

אמהות הבאלט היהודיות של פוקין

מאת אן וילסון-ואנג

וארצות מוצאן שאבדו ונמצאו מחדש בבאלט.

מי היו אמהות אלה? ומה היה גורל בנותיהן? מה היה פוקין להן ומה היו הן לפוקין?

מיכאיל פוקין עצמו התחנך במסורת החצרונית העשירה של הבאלט, שהיתה בנויה על צורות מחול עתיקות, שמקורן ברנסאנס באיטליה, הצגות-פאר של חצר מלכי צרפת, סיפורים ועלילות מיוון העתיקה והגוטיקה, ואגדות אליליות מרוסיה וסיביר. בניגוד לאמונה שרווחה אז, לא נוצר הבאלט הקלאסי ברוסיה. בזמנים בהם שיכללו אמני מחול מיומנים היטב באמנותם – ולא מעטים מהם ממוצא יהודי – את הבאלט במערב-אירופה, הכירו האצילים הרוסיים למעשה רק את מחולות-העם של המוז'יקים, אריסיהם. שעה שאצילי איטליה טעמו את ראשיתם של מופעי האופרה-באלט ועמיתיהם הצרפתיים נהגו לחולל נעולים בנעלי-משי על-גבי רצפות-פארקט מבהיקות, היו הבווארים הרוסיים מחקים את איכריהם המשועבדים ויוצאים במחול של רקיעות וסיבובים על-גבי אדמת הגרון הכבושה. לב המחול הרוסי היה הרקיעה, והמגפיים ננעצו בכוח ברצפת-העץ, ממש כמו באדמה הקפואה. זה היה מחול, שבו מצבי-הרוח היה חשוב מהאלגנטיות של התנועה.

שעה שהצאר פיוטר הגדול שב מביקורו במערב-אירופה, אומנות בניין האניות לא היתה האמנות היחידה שהביא עימו חזרה לארצו. הוא ביקש לשוות לחצרו אווירה מערבית מתורבתת וחן-הליכות צרפתי. על כן הכניס את מנהגי המחול החצרוני הצרפתי לארמונו.

בשנת 1737 יסדה הצארינה אננה איוואנובנה את בית-הספר המלכותי לבאלט. היא איכלסה את בית-הספר בבני איכרים, רבים מהם יתומים, שהיו מעתה בחסות המדינה, שדאגה לכל מחסורם. היא שכנעה את האצילים "לתרום" למפעל שלה את אריסיהם החזקים והבריאים ביותר, והם היו לרקדני הבאלט הרוסיים הראשונים. ה"יתומים" הללו היו על-פירוב ילדים, שנולדו מחוץ לנישואין. נקל לשער, כמה היקל הדבר על אימה של אננה פאוולובה, שעה שבתה, שאביה היה כנראה ממוצא יהודי, שנטבלה בחפזון, נתקבלה לבית-הספר המלכותי לבאלט. אחרי שנה של מבחן, אם התלמיד או התלמידה עמדו בתנאים, עתידם היה מובטח. בוגרי בית-הספר נתקבלו ללהקת הבאלט, כך שפרנסתם והקריירה שלהם, כולל פנסיה לכל ימי חייהם, לא עמדו עוד בסימן שאלה כלשהו.

בשנות העשרים, כשארוחת-צהריים במסעדה טובה בניו-יורק לא עלתה יותר מדולר וחצי, נמצאו כמה נשים שהגיעו עם משפחותיהן מרוסיה, שראו לנכון לחסוך ולקמץ, כדי שתוכלנה לשלם שלושה דולר לשיעור באלט אצל "פוקין הגדול" לבנותיהן. היו אלה לרוב אמהות יהודיות, שהחשיבו כל כך את אמנות הבאלט.

ממש כפוקין, הן הגיעו לאמריקה עם משפחותיהן. אולי לא באותה אניה, אבל ממש כמוהו הן גררו איתן לעולם החדש את הסאמובארים ואת הכשרונות שלהן. הן עצמן נולדו בגיטו, אבל שאיפתן היתה, שבנותיהן תלמדנה את אמנות הבאלט הנאצלת אצל המאסטרו הגדול, שלימד אז בבית המפואר שברחוב ריוורסייד-דריוו, ליד שפת נהר-האדסון, במאנהטן, ניו-יורק.

