

בית שבע

ספינת הדגל של המחול הישראלי

הופעתה הראשונה של להקת בת-שבע על בימת המחול האומנותי הישראלי, בראשית החורף של שנת 1964, היתה בו בזמן הפתעה מרגשת ופרי התפתחות, שנמשכה שנים רבות. הלהקה, שנוסדה שנה לפני כן על ידי בת-שבע דה רוטשילד, תוך שיתוף פעולה הדוק עם ידידתה, מרתה גראהם, היוותה את שיאו של תהליך האמריקניזציה, שעבר על המחול המודרני בישראל מאז ראשית שנות ה-50, כאשר, זמן לא רב אחרי מלחמת העצמאות, הגיעו ארצה רקדניות ילידות ארה"ב, חניכות האסכולה הגראהמית, כגון רנה גלוק ורינה שחם.

והיתה זאת אנה סוקולוב, אחת היוצרות הגדולות של המחול האמריקני המודרני, שהחלה לעבוד בישראל בזכות הזמנתה ארצה על ידי תיאטרון מחול ענבל, והיא שפתחה אפשרויות ממשיות לפני רקדנים צעירים בארץ להתנסות בפועל ממש בעבודות, שהיו כבר אז שייכות לקלאסיקה המודרנית, כגון "חדרים" (1955) או "חלומות" (1961) במסגרת התיאטרון הלירי שיסדה וניהלה בעת ביקוריה השנתיים בארץ.

שפת המחול של אנה סוקולוב, שהיתה מרקדניותיה הראשונות של גראהם, וכוריאוגרפית מקורית וחזקה בזכות עצמה, היתה שייכת במובהק לזרם הגראהמי. הרקדנים הצעירים, שהיוו אחר כך את הגרעין הראשון של להקת בת-שבע, רובם עשו את ההכרות הממשית שלהם עם השפה הגראהמית דרך סוקולוב. מלבד אלה, כגון רינה שיינפלד, אושרה אלקיים, אהובה עינברי ומשה אפרתי, שנשלחו לניו-יורק ללמוד באולפן-הבית של גראהם ובבית-הספר גיליארד, שהיה אז גם הוא מעוז שיטתה. וסיגנונה של הגברת הראשונה של המחול האומנותי המודרני באמריקה. וזאת בעיקר בעזרת מילגות, שהוענקו להם על ידי הקרן לתרבות אמריקה-ישראל וקרן בת-שבע דה רוטשילד.

קהל שוחרי המחול בישראל הכיר את דרכה של גראהם מסיוורי להקתה בארץ, בשנות ה-50. המופעים הראשונים של להקת גראהם היו בגדר הלם - אומנותי וריגשי. התכניות הראשונות של בת-שבע בשנים 1964 ו-1965 כללו מספר עבודות של מרתה עצמה, כגון "אל תוך המבוך", "הרודיאדה", שניהם דואטים, בעונה הראשונה, ואת היצירות המהוות שיאים ביצירתה, "שעשועי מלאכים" ו"הגן אחוז המלחמה", בעונה השנייה.

הפעם, לא החידוש בשפת המחול ובסיגנון היו החוויות החזקות והמרגשות, אלא הפגישה עם קבוצת רקדנים ורקדניות בעלי אישיות חזקה וקורנת, שהעניקו לעבודותיה של גראהם ברק, תנופה ונחרצות, שהסתירו, בעצם, את האופי הפיסולי-הסטאטי של הכוריאוגרפיה שלה.

היה זה בגדר נס, שבארץ, בה במשך שלושים שנות מחול מודרני למעשה לא הופיעו גברים על הבימה, התלכדה בזכות בת-שבע דה רוטשילד קבוצה של רקדנים, שאומנם חסרו לרובם המיומנות הטכנית והברק הוירטואוזי, אבל שהופעתם על הבימה שפעה קסם בימתי, אמביציה חזקה מאוד, ובעיקר אותה חוצפה צברית, שהפכה את העבודה איתם לכמעט בלתי אפשרית לכוריאוגרפים ולמורים הזרים שהוזמנו לעבוד איתם, אבל את הופעותיהם על הבימה לתענוג לצופה.

לעומת הבחורים המבריקים בזכות האישיות, יותר מאשר בגלל המקצוענות, הצטיין המרכיב הנשי של להקת בת-שבע בשנותיה הראשונות ברמה טכנית גבוהה ובידיעה מעמיקה של הסגנון הגראהמי. אם כי לא חסרה לרקדניות אלה אישיות בימתית ברורה ונוכחות בימתית חזקה.

במאה ה-20, לא רק הבלאט הקלאסי והניאו-קלאסי נשלט על ידי נשים. פני שקבע יוצרו הגדול, בלאנשין, בפסוק המצוטט ביותר שלו: "הבאלט - זו האשה!" גם המחול המודרני היה בעיקר מאטריארכאט מובהק.

נסיון לנתח את דרכה של הלהקה במשך 30 שנות יצירה סוערות

מאת ג'ורג' מנור



**להקת בת-שבע,
שנוסדה בשנת 1963
ע"י בת שבע דה
רוטשילד, תוך שיתוף
פעולה הדוק עם
ידידתה, מרתה גראהם,
היוותה את שיאו של
תהליך האמריקניזציה,
שעבר על המחול
המודרני בישראל מאז
ראשית שנות ה-50**

תפקיד המנהל האומנותי של הלהקה שעתידיה היתה להתחיל את עבודתה בתל-אביב הוצע לרוברט קוהן. אבל, כדבריו, רוטשילד עמדה על כך, שכל עובדי הלהקה שלה יקבלו משכורות בקנה מידה ישראלי צנוע. וזה היה, כמובן, הרבה פחות ממה שהוא השתכר בניו-יורק. לכן לא קיבל על עצמו את התפקיד.

בתחום הבאלט החלוקה היתה ברורה: הנשים היו הבאלריות (פרט לגברים מעטים, יוצאים מן הכלל לא רבים, כגון ניז'ינסקי או מייאסיין, אחדים מהרקדנים האנגלים, שהיו בגדר כוכבים ואחדים מהם אף יוצרים), ואילו הגברים היו המנהלים והכוריאוגרפים. במחול המודרני, גם בזכות אחדות פרסונאלית בין יוצר ומבצע, אחדות שהתקיימה, בעצם, עד שנות ה-40 של המאה העשרים, היו אלה הנשים, שמילאו את שני התפקידים כאחד. שוב, פרט למספר יוצאים מן הכלל, כגון האראלד קרויצברג.

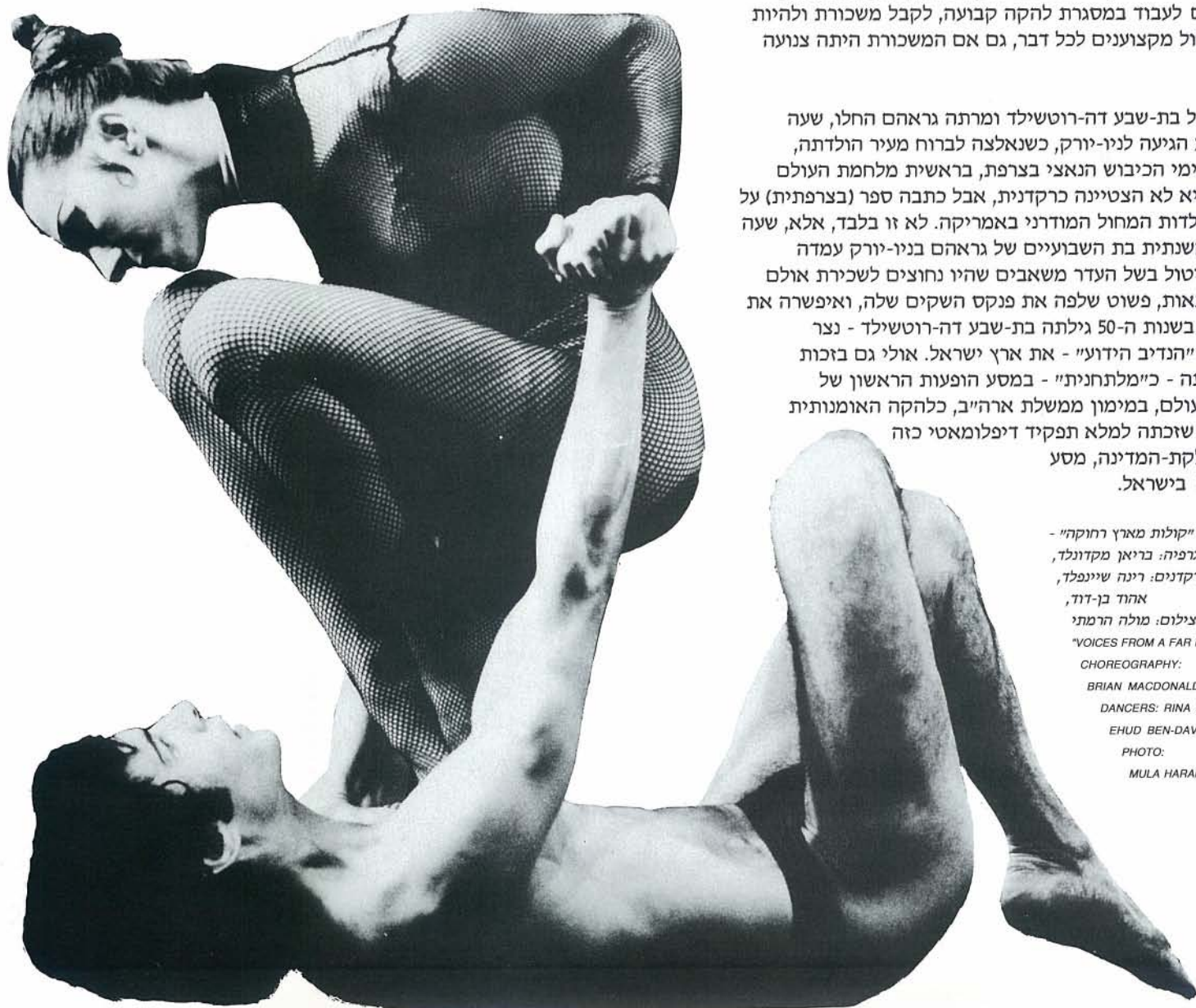
בלהקתה של מרתה גראהם עצמה, שהחלה להופיע כיוצרת עצמאית כבר בשנת 1926, לא השתתפו רקדנים-גברים עד לאמצע שנות ה-40, כראשוני הבחורים בלהקתה, אריק הוקנס, מרס קאנינגהאם ואחריהם רוברט קוהן, ג'ון באטלר וג'ון טטלי החלו למלא בעבודתה תפקיד מרכזי.

