

הבאלט הישראלי

חלום ומציאות

מאת רות אשל

כשברטה ימפולסקי והלל מרקמן ייסדו להקה, בסוף שנות השישים, וקראו לה "להקת הבאלט הקלאסי הישראלי" הם הכריזו באמצעות השם על הכוונות: על להקה שתפעל בישראל ושתטפח רקדנים וכוריאוגרפים ישראלים, ושהרפטואר שלה יכלול עבודות שהן נכס צאן ברזל של הבאלט הקלאסי. בשנות השמונים שונה שם הלהקה והושמטה ממנו המלה "קלאסי" כדי להצביע על כך שהרפטואר פתוח לכל מה שקיים בסגנון הבאלט. לא במקרה הם לא קראו ללהקתם "להקת הבאלט ימפולסקי-מרקמן" (אמנים רבים בעולם קוראים ללהקות שהקימו על שמם). חלומם של מרקמן וימפולסקי היה לייסד להקה לאומית איכותית שמראה את הבאלט במיטבו, עונה לצורכי הבאלט הקלאסי בארץ, מפרה אותו ומוזנת ממנו.

מאמר זה מתאר את התפתחות הלהקה במהלך עשרים ושמונה שנות קיומה, על רקע התפתחות המחול בארץ, תוך בדיקה של השאלה אלו מיעדי מקימה הוגשמו ואלו לא.

השנים הראשונות, 1967-1975

זוג הרקדנים ברטה ימפולסקי והלל מרקמן בילה את שנות החמישים בחו"ל. הם רקדו בלהקות ידועות כמו באלט פוקין ובאלט ריס דה מונטה קארלו, והחלום להקים להקת באלט קלאסי בישראל ליווה אותם כל העת. כשהחליטו שהגיע הזמן לחזור הביתה ולהכות שורש, פנו באופן טבעי לבאלט האופרה הישראלית. שם הם רקדו שנתיים כסולנים אבל מהר מאוד התברר להם שלא לבית הזה ייחלו. ימפולסקי: "הרקדנים לא קיבלו שכר בקביעות ולא היתה משמעת חזרות. הייתי צריכה להופיע בכל ההפקות (של הבאלט ושל האופרות) וכשנפצעתי לא היתה לי מחליפה והייתי צריכה להמשיך להופיע כשאני פצועה. החלטתי לעזוב גם אם אצטרך לנקות בתים למחיה". ב-1967 החליטו לעזוב את האופרה הישראלית של אדיס דה פיליפ ולהקים להקה משלהם.

בלהקת באלט קלאסי בארץ היה צורך אמיתי. המחול המודרני היה מושרש כאן כבר משנות העשרים ואילו הבאלט הקלאסי עדיין היה בן חורג בשנות השישים. ניסיונות קודמים להקים להקות באלט (של מיה ארבוטובה, רינה ניקובה, אלכסנדר גרפצ'וב ואחרים) לא עלו יפה, והאופרה הישראלית היתה המקום היחיד שבו רקדן קלאסי יכול היה לרקוד בשנות החמישים.

תיאטרון מחול ענבל, שנוסד כבר בתחילת שנות החמישים, הקדים את כולם, אך רוב הלהקות הממוסדות בארץ הוקמו בעשור שבו הקימו ימפולסקי ומרקמן את להקתם. ממש באותה שנה הוקמה להקת בת דור, האחות הצעירה ללהקה הבוגרת בת שבע (שהוקמה ב-1964), ובקיבוץ געתון עמדה להיוולד בת נוספת למחול המודרני - הלהקה הקיבוצית (1969).

ימפולסקי ומרקמן חיפשו מקום ליד תל אביב שיאמץ אותם וייסדו את "להקת הבאלט הקלאסי של חולון". מדי יום היו עוברים במכונית ואוספים את רות זיו ורבה יודאיקו (שעזבו איתם את האופרה) ונוסעים לעשות שיעור וחזרה על במת עץ קטנה של בית יד לבנים. כעבור מספר חודשים עברו לבמה גדולה יותר בקולנוע רינה (שדרות קוגל). מנהל האולם לא גבה מהם תשלום, "והיינו נכנסים מדלת אחורית, לאולם חשוך, מדליקים נורה אחת כדי לא להכניס את בעל האולם להוצאות, פותחים דלת שייכנס קצת אור ואוויר, מחברים את הטייפ והלל נתן שיעור. בדיחות שפעו ממנו וצחקנו הרבה", מספרת ימפולסקי. אחרי החזרות, כשהבנות היו מתלבשות, עשו שני מקימי הלהקה חזרות בחטף. אחר כך הסיעו כל רקדנית הביתה.

כדי להתפרנס היו חייבים ללמד. ימפולסקי פתחה חוגים באולמי ההתעמלות של שני בתי ספר עממיים ברמת גן, לאחר שעות הלימודים, והם היו כל כך מבוקשים שהיא לימדה ארבע פעמים בשבוע שש שעות בכל פעם. כתמורה לבתי הספר שהעמידו לרשותה את חדר ההתעמלות היא הכינה

עם התלמידים את מופע סוף השנה ("הייתי צריכה להעמיד ריקודים עם נוער בכיתה ח', שבעצם לא רוצה לרקוד, וזה היה קשה, אבל בסך הכל היינו די מרוצים, למרות שלא היה לנו מקום משלנו").

הבכורה של "להקת באלט חולון" התקיימה בינואר 1967 הקר באולם לא מוסק. הרפטואר כלל את "פה-דה-קאטר" של דולין, כוריאוגרפיה של מרקמן בשם "אינטרפליי", למוסיקה של אנטון גולד, ודואטים מתוך "רומיאו ויוליה" ו"דון קישוט" של סרג' ליפאר שהם רקדו בעצמם. הם היו זקוקים נושאות לתמיכה כספית והכינו מופע מיוחד לראש הקרן תרבות אמריקה ישראל דאו, סמולאס, ולראש עיריית חולון. אך הם לא הגיעו לבכורה: "שכרנו אולם ותאורה בהוצאה כספית גדולה עבורנו. שעות חיכינו על הבמה, כל פעם התחממנו מחדש. איש לא הגיע. צילצלנו לקרן והמזכירה לא רצתה לקרוא למר סמואלס. בדרך חזרה הביתה עברנו דרך משרדי הקרן והתעקשתי לדבר איתו. אמרתי לו שחיכינו לו שעות, נכנסו להוצאות ולפחות היה יכול להודיע שאין כוונתו להגיע. כל מה שהיה לו לאומר לי היה: אמרתי לך לא להיכנס להוצאות. ירדתי למטה ובכיתי".