הן ישבו להן בטרקלין הגדול, דחוסות בין פסנתר-הכנף והדלת, שומרות על דממה, בקושי מעיזות לנשום. הן התכוננו בחדר המרוהט בסגנון לואי ה-14, על מנורות-הקיר ורצפת-הפארקט המבריקה שלו, מביטות בבנותיהן העדינות ומאזינות ל"ראז, דווה, טרי, צ'טירי" ("אחת, שתיים, שלוש, ארבע" ברוסית) או מנגינה כלשהי, שפוקין שרק.

כשהייתי בת 9, נהגה אימי לאסוף אותי מבית-הספר בימי ד'. מאיסט-אוראנג' בניו-ג'רסי נהגה את המכונית לניו-ארק, לקחת איתנו את בת-דודתי שירלי ואת אימה לדרך הארוכה עד לטרקלין המפואר של פוקין. בשנת 1927 זה היה מבצע של ממש. עדיין לא היו אז מנהרות מתחת לנהר האדסון, ועל אימי היה לנסוע תחילה לג'רסי-סיטי, לעלות עם המכונית למעבורת, ואז לפנות צפונה בשדרה ה-12, לא אחת בחברת קטרי רכבת, שפסיה עברו באותו מקום. כרגיל, הגיעה הרביעיה שלנו ברגע האחרון כדי להספיק לשיעור של השעה חמש. אנחנו, הילדות, היינו רצות ישר לחדר החלפת הבגדים, להתלבש לשיעור, והאמהות היו מתעכבות תחילה ליד שולחן הקבלה, כדי להירשם ולשלם בעבור השיעור, ואז עולות לקומה השניה, להצטרף ליתר האמהות הצופות בבנותיהן. בדרך חזרה היינו אוכלים כריכים עם ביצים קשות, שהאמהות הכינו לנו.

שכרן של האמהות היה הזכות להתכונן במשך שעה וחצי בפוקין, היצרר לנגד עיניהן, ולעבוד את אלי היופי בהערצה. בנותיהן היו למרכיבי הציורים שיצר. חלומותיו וחלומותיהן שלהן התאחדו. ילדיהן היו לחוליה מקשרת בין האמנות

שנים רבות אחר-כך, מששאלה הגב' קורף את פוקין, אם ידוע לו, שאביה של אננה פאוולובה היה יהודי, ענה לה: "אין כל הסיבות למוצאו או לדתו של אמן."

הבאלט המיובא היה בנוי על עדינות וחוץ, כך שתחילה כלל לא עלה בדעת איש למסור את התפקידים הראשיים לידיהם של אמני מחול רוסיים. הוזמנו תחילה אמנים מצרפת ואחריהם הגיעו רקדנים איטלקיים, לעשרות. הם חוללו בסיבובי הפירוטא המסחררים, הקישו את כפות רגליהם בצורה מבריקה כ-BATTERIE מהמם, כי האיטלקים עלו אף על הצרפתים באלגנטיות הביצוע. הרוסים היוו את הרקע לסולנים. הם היו ה-CORPS DE BALLET.

עד מהרה התברר, שלרוסים היה משהו שחסר לאורחים. הם היו מסוגלים להעניק למחול נשמה. הם יצקו רעננות בצורות החדשות כבר והוסיפו פנוראמה שלמה של "אופיי" לבאלט, כפי שלא ידע מעולם. הקהלה היה מוקסם. הצופים היו מגיעים בשעה 8 בערב ונשארים עד אחרי חצות, מתבוננים ב-4 או אף 5 מערכות מורכבות של הבאלטים הגדולים. בהיותם אנשי האצולה, הם לא היו חייבים להשכים קום למחרת בבוקר לעבודה...