בתחום המחול המודרני בארץ, ובעיקר בלהקתה של גרטרוד קראוס, למעשה לא היו רקדנים ממין זכר כלל. אם הנושא הדראמאטורגי דרש דמויות גבריות, היו אלה הנשים גבוהות הקומה בלהקתה, כגון נעמי אלסקובסקי או ורה גולדמן, שמילאו תפקידים אלה. רק בתיאטרון המחול ענבל השתתפו מראשית עבודתו גברים, אולי בזכות העובדה, שהמחול התימני המסורתי הוא בעיקרו מחול גברים.

מהפכה נוספת, שהביא ייסוד להקת בת-שבע, היתה המקצוענות. עד אז, הברירה שעמדה פני רקדנים (משני המינים) שסיימו את לימודיהם בסטודיות השונות, של מחול מודרני או של באלט קלאסי כאחד, היתה פניה להוראה לשם, פרנסה והשתתפות מעת לעת וללא תמורה כספית במופעים, או עזיבת הארץ והצטרפות ללהקות אירופיות או אמריקניות שונות. עם ייסוד בת-שבע, נפתחה לפתע אפשרות לישראלים לעבוד במסגרת להקה קבועה, לקבל משכורת ולהיות אומני מחול מקצוענים לכל דבר, גם אם המשכורת היתה צנועה למדי.

יחסייהן של בת-שבע דה-רוטשילד ומרתה גראהם החלו, שעה שבת-שבע הגיעה לניו-יורק, כשנאלצה לברוח מעיר הולדתה, פאריס, בימי הכיבוש הנאצי בצרפת, בראשית מלחמת העולם השנייה. היא לא הצטיינה כרקדנית, אבל כתבה ספר (בצרפתית) על אודות תולדות המחול המודרני באמריקה. לא זו בלבד, אלא, שעה שהעונה השנתית בת השבועיים של גראהם בניו-יורק עמדה בסכנת ביטול בשל העדר משאבים שהיו נחוצים לשכירת אולם ושאר הוצאות, פשוט שלפה את פנקס השקים שלה, ואיפשרה את ההופעות. בשנות ה-50 גילתה בת-שבע דה-רוטשילד - נצר למשפחת "הנדיב הידוע" - את ארץ ישראל. אולי גם בזכות השתתפותה - כ"מלתחנית" - במסע הופעות הראשון של גראהם בעולם, במימון ממשלת ארה"ב, כלהקה האומנותית הראשונה שזכתה למלא תפקיד דיפלומאטי כזה בשם מחלקת-המדע, מסע שהסתיים בישראל.

"קולות מארץ רחוקה" -
כוריאוגרפיה: בריאן מקדונלד,
רקדנים: רינה שיינפלד,
אהוד בן-דוד,
צילום: מולה הרמתי
"VOICES FROM A FAR PLACE" -
CHOREOGRAPHY:
BRIAN MACDONALD,
DANCERS: RINA SCHENFELD,
EHUD BEN-DAVID,
PHOTO:
MULA HARAMATI



**להקת בת-שבע הגיעה
 לשיא בשעת המסע
 הראשון והשני שלה
 לניו-יורק, בשנים 1970
 ו-1972, שנה שזכתה
 לביקורות נלהבות
 במגרש הביתי של
 גראהם**

האדמיניסטרטיבי הראשון היה פרנסואה שפירא. בת-שבע דה-רוטשילד מופיעה בתכניות כ"מפיקה". מרתה גראהם שימשה למעשה מנהלת אומנותית.

היא היתה מגיעה לארץ מספר פעמים בשנה. לא היה זה עבודה משימה קלה, לאמן רקדנים בביצוע תפקידיה שלה. היה משהו אמביואלנטי ביחסה - מצד אחד מסירות גדולה והקפדה על כל פרט, אבל גם הקושי לראות רקדניות צעירות מבצעות את תפקידיה שלה.

אחת הרקדניות של גראהם שנטלו חלק מרכזי בהוראת היצירות היתה לינדה הודס. למרות היותה יהודיה כשרה, לא התכוונה להשתקע בארץ. אבל היא פגשה את אהוד בן-דוד, וקשר זה קבע למעשה את השארונה בישראל עד שנות ה-70.

"מרתה הציעה לי לנסוע לישראל, וללמד את ישעשועי מלאכים ואת 'הגן אחוז המלחמה'. זה לא היה עניין פשוט, כי הרקדנים היו כל כך לא אמריקנים. ולא רק במובן איכות התנועה, אלא גם בהרגלי העבודה והמשמעת. או נכון יותר, העדר המשמעת". - אומרת לינדה הודס. כל

פעולת להקת בת-שבע החלה בניו-יורק, מקום שם למדו והשתלמו מספר מרקדני הלהקה לעתיד, בעיקר במימון הברונית. גראהם הסכימה להעביר לרקדנים הישראלים יצירות אחדות משלה. רקדני הלהקה של גראהם, שהיו אמורים ללמד את עמיתיהם הישראלים את תפקידיהם, לא התלהבו מהרעיון, שתהיה להם לפתע תחרות בחלק אחר של העולם. לכן התהליך היה לא פשוט, ובוצע למעשה תוך מחאה. "הנה סרטי החזרות, מהם תלמדו את הצעדים". - אמרו הרקדנים האמריקניים לעמיתיהם הישראלים, ועזבו אותם לנפשם בסטודיו.

מתל-אביב לניו-יורק ובחזרה

מששבו רקדני בת-שבע מניו-יורק לתל-אביב הצטרפו אליהם אחרים, שנבחרו במבחנים שנערכו בסטודיו של מיה ארבאטובה. לארץ הגיעו אחדים מאנשי הלהקה של גראהם, לעבוד איתם. רוברט קוהן, אתל וינטר והכוריאוגרף שהיה כבר אז יוצר עצמאי, דונלד מק-קיל, הגיעו לארץ, ובעקבותיהם גראהם עצמה.

כמנהלת החזרות התמנתה רות האריס. רות האריס, ילידת גרמניה, שרקדה בין היתר בלהקתו של קורט יוס, היתה מומחית לריקוד ג'ז, ולמעשה תפקידה לא היה בתחום קביעת הרפרטואר של הלהקה החדשה, אלא בעיקר בנייהול השיעור היומי ועצם החזרות. המנהל

"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם, רקדנים: משה אפרתי, לינדה הודס, צילום: מולה הרמתי
 "EMBATTLED GARDEN" - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM,
 DANCERS: MOSHE EFRATTI, LINDA HOUDSE, PHOTO: MULA HARAMATI



"קונצרטו לכלי הקשה" - כוריאוגרפיה: נורמן מוריס, רקדנים: נורית שטרן, דוד דביר והלהקה, צילום: יעקב אגור
 "PERCUSSION CONCERTO" - CHOREOGRAPHY: NORMAN MORRICE,
 DANCERS: NURIT STERN, DAVID DVIR AND COMPANY, PHOTO: JACOB AGOR



הערה בשעת החזרה הפכה לויכוח קולני נלהב - בעברית, כמובן, שפה שלנדה לא הבינה בה אלא מילים מעטות. "היו שם יותר מדי ראשי-שבט ומעט מדי אינדיאנים מהשורה". - כפי שהיא ביטאה זאת.

אחד המאפיינים החשובים של תקופה ראשונית זו היה העידוד, שנתנו מרתה גראהם ובת-שבע דה-רוטשילד לרקדנים הצעירים ליצור בעצמם. זה היה בהתאם למה שהיה נהוג בלהקה ובבית-הספר של גראהם בניו-יורק. כפי שאמרה לי פעם גיין דאדלי, לימים המנהלת האומנתית הראשונה העצמאית של בת-שבע בשנים 1966-1967: "מאז ומעולם, עודדה מרתה את רקדניה ליצור".

כבר בשנת 1965 הופיעה הלהקה במחול מאת רינה שיינפלד "בת-יפתח" (מוסיקה: מרדכי סתר), וב"אדם וחווה", מחול הומוריסטי מאת אושרה אלקיים. ושנה אחר-כך, ב-1966, ביצירתה של רנה גלוק "נשים באוהל" (מוסיקה: מרדכי סתר), "פנים ומסכה" מאת שמעון בראון, "דוד וגוליית" מאת אושרה אלקיים ונסיונו הראשון של אהוד בן-דוד בתחום הכוריאוגרפיה, "בצו המלכות", למוסיקה מאת דניאל שליט.

בואה של מרתה גראהם לארץ כראש האומנותי של בת-שבע קבע למעשה, שהמחול החדש בישראל יעמוד שוב בחוד החנית של המחול המודרני בעולם, כפי שהיה בשנות ה-30. להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשעת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שעה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם.

אבל למעשה היה זה גם סיום של תקופה ותחילתן של שנות משבר מתמשך. למעמד בינלאומי כזה, ולהיותה שנית בשורה הקדמית של המחול החדשני, הגיעה הלהקה רק כעבור כעשרים שנה, אחרי תעיות רבות בדרכי עקלתון ומשברים רבים, עם בואו של אהוד נהרין לעבוד איתה, ועד למעמדו הנוכחי כמנהלה האומנותי, בראשית שנות ה-90.

שתי תופעות ייחודיות ניכרות בעבודתה של להקת בת-שבע בתקופה הראשונה, הגראהמית שלה: מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות, נוסף ליצירות המוכרות שלהם, שהם לימדו את הלהקה.