ברטה ימפולסקי בתפקיד יוליה BERTA YAMPOLSKY AS JULIET



היה קשה לשווק את להקת הבאלט הקלאסי של חולון. בסופי השבוע היו לוקחים את המכוננית ומחפשים אולמות. מרקמן, חמוש בביקורות, היה נפגש עם רכזי תרבות בתקווה לקבל הזמנה. כשהתחילו סוף סוף להופיע, הקהל קיבל אותם יפה והם זכו לחשיפה גדולה ואוהדת בעיתונות.

הבכורה התל אביבית נקבעה לערב פרוץ מלחמת ששת הימים, בבית החייל. הגברים כבר היו מגויסים ו"פחדנו שיגייסו את הלל ואז אין הופעה. כל יום חזרנו הביתה אחרי החזרות לראות אם הגיע צו הגיוס שלי". לשמחתם האולם היה מלא בכל זאת, אם כי בנשים בלבד, ורק כשחזרו הביתה חיכה צו הגיוס של מרקמן על הדלת. לבכורה התל אביבית הגיעה גרטרוד קראוס (הגורו של המחול המודרני האירופי של שנות השלושים והארבעים בארץ). היא עודדה אותם, ושלא כמו אחרים, לא שאלה אותם מה פתאום זוג מצליח חוזר לארץ. "יש כאן גרעין אמיתי, אתם טובים ועליכם להמשיך הלאה. לצערי המחול המודרני [המחול האמריקאי הגראהמי] הולך בכיוון שאני לא רוצה להיות חלק ממנו. אני מעדיפה באלט קלאסי ממוצע על פני המחול המודרני". לבקשתה, היא הפכה ליועצת אמנותית סמויה של הלהקה שבדרך.

חלומם של מרקמן וימפולסקי היה לייסד להקה לאומית איכותית שמראה את הנאלט במיטתו, עונה לצורכי הנאלט הקלאסי בארץ, מפרה אותו ומוזנת ממנו

אחרי המלחמה התארגנו מחדש, צירפו רקדניות נוספות (דליה קושט ונורית רייס), לקחו תאורן ושכרו אולמות מכספם. "כולנו הצטופפנו במכוננית, הלל הוריד את המוזודות וסידר את הבמה ואני תפרתי וגיהצתי את השמלות",

"הנערה עם שער הזהב",

כור: נעמי אלסקובסקי

צילום: יעקב אגור

"THE GIRL WITH THE GOLDEN HAIR" ▼

CHOR.: NAOMI ALESKOVSKI

▲ "גורה לידר", כור: ברטה ימפולסקי
רקדנים: אורנה קוגל וקווין קנינגהם
צילום: גדי דגון

"GURRELIEDER", CHOR.: BERTA YAMPOLSKY
DANCERS: ORNA KUGEL, KEVIN CUNNINGHAM



מספרת ימפולסקי. אך עיריית חולון לא נתנה את התמיכה המיוחלת והנסיעות היו ארוכות ומתישות. הם עברו לתל אביב, שכרו קומה בבית פרטי ברחוב שטריקר ובנו רצפת עץ, אבל כשהרקדנים קפצו הרצפה רעדה והשכנים התלוננו. הם נאלצו לעזוב.

המעברים התכופים ממקום למקום הבהירו להם את החשיבות של בית משלהם. ימפולסקי ביקשה מאביה שיעזור להם לרכוש מרתף בכיכר המדינה, אז מקום רחוק בצפון העיר שרק החל להתפתח. שוב התקינו רצפת עץ ושוב התחילו לעבוד: "זה היה ב-1970. פתחנו ביי"ס ומאות תלמידים הגיעו מכל הארץ. הלהקה מנתה חמישה רקדנים. קיבלנו תמיכה סמלית של 2000 לירות לשנה, שבקושי הספיקו להפקה צנועה אחת, אבל עצם ההכרה עודדה אותנו".

הגיע הזמן להרחיב את הרפרטואר. הם עצמם לא היו יוצרים והיו חייבים לפנות ליוצרים מחו"ל, כי כוריאוגרפים ישראלים כמעט ולא היו באותם שנים, לא במחול מודרני ובוודאי לא בבאלט קלאסי. היושב היצירתי בארץ התמשך בשנות השישים והשבעים, ועולם המחול הישראלי כולו התרכז בבניית הכלי הטכני והווירטואוזי של הרקדן (בטכניקת מרתה גראהם). זו היתה ריאקציה למחול האירופי ששלט בארץ ב-1920-1964, שבו הושם דגש על היצירה אבל הטכניקה הוונחה, אך לריאקציה התלוותה תחושה של נחיתות לגבי יכולת היצירה של יוצרים מקומיים, והלהקות המובילות, בת דור ובת שבע, התחרו ביניהן מי תביא יותר כוריאוגרפים מפורסמים מחו"ל. ברטה ימפולסקי והלל מרקמן פנו לכוריאוגרפית הצרפתית ג'אנין שארא שיצירתה "LES LIENS" (הכבלים, הקשרים) הרשימה אותם קודם בבריסל. הם קיבלו מלגה למימון כרטיס הטיסה שלה ומכספם שכרו לה חדר במלון זול ברחוב בן-יהודה. בתוך שלושה שבועות היא העמידה את הדואט ועבור הקבוצה יצרה את "שאקונה". בהדרגה התרחבה הלהקה לשבעה רקדנים

הלל מרקמן וברטה ימפולסקי ב"רומיאו ויוליה"

BERTA YAMPOLSKY AND HILLEL MARKMAN

IN "ROMEO AND JULIET"

בלהקת באלט קלאסי בארץ היה צורך אמיתי. המחול המודרני היה מושרש כאן כבר משנות העשרים ואילו הנאלט הקלאסי עדיין היה בן חורג בשנות השישים. ניסיונות קודמים להקים להקות באלט לא עלו יפה, והאופרה הישראלית היתה המקום היחיד שבו רקדן קלאסי יכול היה לרקוד בשנות החמישים

אלא שאז נתקלו מייסדיה בקושי למלא את השורות. חלק מהרקדנים הוותיקים החלו בינתיים לפרוש, ביה"ס שלהם רק נוסד ולא היה יכול לספק להם רקדנים וגם בביה"ס של אולפן בת דור, שנוסד שלוש שנים מוקדם יותר, ב-1967, היו תלמידים מתקדמים מועטים בלבד ורובם שאפו לרקוד בבת שבע ובת דור, המסובסדות בנדיבות על ידי הברונית בת שבע דה רוטשילד ושלמדו בהן מיטב המורים והכוריאוגרפים בעולם. הפתרון שנמצא לבסוף היה יבוא רקדנים יהודים מארה"ב וקנדה, והוא התאפשר בזכות הסוכנות היהודית, ששילמה את דמי הטיסה, שכר הדירה ואת משכורותיהם של הרקדנים בחודשים הראשונים. בזמן שהותם בארה"ב לצורך איתור רקדנים יהודים, הגיעו