המאה ה-19 היתה תקופת "הבאלט הגדול", שבדומה לאופרה, הצריך 60, 70 או 80 מבצעים. המאה ה-19 היתה גם תקופת התנוונותו של המשטר הצארי. היו אלה ימי ההגירה היהודית הגדולה לארה"ב; התסיסה המהפכנית הורגשה בכפרים, בעיירות הנידחות, בערים הגדולות ולא פחות באולמי החזרות של בית-הספר הממלכתי לבאלט בעיר הבירה.

כמעט עד ראשית המאה ה-20, היה הכוריאוגרף הצרפתי הגדול מריוס פטיפה (MARIUS PETIPA) השליט היחיד של הבאלט החצרני הצארי. במשך כ-20 שנה יצר פטיפה 20 באלטים גדולים, שביצועם נמשך ערב תמים. הוא היה המזריח הראשי של דור שלם של רקדנים. למענו נתחברו עלילות "אגם הברבורים", "ריימונדה", "היפהפיה הנמה" ואחרים, אבל בעיניו היו הסיפורים הדרמטיים שביסוד הבאלטים הללו משניים בחשיבותם והעיקר היה וירטואוזיות המבצעים וברק הריקוד של רקדניו. הבאלרינות שלו היו מסוגלות להסתובב 32 פעם בפואטה מבלי להפסיק, או לרחף על בוהן אחת, אפילו אם מבצע כזה היה בניגוד גמור למוסיקה המלווה אותו, והן דאו בעדינות, מרחפות בזרועותיהם של בני-זוגן הגברים, שהיו יותר ויותר לסבלים.

על פטיפה נאמר, שהוא "דחס את הבאלט כולו למחוך הבאלרינה". אנשי ה-"CLAQUE", מוחאיה-הכפיים המקצוענים, המריעים תמורת תשלום - מוסד שהיה חלק מהמימסד התיאטרלי באירופה כולה במאה הקודמת - והמעריצים, הבאלטומנים, היו עוצרים את המשך המופע אחרי כל מעשה כזה של ברק לולייני. הבאלט הקלאסי הגיע לשיאו, ממנו היה יכול להתקדם רק לעבר הפיכתו לקרקס. היו נחוצים מהפכנים, שישימו קץ למצב הקיים, וכאלה נמצאו בין הרקדנים של הבאלט המלכותי הצארי.

מנהיגם היה רקדן צעיר ושמו מיכאיל פוקין. הוא העז להעמיד בסימן שאלה כל מוסכמה, כל מסורת. "מדוע עלינו להיות נאמנים להבעה קפואה זו?" שאל פוקין. "המשת מצבי היסוד של הרגליים אינם ממצים את כל האפשרויות, את מלוא היופי של התנועה הגופנית. כל העת ממריצים את הרקדנים לעמוד כשעמוד השידרה שלהם קעור, תמיד להתייצב ופניהם אל הקהל, לסובב את הרגל כלפי חוץ. לזרועות, לכפות-הידיים ולראש מצבים קבועים, מוכתבים. כל אלה מקטינים את תחום התנועה שלהם ומצמצמים אותו."

פוקין חש עצמו כלוא בסבך המוסכמות. למשל, באלרינה שהיה עליה לגלם צועניה, נדרשה לבכות את אהובה שמת, אבל היה עליה לעשות זאת כשהיא בפוזיציה הרביעית. היא לא יכלה להתכופף, כי מותניה היו נתונות במחוך, ואיך יכלה להביע רגשות אמיתיים בעמידתה הקפואה? על-מנת להראות את הרקדן ופניו אל הצופה, היה על הכוריאוגרף להרבות בפוזיציה השניה. "מה יכול להיות גם ודל יותר ממצב הרגליים בפוזיציה השניה, שצורתן כשל מחוגה שכורה?! למה להשתמש בצעדים כאלה?"

הוא חש היטב בגבול הדק שבין העילאי והמגוחך. שנים רבות מאוחר יותר, בסאלון נוסח לואי ה-14 בנירירוק, תפס פעם שתי תלמידות שלו שעה שהן מרקדות הלצה, מין קריקטורה שלהן על אחד ה-GRAND PAS-DE-DEUX מהבאלט שלו "לה סילפיד". בן רגע נהפכה עדינותו הרגילה לזעם יוקד. הנערות "לא התכוונו למשהו רע" והיו על סף בכי.