לדעתו של רוברט קוהן, מי שהרבה לעבוד עם בת-שבע בראשית דרכה, והיה אחר כך ליועץ האומנותי שלה, אין לך להקה וארץ, שכה רבים מגדולי הכוריאוגרפים בימינו שימשו להן אומנים-אורחים.

הרשימה כוללת את ג'רום רובינס ("יתנועות"), את חוסה לימון ("הגולים"), "לה מלינצ'י", את נורמן מוריס וכריסטופר ברוס הבריטיים, את ג'ן טטלי, טאלי ביאטי, ורבים וטובים נוספים, ומסתיימת באקורד האחרון של תקופת-גראהם, בשנת 1973, עם מרתה עצמה, ועבודתו החדשנית מאוד של ג'ון קרנקו, "עמי-ים - עמי-יער".



תוצאת לואי מעניינת לעבודה זאת של חשובי הכוריאוגרפים של זמנם עם בת-שבע (ובמשך הזמן עם להקות ישראליות נוספות) היא, היכרותם עם יצירות מוסיקאליות ישראליות, כגון אלה של מרדכי סתר ועדן

פרטוש, והשימוש שעשו במוסיקה הישראלית המקורית בעבודתם בארצות אחרות, וכך הפיצו אותה בעולם.

דוגמא מצויינת לכך היא ג'ן טטלי ועבודותיו הראשונות עבור בת-שבע. "הציידים האגדיים", שנוצר על פי מוסיקה מאת עדן פרטוש, הועבר אחר כך ללהקות שונות בעולם, וטטלי יצר עוד מחול שלו, שבוצע במקומות רבים, "ריצ'קרה" למוסיקה מאת מרדכי סתר, שגם אותו ואת יצירותיו הכיר טטלי בארץ.

הוא מספר, איך חיפש נושא ומוסיקה הולמת אגם טיולים בארץ, בגליל ובמדבר יהודה, ועד כמה הוד הקדומים של הנוף השפיע עליו. ונורמן מוריס השתמש אף הוא במוסיקה ישראלית מקורית, כשיצר, בשנת 1968, את "1-2-3", לצליליו של בן-ציון אורגד. וכמובן, רבים מחברי הלהקה שיצרו כוריאוגרפיה התבססו על יצירות של מלחינים ישראלים.

מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראלים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות

כמעט כל אחד מהיוצרים הללו, שעיימם שוחחתי, מציין את תקופות עבודתו עם בת-שבע בשנותיה הראשונות כחוויה חזקה ובלתי נשכחת. כולם ציינו, שזה לא היה תענוג מושלם, כי העבודה עם רקדני בת-שבע דאז היתה בגדר מאבק לא קל, אבל כדאי. ג'רום רובינס אמר לי פעם: "בדרך כלל אני ידוע ככוריאוגרף שהכל רועדים מפניו. הלהקה היחידה, שהצליחה להפחיד אותי, היתה בת-שבע. המלה העברית הראשונה שלמדתי היתה: שקט!!!"

רובם ציינו את מידת המעורבות האמוציונאלית החזקה והאינטנסיבית של הרקדנים, ובראשם הגברים שבחבורה, שהפכה, יחד עם העדר המשמעת והדעתנות הישראלית האופיינית, כל הערה של היוצר לסימפוזיון לוהט וקולני - על פי רוב בעברית, שהאורח, כמובן, לא הבין מלה ממנו. ועוד מאפיין - חיובי ושליילי כאחד - היה החופש היצירתי, שהמבצעים הצעירים הרשו לעצמם, להתאים את התפקידים שלהם לעצמם, ליכולתם (או העדר יכולתם הטכנית...), ליתרונותיהם האינדיבידואליים ולמוג האישי שלהם.

נורמן מוריס מציין כאלוף המסגלים את התפקיד למבצע את אהוד בן-דוד. ובאמת, אני עצמי זוכר את "קונצרטו לכלי הקשה" (לפי המוסיקה של ליאונרדו סלזדו) בשני ביצועים, עם אהוד בן-דוד בתפקיד "יוצא הדופן" בחבורה, וביצוע אחר, שעה שרקדן אחר מילא את התפקיד. עם בן-דוד היה זה המחול "שלוי", והחבורה השולטת נראתה, בגללו, כחברה של תמהונים משונים, שהוא מנסה להתקבל אליה, אבל רואה בכשלונו להטמע את כשלונו של החבורה המסוגרת. הדמות מצויה כביכול במה שמכנים האנגלים SPLENDID ISOLATION, משמע בדידות מזהירה. ואילו כשרקד זאת רקדן אחר מרקדני בת-שבע, כפי הנראה בצורה הקרובה הרבה יותר לכוונת המחבר, היה התפקיד דמות של מי שדחוי ומורחק על ידי החברה, המנסה, ללא הצלחה, להתאים את עצמו לדרישותיה.

וכל הפירוש הזה נעשה במסגרת הצעדים המקוריים, תוך חופש האילתור שנטל לעצמו, כדרכו, אהוד.

**להקת בת-שבע,
שנוסדה בשנת 1963
ע"י בת שבע דה
רוטשילד, תוך שיתוף
פעולה הדוק עם
ידידתה, מרתה גראהם,
היוותה את שיאו של
תהליך האמריקניזציה,
שעבר על המחול
המודרני בישראל מאז
ראשית שנות ה-50**

תפקיד המנהל האומנותי של הלהקה שעתידיה היתה להתחיל את עבודתה בתל-אביב הוצע לרוברט קוהן. אבל, כדבריו, רוטשילד עמדה על כך, שכל עובדי הלהקה שלה יקבלו משכורות בקנה מידה ישראלי צנוע. וזה היה, כמובן, הרבה פחות ממה שהוא השתכר בניו-יורק. לכן לא קיבל על עצמו את התפקיד.

בתחום הבאלט החלוקה היתה ברורה: הנשים היו הבאלרינות (פרט לגברים מעטים, יוצאים מן הכלל לא רבים, כגון ניוזינסקי או מייאסין, אחדים מהרקדנים האנגלים, שהיו בגדר כוכבים ואחדים מהם אף יוצרים), ואילו הגברים היו המנהלים והכוריאוגרפים. במחול המודרני, גם בזכות אחדות פרסונאלית בין יוצר ומבצע, אחדות שהתקיימה, בעצם, עד שנות ה-40 של המאה העשרים, היו אלה הנשים, שמילאו את שני התפקידים כאחד. שוב, פרט למספר יוצאים מן הכלל, כגון האראלד קרויצברג.

בלהקתה של מרתה גראהם עצמה, שהחלה להופיע כיוצרת עצמאית כבר בשנת 1926, לא השתתפו רקדנים-גברים עד לאמצע שנות ה-40, כשראשוני הבחורים בלהקתה, אריק הוקנס, מרס קאנינגהאם ואחריהם רוברט קוהן, ג'ון באטלר וג'ון טטלי החלו למלא בעבודתה תפקיד מרכזי.

בתחום המחול המודרני בארץ, ובעיקר בלהקתה של גרטרוד קראוס, למעשה לא היו רקדנים ממיין זכר כלל. אם הנושא הדראמאטורגי דרש דמויות גבריות, היו אלה הנשים גבוהות הקומה בלהקתה, כגון נעמי אלסקובסקי או ורה גולדמן, שמילאו תפקידים אלה. רק בתיאטרון המחול ענבל השתתפו מראשית עבודתו גברים, אולי בזכות העובדה, שהמחול התימני המסורתי הוא בעיקרו מחול גברים.

מהפכה נוספת, שהביא ייסוד להקת בת-שבע, היתה המקצוענות. עד אז, הברירה שעמדה פני רקדנים (משני המינים) שסיימו את לימודיהם בסטודיות השונות, של מחול מודרני או של באלט קלאסי כאחד, היתה פניה להוראה לשם, פרנסה והשתתפות מעת לעת וללא תמורה כספית במופעים, או עזיבת הארץ והצטרפות ללהקות אירופיות או אמריקניות שונות. עם ייסוד בת-שבע, נפתחה לפתע אפשרות לישראלים לעבוד במסגרת להקה קבועה, לקבל משכורת ולהיות אומני מחול מקצוענים לכל דבר, גם אם המשכורת היתה צנועה למדי.

יחסיהן של בת-שבע דה-רוטשילד ומרתה גראהם החלו, שעה שבת-שבע הגיעה לניו-יורק, כשנאלצה לברוח מעיר הולדתה, פאריס, בימי הכיבוש הנאצי בצרפת, בראשית מלחמת העולם השנייה. היא לא הצטיינה כרקדנית, אבל כתבה ספר (בצרפתית) על אודות תולדות המחול המודרני באמריקה. לא זו בלבד, אלא, שעה שהעונה השנתית בת השבועיים של גראהם בניו-יורק עמדה בסכנת ביטול בשל העדר משאבים שהיו נחוצים לשכירת אולם ושאר הוצאות, פשוט שלפה את פנקס השקים שלה, ואיפשרה את ההופעות. בשנות ה-50 גילתה בת-שבע דה-רוטשילד - נצר למשפחת "הנדיב הידוע" - את ארץ ישראל. אולי גם בזכות השתתפותה - כ"מלחנית" - במסע הופעות הראשון של גראהם בעולם, במימון ממשלת ארה"ב, כלהקה האומנותית הראשונה שזכתה למלא תפקיד דיפלומאטי כזה בשם מחלקת-המדינה, מסע שהסתיים בישראל.

"קולות מארץ רחוקה" -
כוריאוגרפיה: בריאן מקדונלד,
רקדנים: רינה שינפלד,
אהוד בן-דוד,
צילום: מולה הרמתי
"VOICES FROM A FAR PLACE" -
CHOREOGRAPHY:
BRIAN MACDONALD,
DANCERS: RINA SCHENFELD,
EHUD BEN-DAVID,
PHOTO:
MULA HARAMATI



**להקת בת-שבע הגיעה
 לשיא בשעת המסע
 הראשון והשני שלה
 לניו-יורק, בשנים 1970
 ו-1972, שעה שזכתה
 לביקורות נלהבות
 במגרש הביתי של
 גראהם**

האדמינסטראטיבי הראשון היה פרנסואה שפירא. בת-שבע דה-רוטשילד מופיעה בתכניות כ"מפיקה". מרתה גראהם שימשה למעשה מנהלת אומנותית.

