שנים יותר מאוחר, היו גם כאלה שאמרו: "מי רוצה הערב לרקוד את הריקוד הזה?" והיום אין בכלל דבר כזה. אין חשיבות. אז, כולם ידעו מי רקד הריקוד.

אושרה: כשהגענו לקיבוץ, לסביבה שלך, רחמים רקד. כשהגענו לאפיקים, אני רקדתי. היתה התחשבות בנושא.

אסתי נדלר: אני כאן "כשחקנית ספסל". הגעתי, כשגירום רובינס הגיע לעבוד על "MOVES" בסוף 1969, אחרי הסיור הגדול שלכם באירופה. לפני כן לא ראיתי בכלל באלט מודרני, ידעתי רק מה זה באלט קלאסי. באתי מהקיבוץ, ואת כל כספי הוצאתי על נסיעה באוטובוס וכרטיס להופעה של "בת-שבע".

על התככים ידעתי הרבה יותר מאוחר. המתחים על הבמה נראו כך: עלתה קבוצה של מנהיגים על הבמה. לא הבנתי כלום ממה שראיתי. לא יכולתי לעזוב את הכיסא, לא בזמן ההפסקה ולא בסוף ההצגה. הסדרן הוציא אותי. הייתי בהלם. כולי רעדתי, הייתי באקסטזה, הראש לא עבד בכלל. אבל לא אשכח, כל כניסה שראיתי היתה אש, היה חשמל. זה היה משהו שלא חוויתי מאז. ואז נוצר בי החלום להיכנס ללהקת "בת-שבע".

כל מה שהיה מאחורי הקלעים, לא היה ידוע לי. זה גם לא מעניין אותי. מה שרציתי להגיד זה דבר אחר: אף אחד שם לא בא בכדי להתפרנס, אלא להתבטא. הם היו חבריה אחד אחד. אין היום להקה כזאת בעולם. אני אומרת לכם, איך שאתם נראיתם אז, מה שראיתי בעיניים שלי - זאת היתה פשוט תופעה יוצאת דופן.

רנה גלוק, רינה שיינפלד ומשה אפרתי, המנהיגים, היו טריומוויראט. שלושת אלה ניהלו את הלהקה, באופן זמני. אין עד היום להקה, שבה הרקדנים הם המנהלים. ולא בצורה קיבוצית, זה לא היה בכלל משהו "סוציאליסטי".

• גיורא: בחודשיים האחרונים נפגשתי כמעט עם כל השמות שהזכרתם פה. כל הכוריאוגרפים שעבדו איתכם, אמרו דבר אחד:

"הדבר המדהים היתה האנרגיה והייצר החזק לריקוד, והאגו הענקי של כל אחד, שכמובן מייד התנגש בשני". ומה שהדהים אותם היה, שאתם הייתם מסוגלים - וכך עשיתם אפילו אם לא הירשו לכם - לקחת את התפקידים שנתנו לכם, וכל אחד היה מסגל אותו לעצמו. המומחה בה"א הידיעה לזה היה אהוד. הוא היה עושה מה שרצה. גירום רובינס אמר לי: "אני ידוע כמישהו שמסוגל לשבור ולרסק כל אחד. היחידים ששברו אותי היו הרקדנים של 'בת-שבע'... הוא אמר, שהמלה הראשונה שלמד בעברית היתה "שקט"..."

רנה גלוק: אבל היה גם הצד השני. כולנו למדנו את כל התפקידים באופן יוצא מהכלל, והוא נתן לכל אחד הזדמנות להופיע, בפעם הראשונה. היה לו חשוב מאוד שכולם יידעו את כל התפקידים. הוא עבד עם כל אחד.

כשלמדתי תפקיד אחד אצלו, ובאתי אליו יום אחד ואמרתי שאיני יכולה להיות בחזרה כי חברתי נפטרה לפני שבוע ואני עולה לקבר - הוא אמר: "אז פיספסת את התפקיד". נשארתי בפה פעור. הלכתי לקבר, והפסדתי תפקיד.