כל עיוות בלתי-מוצדק היה בעיניו כפירה בעיקר. "מדוע על הבאלרינה לנעול תמיד נעלי-אצבעות נוקשות? זה בסדר גמור אם מתכוונים להאריך את קו הרגל או ליצור אשליה של קלילות ומעוף. אבל להשתמש בהן פשוט למען איוו אקרובטיקה - זה מעליב. מדוע לא לרקוד בנעלי-עור רכות, או אפילו ברגל יחפה?" מחול ברגל יחפה היה עבור פוקין אחת האפשרויות, סגנון מסויים, טכניקה נוספת, ולא כפי שהיה הדבר לגבי איזאדורה דונקאן, הדרך היחידה להשתמש בכף-הרגל.

פוקין שיחרר את רקדניו מכבלי המוסכמות. הוא החזיר להם את מלוא האפשרויות של התנועה. "מדוע על הרקדניות ללבוש תמיד את ה-TUTU, שאינן אלא שאריות החצאית, שנתקצרה יותר ויותר, כדי לגלות עוד חתיכת רגל? אבל מותניהן עדיין חבויים תחת כר. אם המחול דורש זאת, מדוע לא נראה את הגו כולו? הגוף גמיש, הסיבה לרקוד הם רגשות עמוקים, מהות הריקוד אינה שורה של פוזות, אלא התנועה עצמה."

המהפכה שהחל בה פוקין נמשכת, בעצם, עד עצם היום הזה. מרס קאנינגהם, היוצר הפוסט-מודרני האמריקני, כתב: "לצעוד בצורה נהדרת, ועלידי כך לעורר מחשבה על אל, ליצור רושם של דמות אל, נראה במפתיע יותר מרתק ממיני קפיצות והתפתלויות מוזרות באוויר, שמותרות בין כה וכה רק את התדמית שלך עצמך."

דרכו של פוקין כיוצר תחילתה ברוסיה. בשנת 1905 הוא יצר את "הברבור הגווע" עבור אננה פאבלובה; שם יצר את הבאלטים שלו "CHOPINIANA" (המוכר יותר בשם LES SYLPHIDES), לאחר ששמו הוסב על-ידי דיאגילב) ו"קרנבל". אבל את הבאלטים החשובים ביותר שלו הוא יצר שעה שכבר עזב את רוסיה והיה הכוריאוגרף הראשי של להקת ה"באלט רוס" של דיאגילב. בין אלה היו "פטרורשקה", "ציפור האש", "שהרודה", "אגדת יוסף", "לוח הורד" ורבים אחרים.

אחרי המהפכה הרוסית הגדולה, בשנת 1918, עזב עם אשתו וילדו את מולדתו, ולמרות הפצרות חוזרות ונישנות של הממשלה הסובייטית, מעולם לא שב לרוסיה. שעה שהגיע לראשונה לארה"ב, בשנת 1919, כבר היה יוצר מפורסם. בין רקדניו היו פוקינה, מורדקיין, קארסאבינה, פאבלובה וניז'ינסקי. עם מעצבי הבימה שלו נימנו באקסט, שאגאל, גונצ'ארובה ובנואה. המלחינים, שלמוסיקה שלהם יצר, היו סטראווינסקי, ואגנר, שופין, שומן, דיוקה ורבים אחרים.

ב-1940, עם פתיחת מופעי "תיאטרון הבאלט האמריקני", היה ברור, שפוקין הטביע את חותמו על המחול האמנותי של המאה ה-20. המהפכה שלו יצרה מסורת חדשה והקיפה לא רק את עבודותיו הכוריאוגרפיות, אלא גם את דרך חשיבתו ואת שיטות ההוראה שלו.

באמצע שנות ה-20 פתח פוקין את הסטודיו היפה שלו בריוורסייד-דרייב. זה היה המקום שבו נבנה הגשר בין הבאלט הרוסי והאמריקני.