היא היתה מגיעה לארץ מספר פעמים בשנה. לא היה זאת עבורה משימה קלה, לאמן רקדנים בביצוע תפקידיה שלה. היה משהו אמביוואלנטי ביחסה - מצד אחד מסירות גדולה והקפדה על כל פרט, אבל גם הקושי לראות רקדניות צעירות מבצעות את תפקידיה שלה.

אחת הרקדניות של גראהם שנטלו חלק מרכזי בהוראת היצירות היתה לינדה הודס. למרות היותה יהודיה כשרה, לא התכוונה להשתקע בארץ. אבל היא פגשה את אהוד בן-דוד, וקשר זה קבע למעשה את השארותה בישראל עד שנות ה-70.

"מרתה הציעה לי לנסוע לישראל, וללמד את 'שעשועי מלאכים' ואת 'הגן אחוז המלחמה'. זה לא היה עניין פשוט, כי הרקדנים היו כל כך לא אמריקנים. ולא רק במובן איכות התנועה, אלא גם בהרגלי העבודה והמשמעת. או נכון יותר, העדר המשמעת". - אומרת לינדה הודס. כל

פעולת להקת בת-שבע החלה בניו-יורק, מקום שם למדו והשתלמו מספר מרקדני הלהקה לעתיד, בעיקר במימון הברונית. גראהם הסכימה להעביר לרקדנים הישראלים יצירות אחדות משלה. רקדני להקתה של גראהם, שהיו אמורים ללמד את עמיתיהם הישראלים את תפקידיהם, לא התלהבו מהרעיון, שתהיה להם לפתע תחרות בחלק אחר של העולם. לכן התהליך היה לא פשוט, ובוצע למעשה תוך מחאה. "הנה סרטי החזרות, מהם תלמדו את הצעדים". - אמרו הרקדנים האמריקניים לעמיתיהם הישראלים, ועזבו אותם לנפשם בסטודיו.

מתל-אביב לניו-יורק ובחזרה

מששבו רקדני בת-שבע מניו-יורק לתל-אביב הצטרפו אליהם אחרים, שנבחרו במבחנים שנערכו בסטודיו של מיה ארבאטובה. לארץ הגיעו אחדים מאנשי הלהקה של גראהם, לעבוד איתם. רוברט קוהן, אתל וינטר והכוריאוגראף שהיה כבר אז יוצר עצמאי, דונלד מק-קייל, הגיעו לארץ, ובעקבותיהם גראהם עצמה.

כמנהלת החזרות התמנתה רות האריס. רות האריס, ילידת גרמניה, שרקדה בין היתר בלהקתו של קורט יוס, היתה מומחית לריקוד ג'ז, ולמעשה תפקידיה לא היה בתחום קביעת הרפרטואר של הלהקה החדשה, אלא בעיקר בניהול השיעור היומי ועצם החזרות. המנהל

"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם,
 רקדנים: משה אפרתי, לינדה הודס, צילום: מולה הרמתי
 'EMBATTLED GARDEN' - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM.
 DANCERS: MOSHE EFRATTI, LINDA HOUDSE, PHOTO: MULA HARAMATI



"קונצרטו לכלי הקשה" - כוריאוגרפיה: נורמן מוריסי,
 רקדנים: נורית שטרן, דוד דביר והלהקה, צילום: יעקב אגור
 'PERCUSSION CONCERTO' - CHOREOGRAPHY: NORMAN MORRICE.
 DANCERS: NURIT STERN, DAVID DVIR AND COMPANY, PHOTO: JACOB AGOR

הערה בשעת החזרה הפכה לויכוח קולני נלהב - בעברית, כמובן, שפה שלנדה לא הבינה בה אלא מילים מעטות. "היו שם יותר מדי ראשי-שבת ומעט מדי אינדיאנים מהשורה" - כפי שהיא ביטאה זאת.

אחד המאפיינים החשובים של תקופה ראשונית זו היה העידוד, שנתנו מרתה גראהם ובת-שבע דה-רוטשילד לרקדנים הצעירים ליצור בעצמם. זה היה בהתאם למה שהיה נהוג בלהקה ובבית-הספר של גראהם בניו-יורק. כפי שאמרה לי פעם גיין דאדלי, לימים המנהלת האומנתית הראשונה העצמאית של בת-שבע בשנים 1967-1968: "מאז ומעולם, עודדה מרתה את רקדניה ליצור".

כבר בשנת 1965 הופיעה הלהקה במחול מאת רינה שיינפלד "בת-יפתח" (מוסיקה: מרדכי סתר), וב"אדם וחווה", מחול הומוריסטי מאת אושרה אלקיים. ושנה אחר-כך, ב-1966, ביצירתה של רנה גלוק "נשים באוהל" (מוסיקה: מרדכי סתר), "פנים ומסכה" מאת שמעון בראון, "דוד וגוליית" מאת אושרה אלקיים ונסיונו הראשון של אהוד בן-דוד בתחום הכוריאוגרפיה, "בצו המלכות", למוסיקה מאת דניאל שליט.

בואה של מרתה גראהם לארץ כראש האומנותי של בת-שבע קבע למעשה, שהמחול החדש בישראל יעמוד שוב בחד החניית של המחול המודרני בעולם, כפי שהיה בשנות ה-30. להקת בת-שבע הגיעה לשיא בשעת המסע הראשון והשני שלה לניו-יורק, בשנים 1970 ו-1972, שעה שזכתה לביקורות נלהבות במגרש הביתי של גראהם.

אבל למעשה היה זה גם סיום של תקופה ותחילתן של שנות משבר מתמשך. למעמד בינלאומי כזה, ולהיותה שנית בשורה הקדמית של המחול החדשני, הגיעה הלהקה רק כעבור כעשרים שנה, אחרי תעיות רבות בדרכי עקלתון ומשברים רבים, עם בואו של אהוד נהרין לעבוד איתה, ועד למעמדו הנוכחי כמנהלה האומנותית, בראשית שנות ה-90.

שתי תופעות ייחודיות ניכרות בעבודתה של להקת בת-שבע בתקופה הראשונה, הגראהמית שלה: מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראליים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות, נוסף ליצירות המוכרות שלהם, שהם לימדו את הלהקה.

לדעתו של רוברט קוהן, מי שהרבה לעבוד עם בת-שבע בראשית דרכה, והיה אחר כך ליועץ האומנותי שלה, אין לך להקה וארץ, שכה רבים מגדולי הכוריאוגרפים בימינו שימשו להן אומנים-אורחים.

הרשימה כוללת את גירום רובינס ("תנועות"), את חוסה לימון ("הגולנים", "לה מלינצ'י"), את נורמן מוריס וכריסטופר ברוס הבריטים, את גלן טטלי, טאלי ביאטי, ורבים וטובים נוספים, ומסתיימת באקורד האחרון של תקופת-גראהם, בשנת 1973, עם מרתה עצמה, ועבודתה החדשנית מאוד של ג'ון קרנקו, "עמי-ים - עמי-יער".



תוצאת לואי מעניינת לעבודה זאת של חשובי הכוריאוגרפים של זמנם עם בת-שבע (ובמשך הזמן עם להקות ישראליות נוספות) היא, היכרותם עם יצירות מוסיקאליות ישראליות, כגון אלה של מרדכי סתר ועדן

פרטוש, והשימוש שעשו במוסיקה הישראלית המקורית בעבודתם בארצות אחרות, וכך הפיצו אותה בעולם.

דוגמא מצויינת לכך היא גלן טטלי ועבודותיו הראשונות עבור בת-שבע. "הציידים האגדיים", שנוצר על פי מוסיקה מאת עדן פרטוש, הועבר אחר כך ללהקות שונות בעולם, וטטלי יצר עוד מחול שלו, שבוצע במקומות רבים, "ריצירקה" למוסיקה מאת מרדכי סתר, שגם אותו ואת יצירותיו הכיר טטלי בארץ.

הוא מספר, איך חיפש נושא ומוסיקה הולמת אגם טיולים בארץ, בגליל ובמדבר יהודה, ועד כמה הוד הקדומים של הנוף השפיעו עליו. ונורמן מוריס השתמש אף הוא במוסיקה ישראלית מקורית, כשיצר, בשנת 1968, את "2-3-1", לצליליו של בן-ציון אורגד. וכמובן, רבים מחברי הלהקה שיצרו כוריאוגרפיה התבססו על יצירות של מלחינים ישראלים.

מיטב היוצרים של המחול המודרני כולם הגיעו לעבוד עם הרקדנים הישראליים הצעירים, ורבים מאלה בחרו במוסיקה ישראלית מקורית ליצור עליה עבודות חדשות

כמעט כל אחד מהיוצרים הללו, שעיימם שוחחתי, מציין את תקופות עבודתו עם בת-שבע בשנותיה הראשונות כחוויה חזקה ובלתי נשכחת. כולם ציינו, שזה לא היה תענוג מושלם, כי העבודה עם רקדני בת-שבע דאז היתה בגדר מאבק לא קל, אבל כדאי. גירום רובינס אמר לי פעם: "בדרך כלל אני ידוע ככוריאוגרף שהכל רועדים מפניו. הלהקה היחידה, שהצליחה להפחיד אותי, היתה בת-שבע. המלה העברית הראשונה שלמדתי היתה: שקט!!!"

רובם ציינו את מידת המעורבות האמוציונאלית החזקה והאינטנסיבית של הרקדנים, ובראשם הגברים שבחבורה, שהפכה, יחד עם העדר המשמעת והדעתנות הישראלית האופיינית, כל הערה של היוצר לסימפוזיון לוהט וקולני - על פי רוב בעברית, שהאורח, כמובן, לא הבין מלה ממנו. ועוד מאפיין - חיובי ושלילי כאחד - היה החופש היצירתי, שהמבצעים הצעירים הרשו לעצמם, להתאים את התפקידים שלהם לעצמם, ליכולתם (או העדר יכולתם הטכנית...), ליתרונותיהם האינדיבידואליים ולמזג האישי שלהם.