לסרטוגה ספרינג וראו הופעה של הניו יורק סיטי באלט עם "חלום ליל קיץ" של בלנשין בביצוע אדוארד ויללה וסוזאן פרל. "הצגנו עצמנו כמנהלי הבאלט הישראלי וקיבלנו כרטיסים במקומות הכי טובים באולם. אחרי המופע התביישנו ללכת אל מאחורי הקלעים לברך את בלנשין, אז רק כתבנו מכתב תודה נלהב", מספרת ימפולסקי. כעבור שנים סיפרה להם פט נירי - אז סולנית בלהקה ואחר כך מעין שגרירה של בלנשין בעולם, שלימדה את ריקודיו והשגיחה שיבוצעו כפי שהיה רוצה - שהמכתב נגע ללבו של בלנשין, ומאז זכה הבאלט הישראלי ליחס מיוחד מצדו, וקיבל בין היתר יצירות משלו בחינם.

ימפולסקי ומרקמן חזרו מארה"ב עם שבעה רקדנים עולים, שהבולטת בהם היתה פמלה אוסטרמן, וכך, יחד איתם, מנתה הלהקה תשעה רקדנים. כבמטה קסם שינתה הלהקה פניה.

הרמה הטכנית עלתה בכמה דרגות, אבל השיעורים והחזרות כבר התנהלו בשפה האנגלית. בעצת הרקדנים העולים הוזמן הכוריאוגרף האמריקאי טוד בולינגר והוא העמיד את היצירה "STILL POINT".

הלל מרקמן: "מיד אחרי

שהעמיד את הבאלט

פרצה מלחמת יום

כיפור וחששנו

שהרקדנים

מחו"ל יקומו

ויברחו, אבל

כולם נשארו".