רינה שיינפלד: זו המקצוענות האמריקאית. היום גם פינה באוש עושה כך. הרקדנים מביאים חומר, הם לא יודעים מה יילך, והיא זורקת שעות ממה שהם יצרו ועבדו. וזאת תחרות, כדי להגיע לרמה גבוהה, זו הדרך, אין דרך אחרת. צריך לעמוד בתחרות, צריך להוציא מהרקדנים מה שאפשר.

מרתה גם היתה מעורבת בעיבוד היצירות הישראליות. היא עשתה את התלבושות ל"בת-יפתח" בעקבות גלויה מכפר מנחם.

ראיתי עכשיו את "Moves" בניו-יורק. בעיני זו יצירת מופת. ואני חושבת ש"בת-שבע" עשתה את זה בצורה יוצאת מן הכלל. לא קלאסית, אבל אין מה להשוות. ועל זה צריך לדבר. הלהקה הופיעה בכל העולם ועשתה שערוריות. לא חשובות האינטריגות השטותיות האלו. את מי מעניין מה שהולך מאחורי הקלעים?

אהובה: האיכות שהלהקה שלנו הוציאה במשך השנים שעבדו איתנו, היתה איכות של ריקוד. זה לא רק רפרטואר. זה מכיוון שהיה לכל אחד ואחד משהו להציע. זה כן עבד ביחד, למרות כל המתחים.

משהו אקטואלי לעומת להקת "בת-שבע". של פעם, למשל, "שעשועי מלאכים" שהלהקה ביצעה בשעתו, והלהקה של מרתה גראהם רקדה בתל-אביב בשנה שעברה. מה שהם עשו היה נקי מאוד, יפה מאוד, אבל טכני בלבד, שהרס את כל היצירה.

רנה גלוק: אל לנו לשכוח, שמספר ההופעות שהיו לנו אז היה קטן, יחסית. אם עשינו שתי הופעות בתל-אביב, חשבנו שזה נהדר. לאט לאט בנינו קהל. הצלחות אמנותיות היו, אבל לקח זמן עד שבא קהל.

משך חייו של רקדן הוא קצר מאוד. מעטים מאיתנו ממשיכים לאורך זמן. האינטנסיביות במה שאנחנו עושים היא גדולה. אחת הסיבות שהלהקה אז היתה ברמה אמנותית כל כך גבוהה היא, שלא היינו בני 15, 16 או 17. היינו כבר רקדנים בוגרים, ולא התחלפנו כל שנתיים-שלוש. המתח האמנותי שנוצר על הבמה, היה דבר חשוב. ואילו היתר לא חשוב, רק רכילות.





"שקיעתה של הטיטאניק"
מאת אוהד נהרין,
רקדנים: סוניה ד'אורליאנס ג'סט,
קרל האוס, צלם: גדי דגון

"SINKING OF THE TITANIC"

BY OHAD NAHARIN.

DANCERS: SONIA D'ORLEANS JUSTE.

CARL HOUSE. PHOTO: GADI DAGON



"הסיפור מחליק",
כוריאוגרפיה: ליונל הוש,
רקדנית: רונית זלטיין,
צלם: גדי דגון

"THE SLIPPING OF THE STORIES".

CHOREOGRAPHY: LIONEL HOCHÉ.

DANCER: RONIT ZLATIN.

PHOTO: GADI DAGON





"שישה ריקודים",
כוריאוגרפיה: ירי קיליאן,
צלם: גדי דגון
"SIX DANCES".
CHOREOGRAPHY: JIRI KYLIAN.
PHOTO: GADI DAGON

"הסיפור מחליק", כוריאוגרפיה: ליונל הוש,
רקדן: יוסי יונגמן, צלם: גדי דגון
THE SLIPPING OF THE STORIES. CHOREOGRAPHY: LIONEL HOCHÉ.
DANCER: YOSHI YUNGMAN. PHOTO: GADI DAGON