נורמן מוריס מציין כאלוף המסגלים את התפקיד למבצע את אהוד בן-דוד. ובאמת, אני עצמי זוכר את "קונצ'רטו לכלי הקשה" (לפי המוסיקה של ליאונרדו סלזדו) בשני ביצועים, עם אהוד בן-דוד בתפקיד "יוצא הדופן" בחבורה, וביצוע אחר, שעה שרקדן אחר מילא את התפקיד. עם בן-דוד היה זה המחול "שלו", והחבורה השולטת נראתה, בגללו, כחברה של תמהונים משונים, שהוא מנסה להתקבל אליה, אבל רואה בכשלון להטמע את כשלונו של החבורה המסוגרת. הדמות מצויה כביכול במה שמכנים האנגלים SPLENDID ISOLATION, משמע בדידות מזהירה. ואילו כשרקד זאת רקדן אחר מרקדני בת-שבע, כפי הנראה בצורה הקרובה הרבה יותר לכוונת המחבר, היה התפקיד דמות של מי שדחוי ומורחק על ידי החברה, המנסה, ללא הצלחה, להתאים את עצמו לדרישותיה.

וכל הפירוש הזה נעשה במסגרת הצעדים המקוריים, תוך חופש האילתור שנטל לעצמו, כדרכו, אהוד.

**בת-שבע עברה את
המבחן האמריקני
בהצטיינות יתירה.
כתבה, למשל, מרסיה
סיגל: "לעולם זהו
תענוג לראות
כוריאוגרפיה מעולה
מבוצעת על ידי צוות
רקדנים חדש**

משבר אמון בין המייסדת ללהקה שלה

מרתה גראהם יעצה לבת-שבע דה-רוטשילד לדאוג לכך, שהרקדנים יקבלו מדי בוקר לא רק שיעור בטכניקת גראהם אלא גם בבאלט קלאסי. בקורס-הקיץ באקדמיה ע"ש רובין בירושלים הכירה בת-שבע מורה לבאלט, שעלתה מזרם-אפריקה, שהוזמנה ללמד בקורס. השתיים מצאו מיד שפה משותפת, וזינט אורדמן זכתה להערכתה הנלהבת של בת-שבע. היה זה אך טבעי, שאורדמן תוזמן ללמד בבאלט קלאסי בלהקת בת-שבע.

אורדמן לא הכירה עד אז מקרוב את המחול המודרני, לא זה מהזן האירופי ולא את סיגנונה של גראהם. היא נהגה להשתתף בשיעורים היומיים, והשתדלה ללמוד את הטכניקה הגראהמית. המשבר הגיעה, כשביקשה להתמנות לאסיסטנטית של נורמן מוריס, שהגיע לעבוד עם הלהקה. הוא לא סבר, שמישהו שיש לו נסיון כה מועט בסגנון התנועה המודרני, יוכל למלא תפקיד כזה. לא היתה ברירה לפניו, אלא לומר זאת לברונית.

ברפרטואר הלהקה לשנת 1967 מופיעים שמות שני מחולות שיצרה זינט אורדמן, "שאלה ללא מענה" ו"מעשה קונדס". הברונית החליטה, בשלב

מסויים, למנות את זינט למנהלת אומנותית, רקדנית ראשית וכוריאוגרפית של להקתה, וזאת למרות התנגדותה, הנמרצת של מרתה גראהם למינויים אלה. כי גראהם לא סברה, שאורדמן מיומנת ומוכשרת דיה ליצור מחול מודרני ברמה נאותה. אבל המייסדת והמפיקה עמדה על דעתה, וכתוצאה מכך נוצר עימות חריף בינה לרקדניה, שלא היו מוכנים בשום אופן לקבל את אורדמן כמי שתקבע את הדרך האומנותית של הלהקה. הדבר הגיע למעין הכרזת מרד מצד הרקדנים. בין מנהיגי המרידה היו אהוד בן-דוד, גליה גת, משה אפרתי ואחרים. כשלוש שנים אחרי ההתחלה המבטיחה כל כך של הופעות הלהקה איים על קיומה משבר עמוק.

רוברט קוהן טוען, שהוא זה שמצא את הפתרון לדילמה של הברונית. לדבריו, בנסיעה במונית, יעץ לבת-שבע לייסד להקה נוספת, שאותה תנהל זינט אורדמן לפי ראות עיניה. עצה זו נתקבלה, וכך נולדה להקת בת-דור.

המבחן המסוכן מכולם: ניו-יורק

כחמש שנים אחרי הבכורה הראשונה, הגיע מעין רגע של אמת ללהקת בת-שבע, שעה שהוחלט לצאת לסיור לארה"ב ולהופיע בניו-יורק, במגרשה הביתי של גראהם, ביצירותיה המפורסמות, אולם הפעם בביצוע רקדנים ישראלים צעירים.

ניו-יורק היתה אז, ללא עוררין, בירת המחול המודרני העולמית. שנות ה-70 היו שיאה של מהפכת המחול. מאומנות לאינטי טעם יודעי חן, הפך המחול על כל צורותיו, אבל יותר מכל המחול העכשווי המודרני, לצורת ביטוי ההולמת את הזמן והתקופה. מבקרי המחול של ניו-יורק היו לקובעי הטעם והפוסקים האחרונים בכל הנוגע לאומנותה של תרפסיכורה, המוזה של המחול.

הרפרטואר של בת-שבע בסיורה הראשון בארה"ב כלל את המחולות "אל תוך המבוך", "שעשועי מלאכים", "הגן אחוז המלחמה", את "הציידים האגדיים" של טטלי, "תנועות", מאת ג'רום רובינס ואת "הגולים" מאת חוסה לימון. ושלל יצירות עצמאיות, ביניהן אלה של משה אפרתי, רינה שיינפלד ורנה גלוק - שהיו שלושת היוצרים העיקריים מבין רקדני הלהקה עצמה.

בת-שבע עברה את המבחן האמריקני בהצטיינות יתירה. כתבה, למשל, מרסיה סיגל: "לעולם זהו תענוג לראות כוריאוגרפיה מעולה מבוצעת על ידי צוות רקדנים חדש. ולהקה זו מוסיפה מימד נוסף לכל הימכרים הישנים, המוכרים. ראיתי את 'תנועות' של רובינס בביצוע להקתו של ג'ופרי, ובה רקדנים מיומנים יותר להתגבר על הקשיים הטכניים שעבודה זו מציבה בפני המבצעים. אולם מה שחסר לבת-שבע מבחינה טכנית, היא משלימה על ידי חכמת-בימה.

"בביצוע שלהם ליתנועות' הופך מחול זה מטכס אניגמאטי לדראמה. והם ביצעו את 'שעשועי מלאכים' ואת 'הגולים' מאת לימון ברטט מרגש". ("בוסטון הראלד", 27.12.1970).



"מערת הלב", כוריאוגרפיה: מרתה גראהם, רקדנית: רנה גלוק, צילום: יעקב אגור

"CAVE OF THE HEART", CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM, DANCER: RENA GLUCK, PHOTO: JACOB AGOR

בעונת 1971-2 הגיע ארצה הכוריאוגרף יליד דרום-אפריקה, ג'ון קרנקו, שהיה אז בשיא יצירתו עם להקתו, באלט שטוטגארט. בן לאב יהודי ואם נוצריה, קרנקו מעולם לא הסתיר את מוצאו היהודי, אבל יהדותו לא העסיקה אותו. מאז שהגיע מלונדון לגרמניה בראשית שנות ה-60, הפך לאחד הכוריאוגרפים המודרניים הגדולים, ששינו את פני עולם הבאלט באירופה. בואו לתל-אביב לעבוד עם בת-שבע סיקרן מאוד, כי קרנקו עד אז מעולם לא עבד עם להקה שאינה אמונה על הבאלט הקלאסי.

קלייב בארנס, המבקר הראשי של "הניו-יורק טיימס" ציין, "אלה הם הצאצאים הישראליים של המחול האמריקני... אפילו בביצועים שלהם ליצירות המוכרות הדגש המיוחד של בת-שבע - החריף, הזוהר, אפילו הכמעט אגרסיבי - ניכר בכל הדרו". (9.12.1970).

זמן לא רב אחרי כך, בסיוור באירופה, זכתה הלהקה בפרסים ראשונים עבור רקדניה, רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד, במפגש בינלאומי יוקרתי בפאריס. שמה של הלהקה הפך למושג בינלאומי במחול העכשווי.

בד בבד עם התבססותה של הלהקה הישראלית הצעירה בליגה העולמית של המחול, היא ידעה משברים לא מעטים בכל הנוגע לניהול האומנותי שלה, וביחסיה עם המייסדת - והמממנת העיקרית שלה - בת-שבע דה-רוטשילד.

מלהקה פרטית למוסד ציבורי

משחדלה למעשה מרתה גראהם לשמש יועצת אומנותית של הלהקה, עם רקדניה לשעבר, כגון ג'יין דאדלי, ששימשה מנהלת אומנותית במשך כשתי עונות בסוף שנות ה-60, לעמוד בראש הלהקה, נוצר משבר מנהיגות. בזה אחר זה התחלפו בתפקיד הניהול האומנותי - וזו רק רשימה חלקית - בריאן מק-דונלד הקנדי, ויליאם לוטר האמריקני שחי בלונדון, ולבסוף התמנו לתפקיד כממלאי מקום המנהל לינדה הודס, מראשוני בת-שבע וקאי לוטמאן, ששימש תחילה מורה הלהקה ומנהל הזרות בה. האיש החזק בלהקה היה בכל אותן שנים המנכ"ל, פנחס פוסטל, שניסה לנווט את הספינה המתנדנדת בסערות הרבות שהתחוללו על סיפונה. אחדים מהרקדנים הראשיים עזבו את בת-שבע, ביניהם משה אפרתי, רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד, ופנו איש איש לדרך.