הרפרטואר

המשך להתרחב

והם הזמינו עבודות

מהכוריאוגרף הכושי

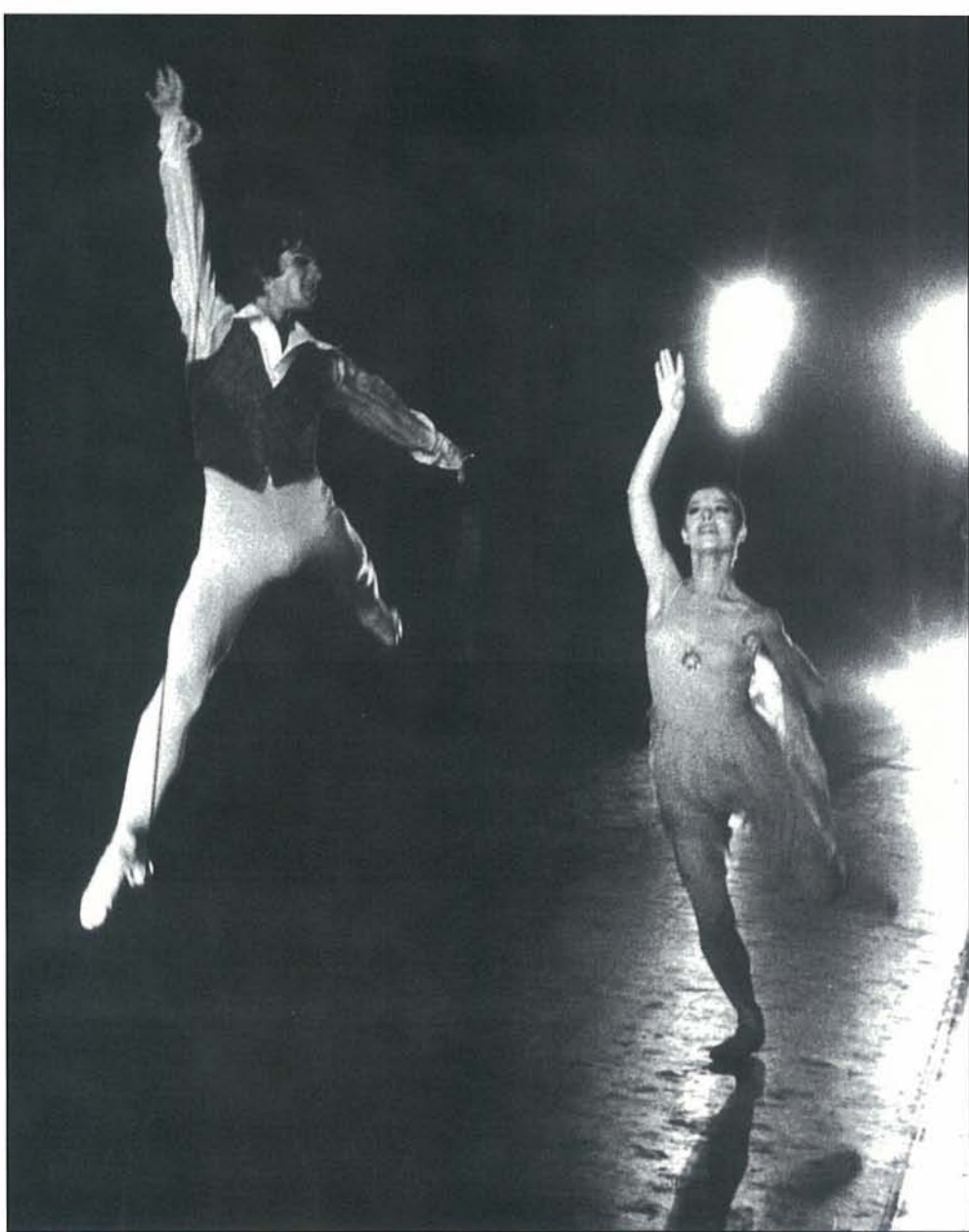
גיין היל סאגאן,



שבילה מספר שנים בישראל והיה מאוד מקובל בארץ. העבודות שלו התבססו על שילוב טכניקת באלט קלאסי וגי'אז בסגנון קאתרין דאנהם. הוא יצר לבאלט הישראלי שתי עבודות ("הכאב המתוק" ו"פרח הלוטוס החיזור"), כמה עבודות ללהקה הקיבוצית ולבת שבע ועבודה אחת, עבודתו הטובה ביותר, "והיה ככלות", לבת דור בעקבות מלחמת יום כיפור. וגם עם גי'ן שארא נשאר הבאלט הישראלי בקשר. היא היתה קשובה לקשיים הכספיים של הלהקה ותרמה לה עבודה נוספת. "REPETITION DE PHAEDERE", שהעמידה הרקדנית אן איטון מהסדרלס ווילס. ברטה ימפולסקי יצרה את עבודתה הראשונה "וואריאציות סימפוניות", למוסיקה של סזר פרנק, בעידודו של הלל מרקמן, שביקש להקל את התלות ביוצרים זרים. ימפולסקי: "זה היה קשה. הייתי מתחילה ואחד הרקדנים המרכזיים בקבוצה לא האמין בי, חיבל והמריד את הרקדנים נגדי. לא ידעתי איך לנהוג. כשסיימתי חשבתי שזו תהיה העבודה האחרונה שלי. מאז הבנתי עד כמה תלוי הכוריאוגרף בנאמנות הרקדנים". הביקורות היו טובות אבל תהליך

לבכורה חתל אניבית הגיעה גרמרוז קראום. היא עודדה אותם, ושלא כמו אחרים, לא שאלה מה פתאום זוג מצליח חוזר לארץ. "יש כאן גרעין אמיתי, אתם טובים ועליכם להמשיך הלאה"

היצירה היה טראומטי וברטה ימפולסקי העדיפה להמשיך לראות עצמה קודם כל כמנהלת אמנותית ורקדנית ראשית. בסוף התקופה הראשונה היה מקום לאופטימיות; הלהקה, שהוקמה ללא תמיכה



"וואריאציות סימפוניות", כור: ברטה ימפולסקי
רקדנים: ריצ'רד שוגרמן, פמלה אוסרמן
צילום: יעקב אגור
"SYMPHONIC VARIATIONS",
CHOR.: BERTA YAMPOLSKY
DANCERS: PAMELA OSSERMAN AND RICHARD SUGERMAN

"סימפוניה ב-ג"
כור: ג'ורג' בלנשין
"SYMPHONY IN G"
CHOR.: GEORGE BALANCHINE





"גיזל", מערכה שנייה,
 כור: לפי פרו,
 רקדנים: ארז דרור, מרשה זוסמן,
 צילום: רות נאמן
 "GISELLE"
 CHOR.: PERROT
 DANCERS: MARCIA ZUSMAN
 AND EREZ DROR

ממסדית, לא רק שרדה
 אלא גם התפתחה, היה
 לה בית משלה לחזרות
 ובי"ס פורח. בשלב זה
 היא התבססה אמנם
 כמעט לחלוטין על רקדנים
 ויוצרים מחו"ל, אבל זו
 היתה רק ההתחלה.
 בינתיים החלו להגיע
 הזמנות למופעים,
 הביקורת היתה אוהדת
 והקהל מילא אולמות.

בגרות, 1975-1985

שלב חדש החל כאשר הלהקה הוזמנה
 להשתתף בפסטיבל ישראל ב-1975. ההזמנה
 סימלה הכרה ביכולתה, אבל מה שחשוב יותר
 היא נתנה למייסדיה את האומץ "לחשוב
 בגדול" ולהעז לפנות אל בלנשין. ימפולסקי:
 "חשבנו, מה אפשר להביא לחגיגה שכזאת והלל
 הציע שנבקש מבלנשין את 'סרנדה'. הייתי
 בטוחה שהוא לא יטרח אפילו לענות לנו, אבל
 תוך שבועיים הגיעה תשובה עקרונית חיובית".
 בלנשין רק התנה את מתן העבודה בכך שפט

שלב חדש החל כאשר הלהקה הוזמנה להשתתף בפסטיבל ישראל ב-1975. ההזמנה סימלה הכרה ביכולתה, אבל מה שחשוב יותר היא נתנה למייסדיה את האומץ "לחשוב בגדול" ולהעז לפנות אל בלנשין

נירי תראה את הלהקה ותחליט אם היא ראויה
 לרקוד את עבודותיו. בואה של נירי עורר
 התרגשות, חשש ותקווה. בתאריך שנקבע
 הלהקה נתנה את המופע הראשון שלה, מטעם
 אמנות לעם, בקולנוע אורלי בלוד ("חששנו
 מקהל עוין שלא רגיל לראות באלטי"), ונירי
 הגיעה למופע באיחור והחזיקה את הקהל
 והרקדנים בהמתנה מתוחה. מרקמן: "כשנחלצה
 מהפקקים משדה התעופה, רצתי לבמה, לחצתי
 על הטייפ, והמופע התחיל". הדיווח של נירי
 לבלנשין היה אוהד (ימפולסקי: "היא הדגישה
 לטובה את עבודת הבהונות והסגנון המיוחד

שהקרינה הלהקה") והיא
 כל כך התרשמה מיצירתו
 של סאגאן ("הכאב
 המתוק") שהזמינה אותה
 עבור להקתה (באלט
 ציריך).

כדי לבצע את "סרנדה"
 היה צריך להרחיב את
 הלהקה. הבעיה נפתרה
 בפשטות, מספר מרקמן:
 "שלחנו את פאמלה
 אוסרמן לארה"ב והיא
 הביאה רקדנים". הצורך
 לייבא רקדנים מחו"ל עד
 שנות השבעים נבע
 מהדימוי שדבק בבאלט
 הישראלי - של להקה
 הפועלת בתנאים
 מקצועיים למחצה
 והנאבקות לשרוד. בארץ
 כבר צמח דור של רקדנים
 טובים, רובם חניכי אולפן
 בת דור במחול מודרני
 ובאלט קלאסי, אך,

"הרמוניום"

כור: ברטה ימפולסקי

רקדנים: ונדי לקינג, ברנו ורזיני

"HARMONIUM"

CHOR.: BERTA YAMPOLSKY

DANCERS: WENDY LUCKING

BRUNO VERZINO



סגנונו לא התאים לה והוא הועבר לבאלט הישראלי. רוברטו טרנצירו (שאותו הכירו עוד מתקופת האופרה של דה פיליפ) העלה את "בית ברנרדה אלבה", היינץ שפרלינג יצר את "אופוס 35" (1977) למוסיקה של שוסטקוביץ, וראל למב העלה את "הפרפר" (1978), באלט שבמקור נוצר ללהקת אלווין איילי. מרקמן: "זו היתה עבודה צבעונית, פראית, עם מוסיקה אלקטרונית ובעקבותיה קיבלנו מכתבים נזעמים מקהל המיניוויים, שנחליט אם אנו להקה קלאסית או מודרנית. חבל, היתה עבודה יפה. אולי היום אם היינו משחזרים זה היה מתקבל".