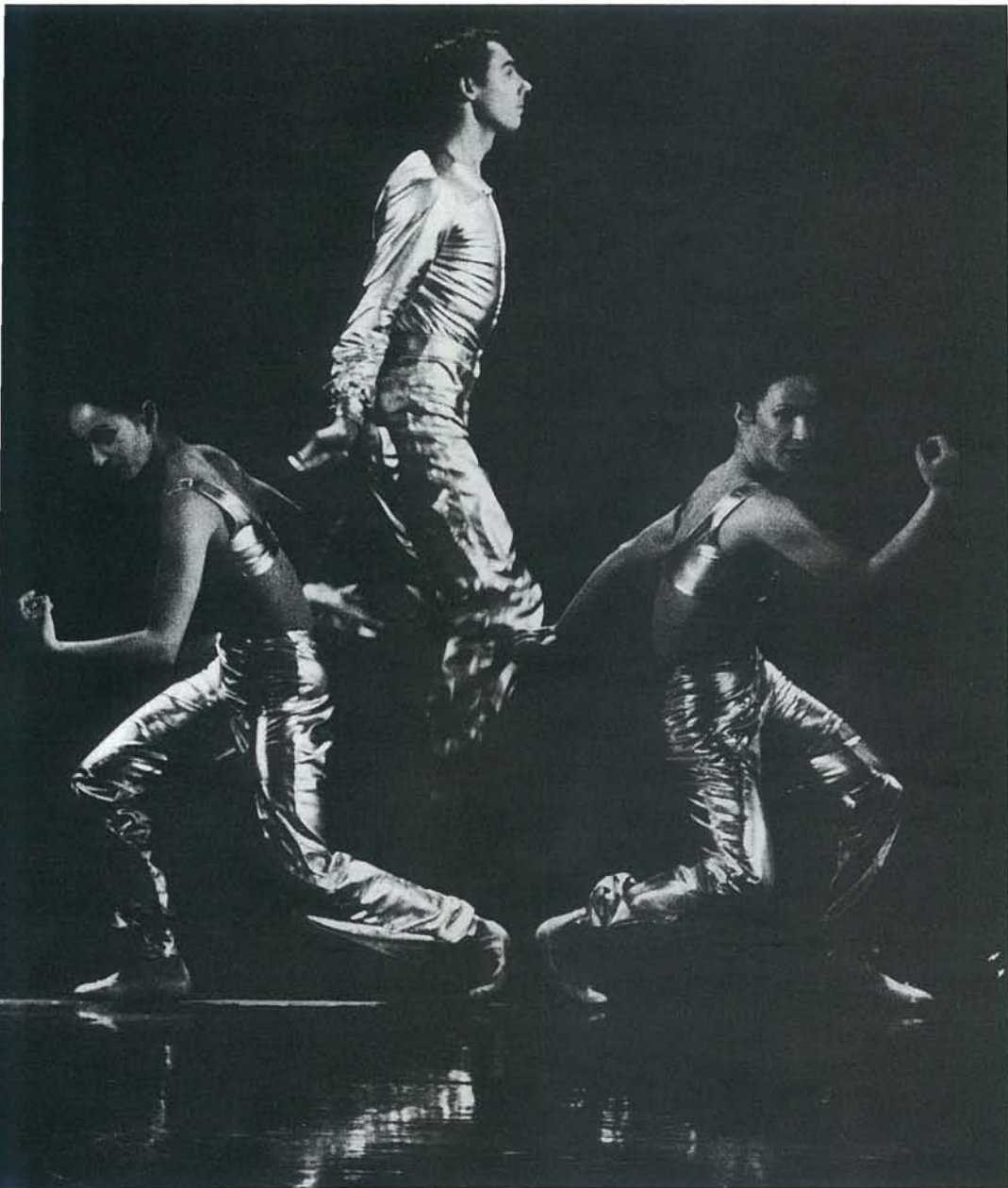
אבל למרבה השמחה, נתמלאו שורותיה ברקדנים מהדור הצעיר, שמהם צמחו מבצעים מעולים, כגון נורית שטרן, יאיר ורדי, אסתי נדלר ורבים אחרים, ששמרו, כמעט בדרך נס, על החיוניות והמרץ הבימתי השופע של דור המייסדים.

בחלוף השנים מאז ייסוד בת-דור, התרחקה הברונית יותר ויותר מה"בת" הבכירה והקדישה את תשומת לבה, ובעיקר את משאביה, ל"בת" הצעירה, היא בת-דור.

הדברים הגיעו לידי משבר בשנת 1974, שעה שדה-רוטשילד הודיעה סופית על כוונתה לאחד את שתי ה"בנות" - החלטה שפירושה המעשי היה ביטול קיומה של בת-שבע. צעד חד-צדדי זה עורר תגובות רבות, בארץ ובעולם.

מלבד מברקים מכל גדולי אומני המחול בעולם, התומכים בהמשך קיומה של בת-שבע, נרתמו אחדים מאנשי האומנות בארץ, וביניהם הצייר דני קרוון, שהירבה לעבוד עם הלהקה בראשיתה, גדעון פז, אז איש קרן תרבות אמריקה-ישראל ובעיקר לאה פורת, ראש המועצה לתרבות ואומנות, לחפש מוצא למשבר. בהחלטה אמיצה של משרד החינוך והתרבות, הוחלט, שמעתה תהיה להקת בת-שבע מוסד ציבורי, ולו תקציב צנוע אבל קבוע, שיאפשר לה להמשיך לפעול. דה רוטשילד הסכימה להשאיר לזמן מה את הסטודיות ואת כל הציוד של הלהקה, למעשה ללא תמורה, לגוף, שהיא חדלה להיות אחראית לו.

בשנתיים שקדמו לשינוי המהותי הרישמי במעמדה של הלהקה, חלו שני אירועים אומנותיים יוצאי-דופן.



"קרקס המחולות של סטרוינסקי", כוריאוגרפיה: פול סנסרדו וחברי הלהקה, רקדנים: שלי שיר, נירה טריפון, דאגלס נילסן, צילום: יעקב אגור
"STRAVINSKY DANCE CIRCUS", CHOREOGRAPHY: PAUL SANASARDO AND MEMBERS OF THE COMPANY, DANCERS: SHELLY SHEER, NIRA TRIFON, DOUGLAS NILSEN, PHOTO: JACOB AGOR

משהגיע קרנקו לתל-אביב, טיפל בו משה רומנו, ממיסדי הלהקה, שהיה בינתיים למנהל-החזרות שלה. קרנקו ביקש להתבודד בדירה בה התגורר, ולחפש חומר ליצירתו דווקא בספרות העברית ובאומנות הישראלית. המתרגם, ישראל אובל, אסף למענו מעין אנתולוגיה של שירה עברית מתורגמת לאנגלית וגרמנית, וקרנקו הסתגר עם הספרים והתדפיסים. והוא הגיע למסקנה, שהמחול שיעצב, יבוצע למעשה ללא ליווי מוסיקלי, אלא רק לקולה של קריינית, שתשמיע את השירים, בהם בחר. בלוויית מוסיקה ישראלית, אולי רק תיפוף, שילווח את התנועה בנקודות מסוימות. משה רומנו מספר, שמיד חשב על מי שהכל כינו אז

לבסוף על הבימה כערימת גוויות. זה היה מזעזע. או את הסולו של רינה שיינפלד, כמלאך בעל כנף אחת.

אבל הסיגנון החדשני הזה, של מחול הבעתי ללא ליווי מוסיקאלי רצוף, והשימוש בצלילי העברית כרקע קולי, היקשו על הבנת היצירה על ידי מי שאינו שומע עברית. נסיונו של קרנקו להתמודד עם הנושא היהודי, התמודדות אישית וכללית כאחד, היה יוצא דופן ברפרטואר של בת-שבע. כי על אף שיוצרים כמרתה גראהם ורוברט קוהן וכמותם אנשי הלהקה שפנו לכוריאוגרפיה יצרו עבורה יצירות תנייכיות, אלה היו בעלות אופי מופשט ואוניברסאלי, ללא דגש יהודי כלשהו. ביצירתה של גראהם "עקב", אפשר לעמת את גישתה הפיסולית-הכוללת עם זו של שרה לוי-תנאי, שממש באותה שנה יצרה את המחול הגדול שלה "יעקב בחורן", שכולו קשור בגורלו של העם היהודי, דרך הפריזמה של חיי יעקב אבינו. במשך כל שנות קיומה של בת-שבע בלטה תופעה של אי-הזמנת כוריאוגרפים ישראלים לעבוד עימה, מלבד עבודות של חברי הלהקה או מי שרקדו בה, ובראשם משה אפרתי ורינה שיינפלד. עבודות של יוצרים אחרים היו ברובן במסגרת סדנאית. רק מורליה שרון יצרה עבודות ספורות ללהקה. (בניתוח תופעה זו של מיעוט יוצרים ישראלים, עד בואו של אוהד נהרין, עוסק מאמרה של רות אשל).

במשך כל הקאריירה הארוכה של מרתה גראהם, רק פעם אחת הסכימה לעבוד שלא עם להקתה שלה, כשהוצע לה על ידי ג'ורג'י באלאנשין ליצור יחד עימו מופע משותף עבור הניו-יורק סיטי באלט (בשנת 1959), מבצע שלא עלה יפה. לכן היתה זו הפתעה גדולה לכל, משנודע, שגראהם עומדת לבוא לישראל, על מנת ליצור עבור בת-שבע יצירה מקורית משלה. התמיהה נבעה מכך, שהכל ידעו, שהיא חשה, שאת חובה המוסרי לברונית דה-רוטשילד שילמה מכבר, ושנית, אם היתה חייבת נאמנות למישהו, היה זה לדה-רוטשילד ולא ללהקת בת-שבע, שקשריה עם המייסדת שלה נותקו למעשה לחלוטין.

מצבה של גראהם באותם ימים היה קשה למדי. לא מכבר השתחררה מבית-חולים, בו עברה תהליך של גמילה מאלכוהוליים. לא היתה לה להקה משלה בניו-יורק, וגם מצבה הכלכלי היה בכי רע. הכל סברו, שבגיל 70+ סיימה למעשה את תפקידה. לינדה הודס פגשה אותה בניו-יורק, ומששבה לארץ, סיפרה על בעיותיה של גראהם לפנחס פוסטל מנכ"ל בת-שבע. התגובה המהירה של פוסטל היתה: "נזמין אותה לעבוד עם בת-שבע בישראל". למרות שהודס לא האמינה במעשיות התכנית, בכל זאת טילפנה לניו-יורק. בעידודו של רון פרוטאס, שנעשה באותן שנים למנהל ענייניה של מרתה, וניסה לעשות הכל על מנת להוציא את האומנית הגדולה ממצבה הדכאוני, היא הסכימה לקבל על עצמה את המשימה.



"הגן אחוז המלחמה" - כוריאוגרפיה: מרתה גראהם, רקדנים: רינה שיינפלד ואהוד בן-דוד
"EMBATTLED GARDEN" - CHOREOGRAPHY: MARTHA GRAHAM, DANCERS: RINA SCHENFELD, EHUD BEN-DAVID

הצוות עימו בחרה לעבוד כלל את המוסיקאי מרדכי סתר והמעצב דני קרוון, שכבר שיתפה איתם פעולה לא אחת. הנושא שנבחר היה תנייכי - יעקב והעלילות הדראמאטיות שבחיי, בחירה כמעט מובנת מאליה, כי הנושא התנייכי היה תמיד קרוב ללבה, ובייחוד לגבי מחול שנוצר בארץ ישראל.

נוכחותה של גראהם בתל-אביב החזירה לבימה את אלה, שמכבר חדלו למעשה להופיע בשורות הלהקה, כאהוד בן-דוד, רנה גלוק ורינה שיינפלד. התוצאה היתה בלתי אחידה; מצד אחד ברוך בימתי, תפאורה פיסולית מרהיבה, ומצד שני עלילה תני"כית סימלית, לא מעמיקה ולא מחושבת עד הסוף, כך שהיצירה נראתה כמעין סקיצה ראשונית בלבד. אכן, שנים מעטות אחר כך, כשלגראהם שוב היתה להקה משלה, היא שבה ועיבדה את המחול, שנקרא עתה "חלום", ולא "חלום יעקב", כפי שכונה בגירסתו הישראלית הראשונה.

משב רוח רענן הביא עימו אוהד נהרין, שהחל מאז 1981 לעבוד עם בת-שבע כמעט מדי שנה. "ביניים", "משהו משותף" ובייחוד "חפלאחץ", שנוצר בעיקבות מלחמת לבנון האומללה, היוו שלבים בגיבוש דרכו של נהרין ככוריאוגראף

המקרה ההיסטורי, בואה של מרתה גראהם לתל-אביב עשר שנים אחרי ייסוד הלהקה, הפגיש בינה לבין מי שכיום עומד בראש הלהקה, אוהד נהרין. אוהד היה אז רקדן טירון, שלא מכבר השתחרר משירותו בצה"ל. אבל בשיעורי המבחן לליהוק המחול החדש, הוא בלט וגראהם מיד הבחינה בכשרונותיו ובנוכחותו הבימתית. למרבה התמיהה (שלא לדבר על קינאה), של ותיקי הלהקה, גראהם הציבה את אוהד באחד התפקידים המרכזיים ביותר ב"חלום". ואחרי עבודה זו, משביקש לנסוע לניו-יורק להשתלם, ביצע זאת בעזרת מילגה, שבה זכה בעזרת גראהם.

שנים של הליכה במדבר המקריות ופתח תקופה חדשה

במשך רוב שנות ה-70 וה-80, קשה היה להבחין בקו אומנותי ברור כלשהו במופיעה של הלהקה. מנהלים אומנותיים התחלפו לעיתים קרובות. אומנם, יוצרים חשובים הוסיפו לעבוד עם הלהקה, ביניהם אנה סוקולוב, כריסטופר ברוס, דונלד מק-קייל והיוצר האמריקני-ישראלי, ג'ין היל-סאגאן. משנתמנה בשנת 1977 פול סנסרדו למנהל אומנותי, הפכה הלהקה למעשה לבימה ליצירותיו בלבד. מקץ שנתיים התפטר סנסרדו מתפקידו.

רוברט קוהן, ששימש כיועץ אומנותי, המליץ על משה רומנו, מראשוני בת-שבע, שעבד עם קוהן בלונדון שנים ארוכות, כמנהל אומנותי. אבל לרומנו קשה היה למצוא שפה משותפת עם רקדני הלהקה, בה החל את דרכו והוא לא המשיך בתפקידו זמן רב. אחריו באו דוד דביר ושלי שיר, שני אומני מחול מעולים, שרקדו בלהקה ושימשו בתפקיד המנהל האומנותי, כשהם מטפחים את צוות הלהקה, אבל ללא קביעת קו אומנותי ברור

עבורה. אומנם, לזכותם יש לציין, שתחת שרביטם החלו לעבוד עם הלהקה יוצרים מהדור הצעיר, הפוסט-גראהמי, ביניהם מארק מוריס, אוהד נהרין, דאג וארון ודניאל עזרלו, והם שהצעידו את הלהקה לסגנון עכשווי, צעיר וחינוכי.

במשך עשרים השנים למן ייסוד הלהקה באמצע שנות ה-60 ועד אמצע שנות ה-80 חל מהפך בעולם המחול המודרני בעולם. מהפכת המחול - וזה כולל את המודרני והבאלט הניאו-קלאסי כאחד - הציבה את ניו-יורק כבירת אומנות הריקוד ועד מלחמת העולם השנייה, כבית היוצר של הסיגנון הדומיננטי החדש. לקראת שנות ה-80 חזר מרכז הכובד ולוע הר הגעש של החדשנות הבימתית לאירופה.

תיאטרון-המחול, שנציגתו הנודעת ביותר, אבל בהחלט לא היחידה, היא פינה באוש, הבאלט המודרני מבית היוצר של הכוריאוגרפים, שכולם גדלו בעיקר בשטוטגרט, ג'ון נוימאייר, ויליאם פורסיית ויירי קיליאן - ולהקותיהם פרצו את מגבלות המחול הפוסט-מודרני, שהיה מצוי בעיקר באמריקה. התקופה הפוסט-מודרנית, של מחול "רוזה", בבגדי רחוב ונעלי ספורט, פסחה למעשה על המחול בארץ, ובבת-שבע לא ניכר רישומו אלא בכמה נסיונות, שנערכו במסגרת הסדנא השנתית, שהנהיג רוברט קוהן, על מנת לעודד את רקדני הלהקה ליצור עבודות עצמאיות.

משב רוח רענן הביא עימו אוהד נהרין, שהחל מאז 1981 לעבוד עם בת-שבע כמעט מדי שנה. "ביניים", "משהו משותף" ובייחוד "חפלאחץ", שנוצר בעיקבות מלחמת לבנון האומללה, היוו שלבים בגיבוש דרכו של נהרין ככוריאוגראף. עבודותיו לעולם אינן אידיאולוגיות בצורה מוצהרת או פלקאטית. ובכל זאת, הן קשורות בטבורן למציאות הישראלית, שהוא חלק ממנה, אפילו בשנים בהן התגורר ועבד בעיקר בניו-יורק. למשל, ב"ביניים",



(לצלילי הקלרינט של ג'ורא פיידמן ומוסיקה מאת ליאונרד ברנשטיין), המוטיב היהודי הביא אותו ליצירת תנועה, שלכאורה מתנהלת בכיוון אחד בלבד, מימין לשמאל, או עם תרצה, מן העבר אל העתיד. שרשרת ניצחית זו היא מוטיב צורני, שאינו משתלט על המחול, אבל מעניק לו משמעות מעבר לתנועה עצמה. נהרין אף העז לסיים את "ביניים" בכמה שניות של הורה ממש, שנעלמה מיד בחושך.

$$10+15+5=30$$

בקווים כלליים, ותוך לקיחת חריגים למיניהם בחשבון, מתחלקות שלושים שנותיה של להקת בת-שבע לשלוש תקופות. עשר השנים הראשונות הן שנות ההשפעה הגראהמית. אלו שנות צמיחתה של הלהקה, שנישאה על כנפי הכאריזמה האדירה של המייסדים. אבל, מאז עזבה לינדה הודס את הלהקה ושבה לניו-יורק, וגרמה לכך, שלבת-שבע לא תהייה עוד זכיות הביצוע של יצירות גראהם, נשמט הבסיס החשוב הזה

"הציידים האגדיים", כוריאוגרפיה: גלן טטלי, רקדנית: נורית שטרן
"THE MYTHICAL HUNTERS", CHOREOGRAPHY: GLEN TETLEY, DANCER: NURIT STERN

ממנה. היו אלו שנים, בהן הטלטלה ספינת בת-שבע בגלי המחול המודרני האקלקטי, לכאורה ללא הכוונה או מחשבה מקדימה כלשהי.

אין זה אומר, שבאותן חמש-עשרה שנות תעייה לא בוצעו על ידיה יצירות מצויינות. למשל, "השולחן הירוק" מאת קורט יוס, שבוצע בארץ לראשונה על ידי להקה שאינה להקת באלט. או עבודותיה הותיקות והחדשות אז של אנה סוקולוב, כגון יצירת המופת שלה "חדרים", אותו דיוקן מזעזע של העיר הגדולה והאכזרית, המבליט את הבדידות האנושית. ובלי ספק תרם גיין היל-סאגאן, שעבד למעשה עם כל הלהקות המודרניות בארץ, עבודות מצויינות, מרגשות ויפות מאוד לבת-שבע, עימה עבד מדי עונה, עד ששב סופית למולדתו, אמריקה.

היו אלה כמה מרקדני הלהקה, ולא דווקא מנהליה, שהביאו ארצה את נציגי הזרמים החדשים של המחול הצעיר, בדמות מארק מוריס, דניאל עזרלו ובני דורס. אבל איש מהם לא קשר את גורלו האומנותי עם בת-שבע, וכולם נותרו בגדר אורחים לשעה.