רק בסוף שנות השבעים ותחילת השמונים חל שינוי כללי בגישה כלפי יוצרים מקומיים ועבודות של יוצרים ישראלים החלו להופיע ברפטואר הבאלט הישראלי, כמו בזה של להקות ישראליות אחרות. חוגי המחול בארץ התגברו על חוסר הביטחון ועל האמונה שרק בחו"ל יש כוריאוגרפים מקצועיים. בלהקת בת שבע היחס ליוצרים מקומיים עבר מהפך של ממש. הלהקה הפסיקה להעסיק מנהלים זרים, שנהגו לבוא לתקופה קצרה ולהעמיס עליה עבודות משלהם, ושלא היה להם כל עניין לטפח רקדנים שמבקשים ליצור. בסוף שנות השבעים קאי לוטמן הזמין יצירות ללהקה מאשרה אלקיים, רינה ירושלמי, יאיר ורדי וישראלים אחרים, ובתחילת שנות השמונים, כשמשה רומנו התמנה למנהל האמנותי של בת שבע, תהליך זה הגיע לשיאו. בתקופת כהונתו חלק נכבד מהרפטואר נוצר על ידי רקדני הלהקה (רומנו: "לא היו הפתעות גדולות לטובה. אבל העבודות לא היו יותר טובות או רעות מאלה של הכוריאוגרפים מחו"ל"). גם הלהקה הקיבוצית החלה להסתמך יותר על יוצרים מקומיים.

הלהקה, שהוקמה ללא תמיכה ממסדית, לא רק שרדה אלא גם התפתחה, היה לה בית משלה לחזרות וביים פורת. בשלב זה היא התנססה אמנם כמעט לחלוטין על רקדנים ויוצרים מחו"ל, אבל זו היתה רק ההתחלה. בינתיים החלו להגיע הזמנות למופעים, הביקורת היתה אוהדת והקהל מילא אולמות

למרות שלהקת בת דור כבר לא יכלה לקלוט את ההיצע הרב (של רקדניות), הבאלט הישראלי לא נחשב עדיין אלטרנטיבה מושכת. ייבוא רקדנים מחו"ל הפך, אם כן, מצד אחד לפתרון יעיל וזול אבל מצד שני הוא החל לפגום בדימוי הלהקה כלהקה ישראלית, בעיקר משום שרק חלק קטן מהרקדנים העולים נשאר בארץ. רובם, אחרי שצברו ניסיון וידע בלהקה, חזרו לארץ המוצא ומילאו תפקידים מרכזיים בלהקות שם.

נירי חזרה לארץ והעמידה את "סרנדה" ופה דה מתוך "אגון" בשלושה ימים, במימון קרן תרבות אמריקה ישראל, שהתרשמה מהנכונות של בלנשין לתת עבודה משלו ללהקה ישראלית. מנהלי הבאלט הישראלי חיכו לחשבון הגדול מבלנשין עבור עבודותיו, אך זה מעולם לא הגיע וגם לא חשבונות אחרים על עבודות נוספות שהתקבלו ממנו במרוצת השנים.

בכורה שנייה לקראת פסטיבל ישראל העניק לבאלט הישראלי הכוריאוגרף פליקס בלאסקה עם "אלקטרו באד", שהעמידה הרקדנית מטה הונינגן מדמנרק והופיעה ביצירה בתפקיד מרכזי. מצויד בשתי בכורות אלה הפתיע הבאלט הישראלי את הביקורת והקהל לטובה. תקופה חדשה החלה. הבאלט הישראלי הוכר כלהקה מקצועית, והיו אפילו שהתבטאו שנס הוא שבישראל קמה להקת באלט קלאסי. ההצלחה בפסטיבל ותשבחות הביקורת העלו את דימוי הלהקה גם בעיני הרקדנים הישראלים וכך, לצד פאמלה אוסמון ומרסיה זוסמן, הסולנים מחו"ל, החלו מופיעים בתוכניות הבאלט הישראלי גם שמות של ישראלים בתפקידים מרכזיים, ביניהם נירה פז, ארז דרור, איריס גיל ונעמה ידלין, ובתחילת שנות השמונים הצטרפו ארנה קוגל, וונדי לאקינג-שפירא, שעם הזמן נעשו לסולניות.

הרפטואר של הבאלט הישראלי התרחב במהירות, אף שעדיין התבסס כולו על יוצרים זרים. יוסף לאזיני העניק ללהקה את "המנדרין המופלא" (1976) ו"הבת הסוררת" (1977). הוא הגיע לארץ בעקבות קשרי תרבות ישראל צרפת ללהקת בת שבע, אבל

"רומיאו ויוליה"
כור: ברטה ימפולסקי
רקדנים: נעמה ידלין (יוליה)
ג'ורגינה יעקובי
"ROMEO AND JULIET"
CHOR.: BERTA YAMPOLSKY
DANCERS: NA'AMA YADLIN
GEORGINA JACOBY



ואשר לבאלט הישראלי ולכוריאוגרפיה ישראלית - דומי סופר רייטר, יצר את "רומנסות" (1976). הכוריאוגרפית נעמי אלסקובסקי, מהדמויות הבולטות של המחול המודרני האירופי בארץ בשנות הארבעים והחמישים, חזרה לארץ אחרי שלימדה ויצרה שש שנים בביה"ס של להקת הבאלט המלכותי הפלמי, והיא יצרה לבאלט הישראלי שלוש עבודות - את "צלילים חדשים" (1978), את "ניגודים" (1979) ואת "בת יפתח" (1981). כמו כן, בתקופה זו איפשר הבאלט לראשונה למספר רקדנים מהלהקה לעשות כוריאוגרפיות לתוכניות לבתי ספר. דינה לאסקה יצרה את "פטר והזאב" (1980), הבאלט מיסטרס רוזאלין סובול את "ליזי בורדן" (1980) וארז דרור את "קופסת החלומות" (1983). גם שני רקדנים מלהקת בת שבע יצרו עבודות עבור הבאלט הישראלי - יעקב שריר את "מחווה לגירום רובינס" (1976). ב-1985 אמיר קולבן יצר את "זכרונות חול" ("קולבן רקד בלהקה וביקש לעשות כוריאוגרפיה. הסכמנו בתנאי שימשיך לרקוד בלהקה והוא הסכים. אחרי הבכורה עזב אותנו כמו חייל בוגד. הורדנו את העבודה"). ברטה ימפולסקי יצרה את הכוריאוגרפיה השנייה שלה "יואלסים של שופן" (1978), ובהמשך החלה ליצור בקביעות.

בלהקות הממוסדות, שהמנהלים האמנותיים שלהן ראו בעידוד יצירה מקומית יעד ראשון בחשיבותו, בת שבע והלהקה הקיבוצית, צמחו בשנים אלה דורות של יוצרים בסגנון המחול המודרני (רוב היוצרים של היום החלו דרכם בשתי להקות אלה), אולם בבאלט הישראלי התהליך הזה נקטע. מרקמן: "רצינו לעודד כוריאוגרפים ישראלים והעבודות היו יפות אבל אלה היו כוריאוגרפים מודרנים. מיצינו אותם והלכנו הלאה". פירוש ה"ללכת הלאה" היה להתחיל להתמודד עם נכסי צאן הברזל של הרפרטואר הקלאסי, להמשיך להזמין יצירות מחו"ל, בעיקר מבלנשין, ולטפח את ימפולסקי ככוריאוגרפית הבית של הלהקה.

"גורה לידר",

כור: ברטה ימפולסקי

רקדנים: נינה גרשמן

וקווין קנינגהם

צילום: גדי דגון

"GURRELIEDER"

CHOR.: BERTA YAMPOLSKY

DANCERS: NINA GERSHMAN

AND KEVIN CUNNINGHAM

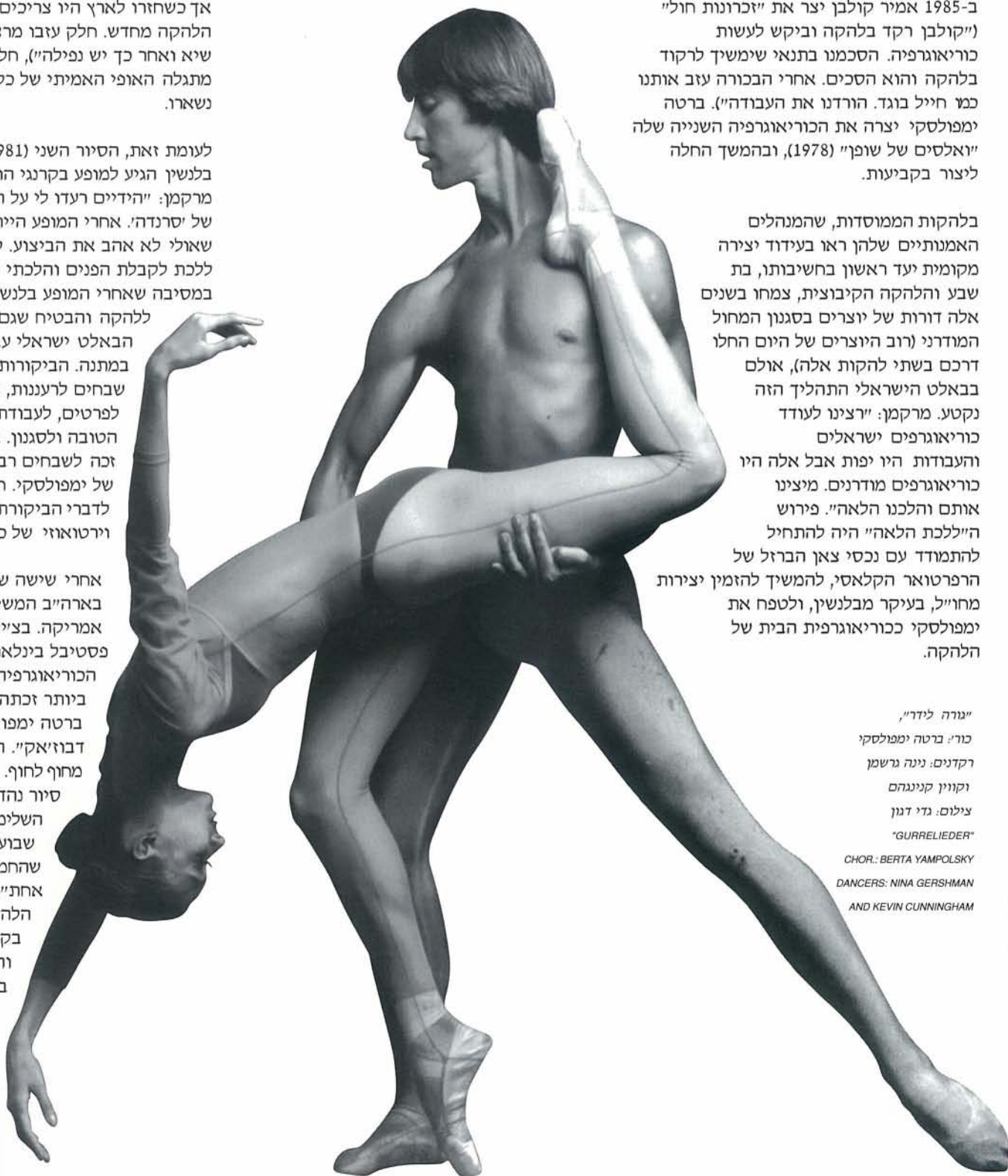
תקופה חדשה החלה. הנאלט הישראלי הוכר כלהקה מקצועית, והיו אפילו שהתבטאו שנים הוא שבישראל קמה להקת נאלט קלאסי. ההצלחה בפסטיבל ותשבחות הביקורת העלו את דימוי הלהקה גם בעיני הרקדנים הישראלים

להקת בת שבע, להקת בת דור ותיאטרון מחול ענבל כבר ערכו סיורים בעולם מראשית שנות השבעים וב-1977 הגיע תורו של הבאלט הישראלי. בסיוור הראשון הלהקה הופיעה עם עבודות של סאגאן, היינץ שפרלינג ולאזיני והכוכבים היו רקדנים אורחים מארה"ב. מרקמן: "היינו כל כך מפוחדים ולא מנוסים, שלקחנו לארה"ב את סאגאן ואת התופרת למקרה שחס וחלילה תיקרע אחת התלבושות. סגנון הג'אז של סאגאן לא הרשים את האמריקאים ולפני כל חזרה הוא שינה את הריקוד. בשלב מסוים שמנו אותו ואת התופרת על מטוס חזרה לארץ. היו עוד תקלות. למשל, הרקדן הוותיק סימיונוב, שרקד בסיוור את תפקיד הטוחן הזקן ב'הנערה הסוררת', לקח בטעות כדורים ממריצים וקיבל התקף לב. את מקומו מילאה הבאלט מיסטרס רוזאלין סובול וגם היא כמעט וקיבלה שבץ כשהודענו לה שהיא חייבת לעשות זאת". הסיוור נמשך אמנם, אך כשחזרו לארץ היו צריכים להקים את הלהקה מחדש. חלק עזבו מרצונם ("סיוור זה שיא ואחר כך יש נפילה"), חלק פוטרו ("בסיוור מתגלה האופי האמיתי של כל רקדן"), מעט נשאר.