בינתיים לא קפא אוהד נהרין על שמריו, והתפתח לכוריאוגרף מבוקש בעולם. הוא עבד בעיקר באירופה, אבל הגיע גם לאוסטרליה הרחוקה. קשריו עם יירי קיליאן, מנהלו האמנותי של תיאטרון המחול הנדרלאנדי, נתהדקו. היה זה טבעי, שיוצר ישראלי כל כך, שרכש לעצמו שם בינלאומי כנהרין, יוזמן לכהן כמנהלה האומנותי של בת-שבע. אבל נהרין היסס לא מעט, האם לקשור את עצמו ואת עתידו ללהקת בית. תחילה קיבל על עצמו את התפקיד לתקופת נסיון בת שנתיים, ללא התחייבות מעבר לכך. אבל כבר עם בואו הוא גרם לשינויים ניכרים בלהקה. לא כל הרקדנים, וגם המעולים בהם, הסתדרו עם סיגנונו ושיטות העבודה שלו. אבל במקומם באו צעירים, שהיו מוכנים לעבוד על בסיס גישתו של אוהד נהרין.

הסיגנון שנהרין הביא לבת-שבע יש בו לא מעט מתרבות הפופ והרוק הצעירה והבוטה. תנועה מסוכנת, הדורשת הקרבה עצמית רבה מהמבצע, ואנטי-אסתטיות המעדיפה את המראה הזרוק, את הבגד הסמרטוטי, של חלקי לבוש שמקורם באיזה חנות לבגדים משומשים כביכול. לא עוד הרגל היחפה, שסימלה את המחול המודרני האקספרסיוניסטי של המחצית הראשונה של המאה ה-20. ולא נעלי הבאלט, שחדרו שנית אל המחול הפוסט-גראהמי. ואפילו לא נעלי-הספורט של הפוסט-מודרניסטים. אלא נעליים כבדות, נעלי עבודה או נעלי מתאגרפים, רכות וצמודות לרגל, מכל מקום לבוש ונעליים שאין להם דבר עם בימה, אומנות ומחול בימתי.

את השיער האסוף בקפידה של הבאלט הקלאסי החליפה הרעמה המתנפנפת, החופשית, של המחול המודרני בתחילת המאה. את התספורת המהודקת של רקדניותיה של גראהם החליף השיער הפרוע והזקן השופע של הפוסט-מודרניסטים. אוהד נהרין מעדיף את המראה הקצוף-מגולח של צעירי הימים הללו, ראשים, המזכירים למעשה את גולגולותיהם של אסירים. או פציניסטים במחלקה הסגורה. מעין יופי של הכיעור.

נהרין גם מעדיף לעיתים את מראה האוני-סקס של שמלות או חצאיות לכל, גברים ונשים כאחד. לבוש זה אופייני, בין היתר, גם לעבודותיו מארק מוריס. גם רמי באר כבר ניסה גישה זו. אבל כשם שמכנסיים לכל אינן מקנות תחושה של אנדרוויניות, של ביטול ההבדלים בין גברים ונשים, גם שמלה או חצאית אינן הופכות את הגברים לנשיים. שיויון המיניים ניכר גם בכך, שמה שהיה בעבר נחלתם של הרקדנים ממיין זכר בלבד, הרמות והנפות של הפרטנר, מתחלק בין הנשים לגברים באופן מעשי, בהתאם למקרה, מבלי שזה יעורר תחושה של היפוך התפקידים. גם בזה יש מסימני היוצר, למשל כשהוא עצמו עולה לבימה ושר, לבוש שמלת ערב אדומה.

האסתטיקה החדשה ניכרת בעבודותיו של נהרין בכך, שהוא אינו מחפש לעצמו רקדנים בעלי גופות יפים במיוחד, או אישיות זוהרת,

נרקיסיסטית. אחדים מטובי רקדני בת-שבע עזבו את הלהקה כשנהרין נטל את ההגה לידי, כי הם חשו, שהבסיס של הברק האישי הזוהר, ההוליוודי אם תרצה, אין לו עוד ערך בעבודות החדשות. רקדני בת-שבע הנכחיים אינם פחות מיומנים או פחות וירטואוזים מאלה שבלטו בשורותיה בשנים שעברו. אלא שמיומנותם הטכנית זורמת באפיקים אחרים, ואינה נמדדת דווקא בהרמת רגל מרקיעת שחקים או סיבובים מסחררים.

ב"מופע הפתיחה" של פסטיבל ישראל משנת 1993 ושנית בחגיגת יום הולדת ה-30 של הלהקה נוצר רגע של מבוכה (בקהל), שעה שעלה לבימה גבר לא צעיר, בעל גוף וכרס נכבדה. והוא החל לנוע עם אחד הרקדנים, בכשרון תנועה טבעי. לדעתי לא היה בזה ולא שמץ של זילזול או פגיעה כביכול בכבודו של אותו בחור עבה. זו לא היתה קאריקאטורה של הרקדן הרזה, קל הרגליים, אלא מחווה לאנושות בעלת הזהויות הגופניות הרבות והשונות. גישה זו, של אנשים מכל המידות והטיפוסים כשותפים מלאים במופע של מחול, מוכרת בעבודות תיאטרון-המחול הגרמני. מאגי מארין - אחת היוצרות המעולות ביותר בימינו - מרבה אף היא להשתמש באנשים שפרופורציות גופם אינן תואמות את האידיאל המסורתי של הרקדן. היא אף יצרה מחול שלם של אנשים שמנים מאוד, במקרה זה בעזרת השמנות מספוג פלאסטי, שיצרה עבור הבאלט הלאומי של הולנד. מחול קליל על אף מפלי השומן ו"הצמיגים", ששיוו לרקדנים הצעירים את מראה הבובה, שהיא סמל הצמיגים מבית-החרושת "מישלין".

הסיגנון שנהרין הביא לבת-שבע יש בו לא מעט מתרבות הפופ והרוק הצעירה והבוטה. תנועה מסוכנת, הדורשת הקרבה עצמית רבה מהמבצע, ואנטי-אסתטיות המעדיפה את המראה הזרוק

דוגמא נוספת לאסתטיקה שונה ומיוחדת הוא הדואט המוזר בין יוסי יונגמן והאוגר, כשבעל-החיים הזעיר מטפס עליו, ומתנהג כאילו היפנט אותו הרקדן. יש בכך וירטואוזיות והקרבה עצמית לא פחות מגראנד זיטה באלטי מהמם. כי האוגר לא אחת, כנראה מהתרגשות הבימה, פשוט עשה את צרכיו על גבי הרקדן. אלא שהתנועה זעירה, מיניאטורה של דואט. ניגוד כזה בין מימדים גדולים, של תנועה סוערת, בה ממש עפים הרקדנים על פני מרחב הבימה, מול רגעים של העדר תנועה או כמעט העדר תנועה, אופייניים לנהרין. למשל, הרגע ב"שקיעת הטיטניק" וב"קיר", בו אחרי מוסיקה רעשנית עד מחרישת אוזניים, יש לפתע מומנטים של שקט, שעה שרק מפוחית, גראמפון עתיק או תיבת-נגינה נוסטאלגית מנגנים.

הלא בסופו של דבר, האומנות כולה אינה אלא מיחזור אלמנטים בצורות חדשות ומפתיעות. ונהרין מבקש לו צורות או תהליכים מסורתיים, משופשפים מרוב שנים ושימוש, בהקשרים טריים. קטע שכבר הפך למעין סמל מסחרי של נהרין הוא השיר המסורתי מההגדה לפסח, "אחד מי יודעי", המבוצע כשכל הרקדנים מהלהקה יושבים על כסאות בחצי מעגל. כל אחד מהם מבצע את התנועה המצטברת, אבל שיש בה גם מוטיב אישי שלו. עד שהאחרון בשורה נופל אפיים ארצה בסיום כל מחזור, אבל קם לתחייה לקראת המחזור הבא של השיר. הכוח המצטבר בשירים מסוג זה, הקיימים, אגב, בתרבויות שונות, אדיר. ואוהד הוסיף למחזוריות ולמוטיב האישי של כל אחד מהמשתתפים גם תהליך של

התפשטות וזריקת בגדים לקראת סוף הקטע. זו דוגמא לשימוש מורכב של מרכיבים, לשינויים מתמידים במסגרת בלתי משתנה, המציינת יוצרים גדולים. לא פלא, שאפשר להנות מ"אחד מי יודע" שוב ושוב, ושהמחול הזה הפך למשהו המזכיר את הסולו "SINNEMAN" של אלון איילי, לא בשל דמיון צורני אלא בכוח המחץ של העיצוב הכוריאוגרפי שלו.

בשנים אלה הפך למעשה הסיגנון של אוהד נהרין לסגנון הלהקה שהוא עומד בראשה. ממש כשם שהאשימו את יירי קיליאן, המנהל האומנותי הציכי של הנדרלנדס דנס תיאטר בכך, שהוא הופך להקה ציבורית הולנדית לממלכתו הפרטית, עד שהתברר לכל שהוא העלה את הלהקה לשיאים חדשים, וסגנונו הפך לשפתה הבסיסית, גם מבקרים רבים בישראל לא שמחו תחילה עם העובדה, שבת-שבע הפכה ל"להקה של נהרין". לאמיתו של דבר, במקרה זה, משום שסגנונו של נהרין הוא שפת בימה מאוד ישראלית, אפילו צברית, ההאשמה משוללת יסוד.

מקץ שלושים שנות פעילות, בת-שבע היא שוב ספינת הדגל של המחול האומנותי הישראלי. היא מבוקשת בעולם, מיטב הכוריאוגרפים, כגון יירי קיליאן, ויליאם פורסיית, אנגלין פרלזוקאז' או זיוף נאדג' עובדים עימה והיא פופולארית בביתה. ממש כשם שהיתה בימי בראשית שלה. להקה ישראלית מאוד, המדברת בשפה חדישה ועולמית, מבלי להתכחש לישראליותה.



"אנפאזה" מאת אוהד נהרין, רקדנים: יוהן סילברהולט, יוסי יונגמן, צילום: גדי דגון
"ANAPHASE" BY OHAD NAHARIN. DANCERS: JOHAN SILVERHULT, YOSHI YUNGMAN. PHOTO: GADI DAGON