לעומת זאת, הסיוור השני (1981) היה הצלחה. בלנשין הגיע למופע בקרנגי הול בניו יורק. מרקמן: "הידיים רעדו לי על הטייפ למוסיקה של 'סרנדה'. אחרי המופע הייתי גמור כי חששתי שאולי לא אהב את הביצוע. לא הייתי מסוגל ללכת לקבלת הפנים והלכתי למלון". אבל במסיבה שאחרי המופע בלנשין חלק שבחים ללהקה והבטיח שגם בעתיד יקבל הבאלט ישראלי עבודות שלו במתנה. הביקורות הפעם מלאו שבחים לרעננות, לתשומת הלב לפרטים, לעבודת האנסמבל הטובה ולסגנון. ביצוע "סרנדה" זכה לשבחים רבים וכן יצירותיה של ימפולסקי. חולשת הלהקה, לדברי הביקורת, היה חוסר ברק וירטואוזי של כוכבים.

אחרי שישה שבועות של סיוור בארה"ב המשיכו לדרום אמריקה. בצילי התקיים פסטיבל בינלאומי ובפרס הכוריאוגרפיה הזרה הטובה ביותר זכתה עבודתה של ברטה ימפולסקי "ואריאציות דבז'אק". הבאלט שודר מחוץ לחוף. מרקמן: "זה היה סיוור נהדר. 25 רקדנים השלימו סיוור של תשעה שבועות מבלי שהחמצנו הופעה אחת". ב-1984 ערכה הלהקה סיוור גדול בקנדה ובארה"ב והשתתפה בפסטיבל היוקרתי באיטליה, ברגיו אמיליה.

בעיצומו של תהליך הצמיחה הזה שוב נוכחה



להקה בחשיבות של בית משלה - ב-1979 נאלצו לעזוב את הסטודיו בכיכר המדינה. ימפולסקי: "חברת ביטוח רכשה שני פנטהאוזים ופתאום החלו להגיע מכתבים שאנו רועשים. זרקו אותנו מהמקום. הלהקה הצטופפה במכונית פזי מסחרית ומדי יום נסענו לתיאטרון החדש שבקיבוץ נצר סירני. ביי"ס נסגר והתלמידים נפוצו לכל עבר. עולמנו חשך עלינו". בעקבות פניות חוזרות לערייה הועמד לרשותם אולם התעמלות ברחוב אנטיגונוס. שוב התקינו רצפת עץ, שוב הקימו ביי"ס וגם משם הורו להם להתפנות ("התחננו על נפשתינו ולא היה עם מי לדבר. ביה"ס התפרק. לא האמנתי. מאז אני לא מתקרבת למקום. כל כך קשה היה לשאת זאת"). וכך נדד הבאלט הישראלי מאולם התעמלות אחד לשני והשאיר בעקבותיו רצפות עץ, שהרכבתן עלתה הון עתק ללהקה, כמצבות אילמות.

למרות הקשיים, בסיום התקופה השנייה, הבאלט הישראלי זכה להכרה בארץ ובעולם, וסגנונו ורמתו הטכנית לוטשו לבלי הכר. הלהקה עדיין אוישה בעיקר ברקדנים מיובאים אך הרפרטואר שלה היה מגוון וכלל, לצד עבודות של כוריאוגרפים זרים, יצירות של ברטה ימפולסקי, של כמה כוריאוגרפים ישראלים ואחדות של רקדני הלהקה. אך, כאמור, בבאלט הישראלי תהליך עידוד יוצרים מקומיים נקטע.

הצלחות וכשלונות

נראה שבכוח המסירות ותושיית ההישרדות שלהם מימשו הלל מרקמן וברטה ימפולסקי חלק לא מבוטל מהמטרות שהציבו לעצמם וללהקתם. שנתיים לפני יום ההולדת השלושים ללהקה היא מונה כ-35 רקדנים טובים. סולניה הבולטים, מאמצע שנות השמונים ואילך, הם וונדי לאקינג, נעמה ידלין, ארנה קוגל, נינה גרשמן, קווין קנינגהם, פטר סבלי וברונו רוזינו. את מקומם של הרקדנים העולים מארה"ב תפסו העולים מחבר העמים, והם חיזקו בעיקר את המצבת הגברית של הרקדנים בלהקה.

הבאלט הישראלי מופיע היום במשך לאמנויות היוקרותי, אך תקוות מייסדיו שהוא יזמן להיות להקת הבית של המשכן נכזבה והם שוכרים את המקום במחיר מלא. כל המופיעים נמכרים היטב והלהקה מאוד מבוקשת במופעי בוקר לבתי ספר - הפקות ענק ותובעניות שמחייבות הופעה בהרכב מלא, כמו "מפצח האגוזים" ו"סינדרלה". בביקורות בעקבות סיורי הלהקה בחו"ל מצוינים לשבח יכולתה להתמודד עם היצירות של בלנשין, הרומנטיקה והאסתטיקה של ברטה ימפולסקי וסולני הבאלט הישראלי.

אבל לצד הצלחות יש כשלונות, בתחומים חשובים כמו הפיכת הלהקה לבית שרקדנים ישראלים ישאפו לרקוד בו, השתתפות בפעילות הבאלט הקלאסי שמחוץ למסגרת הלהקה וטיפוח יוצרים ישראלים. מאמצע שנות השמונים עיקר הרפרטואר של הלהקה מורכב מכוריאוגרפיות של ימפולסקי, לצד יוצרים זרים בודדים ובראשם בלנשין.

ברטה ימפולסקי עשתה כבת דרך רצינית כיצירת והתגלתה ככוריאוגרפית מוכשרת



הלל מרקמן בתפקיד רומיאו HILLEL MARKMAN AS ROMEO

המסוגלת להעמיד יצירות בנויות היטב ובעלות זרימה ויופי. הטעם האמנותי שלה פונה לקהל הרחב של אוהבי הבאלט ואין בו העזה של יוצר אוואנגארדיסט. היצירה נותנת לה סיפוק, מקלה את הנטל הכספי ומגבירה את ריכוזיות הניהול שלה ושל מרקמן. ההספק שלה כיוצרת עצום, להלן רשימה חלקית: "בית ברנרדה אלבה" (1978), "כרמן" (1980), "ללא שם" (1981), "וריאציות דובז'אק" (1981), "מנדלסון קונצ'רטו" (1982), "אופוס 1" (1983), "מפצח האגוזים" (1985), "סינדרלה" (1986), "לרקוד לפי שירים" (1986), "היפהפייה הנמה" (1987), "שניים שניים וכולם" (1989), "שניים ושניים וכל אחד לחוד" (1989), "הרמונים" (1989), "רומיאו ויוליה" (1992), ולאחרונה "גורה לידר".

ושוב נשאלת השאלה למה אין יותר טיפוח של יוצרים ישראלים אחרים ("תגיד לי מי? אין אחרים... רק מי שרקד בעצמו על בהונות יכול ליצור לרקדני באלט", דברי ימפולסקי). הלהקה לא העלתה עבודה של יוצר מקומי כבר יותר מעשור. ימפולסקי טוענת שאף אחד לא פנה אליה בבקשה ליצור, ומרקמן מסביר: "אנו נלחמים על עצם קיומנו, בקושי שורדים גם כך. אך אנו יכולים לחשוב על אורחים!". התוצאה היא מדבר בתחום היצירה בבאלט, בניגוד קיצוני לפריחה היצירתית במחול מודרני ("יותר קל להיות כוריאוגרף מודרני מאשר קלאסי", אומרת ימפולסקי). תוכנייה צבעונית, שהפיקה הלהקה באנגלית, מבטאת את חוסר ההערכה של הבאלט הישראלי ליוצרים הישראליים המעטים שיצרו עבורו. מופיעה בה רשימת רפרטואר עם שמות כל העבודות של ימפולסקי ושל הכוריאוגרפים הזרים שתורמו ללהקה ובלי שמות היוצרים הישראליים ורקדני הלהקה שיצרו עבודות למענה ("העבודות שלהם לא היו טובות", אומרים מנהליה). בתוכנייה גם תמונות יפות של קטעי מחול ללא ציון שמות הרקדנים המופיעים בהן (בעקבות ראיון זה עם מנהלי הלהקה, שמות הרקדנים מופיעים בתוכנייה החדשה שהופקה לאחרונה ל"מפצח האגוזים").

לבאלט הישראלי עדיין אין בית משלו והוא ממשיך לנדוד מאולם התעמלות אחד לשני.

להקה הקיבוצית שלושה סטודיות, לבת דור ארבעה ולבת שבע שניים ואילו לבאלט הישראלי אחד בלבד וגם הוא לא עומד לרשותה מבוקר עד ערב כי היא מתחלקת בו עם ביי"ס ושלוש פעמים בשבוע נאלצת להתחיל את השיעורים בשעות הצהריים. כשרואים איך הלהקה עובדת באולם התעמלות בבניין עלוב בחצר ביה"ס מבינים את הפתגם "להוציא יש מאין". כשאין די מקום לחזרות אין מה לדבר על ביי"ס של הלהקה, כך שעתודתה תלויה במורים לבאלט.

התלמידים המוכשרים עדיין אינם מתדפקים על שערי הבאלט הישראלי, אך שלא כבעבר זו לא תוצאה של תחרות עם להקות המחול המודרניות או סובבים. ימפולסקי ומרקמן תולים את האשמה בקנאת המורים ("החטא שלי שהצלחתי לעשות להקה והם לא"), שרוצים לשמור את התלמידים שלהם לסיומי השנה ואחר כך להתפאר שהם רוקדים בלהקות בחו"ל. לדעתי, יקשה על אותם מורים להתפאר שתלמידיהם רוקדים בבאלט הישראלי כי, עד כמה שידוע לי, אין פרסום של הבאלט שנותן להם קרדיט. ימפולסקי: "למורים לא מגיע קרדיט. הצעירים מגיעים מקולקלים או בקושי יודעים משהו. הכל למדו אצלנו".

הרקדנים היום, בעידן הסילון, הטלוויזיה והפאקס, כשהעולם נראה קרוב ונגיש כל כך, פתוחים יותר מבעבר למתרחש בעולם. המוכשרים שבהם מעזים ויוצאים לחו"ל בתקווה ששם ימצאו יותר הזדמנויות לרקוד ביצירות של מגוון רחב יותר של יוצרים, או להשתייך ללהקה של יוצר בינלאומי, לרוכש ניסיון ורק אחר כך לחזור לארץ. יש לזכור גם שכשיש רק להקת באלט אחת תלות הרקדן בה גדולה במיוחד ויש בזה כדי להרתיע. אולם, הדחף של רקדן צעיר ותחושת הזמן שאזל הם כה חזקים שאני מטילה ספק ביכולת של מורה למנוע מתלמיד מוכשר לשעוט לעבר הלהקה שהוא מאמין שהיא מקומו הנכון.

הבאלט הישראלי אינו משתתף בתחרות מיה ארבוטה, שהיא למעשה הפעילות החשובה ביותר בתחום גילוי כשרונות צעירים בבאלט קלאסי וחשיפת העשייה בסטודיות לבאלט בארץ. ברטה ימפולסקי מדברת על שנאת חינם של מארגני התחרות אבל הלל מרקמן הסביר זאת אחרת: "אנו מאוד עסוקים ולוקח הרבה זמן להכין רקדנית לתחרות. אם תזכה, ראשה יסתחרר והיא תעזוב. הבאלט הישראלי ייצא מופסד". מנהלי הבאלט הישראלי אינם נעשים צעירים יותר והם חייבים לגדל את דור ההמשך, אחרת יש סכנה שבבוא היום הלהקה תחדל להתקיים כפי שקרה לאחרונה לתאטרון מחול ענבל.

לא במקרה בחרתי לכתוב מאמר זה דווקא עכשיו, שנתיים לפני חגיגות השלושים ליסוד הלהקה, עדיין יש זמן להגיע להחלטות אמיצות ולבצען. סדנאות יצירה לגילוי יוצרים מקומיים ויותר כבוד לאלה שלא הצליחו לעשות את מה שהם עשו, אבל עושים כמיטב יכולתם בעבודת נמלים לגדל את הדור הבא, יוציאו את הבאלט הישראלי מבידודו. אני מאמינה שהרוח החדשה תצמיח גם לב חדש ואוהד יותר של הממסד לצורכי הלהקה.