אני הייתי מרכיב אחד בגשר זה. כשהייתי בת 10, נהפך השיעור של יום ד' עם פוקין למרכזי. כל יתר ימי השבוע היו רק הפסקות מרגיזות בין שיעור אחד למשנהו. כדי לקצר את הציפיה ליום ד', הייתי מוציאה ביום א' את התלבושות שלי מהארגז, ואז, תוך השמעת מוסיקה מתקליטים, ששמעתי בשיעורי של פוקין, הייתי מפתה את אחותי, את השכנות או את הדודניות שלי ללמוד אצלי את צעדיו של פוקין, את החזקת הזרועות של פוקין. כמובן, אני הייתי תמיד הסולנית ובחרתי לעצמי את התלבושות היפות ביותר.

בכל יום רביעי היה הדמיון שלי מתלהט, משהיינו קרבים, שירלי, שתי האמהות ואני, אל הבית מס' 4 בריוורסייד-דרייב. עוד בתוך המכונית היינו מחליפות את נעלינו לנעלי-ריקוד. ברגע שהיינו נכנסות ועוברות על-פני השוער, שירלי ואני היינו מסירות מעלינו את המעילים ורצות לקומה העליונה, כי המעלית דמוית-הכלוב נראתה לנו איטית מדי בתנועתה.

האמהות שלנו, משרשמו אותנו ושילמו את שכר השיעור, היו עולות בגרם המעלות העשוי שייש לקומה השניה, להצטרף לנשים האחרות. כל אמא חדשה שנוספה הצריכה הזנת כסאות, כדי לשמור על ההרגלים וסולם העדיפויות המסורתית, בשטח הצר בין הפסנתר הגדול ופתח החדר, בו נערך השיעור.

אנחנו, התלמידות, טיפסנו עד הקומה החמישית, עוברות

בדרכנו על-פני הדיוקנאות של פוקין ושל ורה פוקינה, שקישטו את קירות חדר המדרגות. היינו חומקות בשקט על-פני חדרי המגורים ומעיפות מבט מהיר אל הסטודיו הקטן - לראות מי מהתלמידות כבר הגיעה לפנינו. בקומה העליונה, מתנשמות בכבדות בשל הריצה במדרגות, הייתי פושטת את בגדיהר חוב ובהתרגשות לובשת את בגדיהמחול. יחד עם הטוניקה הורודה העשויה משי מעל טייטס ורודים, היתה משתנה כאילו גם אישיותי, ו"האני האמיתי" שלי היה נכנס, מוכן ומזומן, לסטודיו הקטן, בו היה נערך אותו חלק פותח של השיעור, העוסק בתרגילי ה"באר".

אם גב' פוקינה היתה נותנת את ה"באר", היינו צפויים לספירה ברוסית ולתשומת-לב רבה לפרטי תנועת כף-הרגל והקרוסול. אם מר פוקין היה המורה, כל דבר היה יכול לקרות. הוא היה עשוי לבקש DEMI PLIE בחילופים מהירים בחמש הפוזיציות לצלילי מנגינה של צ'ייקובסקי שהיה שורק לנו. או שהיה דורש תנועה ניגודית במקצבים סותרים בתרגילי "זרועות נגד רגליים". "הרגישו את קרהגוף", הוא היה אומר, "דמינו לכן, שטיפת גשם יורדת לה בעדינות מהכתף, דרך הזרוע ועד המרפק, אבל אינה נעצרת שם, אלא ממשיכה לרדת דרך פיסת היד ועד לקצה האצבע, ומשם צונחת לה לרצפה".

והיה אסור לנו להביט במראה שעל הקיר. אפילו שעה שלימד סיבובים חוזרים, לא הרשה את אותו המבט החטוף וסיבוב הראש, המקדים את סיבוב הגוף, כדי להקל על שמירת שיווי-המשקל, כמקובל. "אפשר להכוון את הסיבוב בעזרת המבט בלבד", היה קובע. "הראש הוא חלק ממבנה תנועת הגוף, ואסור להקריב אותו על מזבח הטכניקה בלבד". אחרי כעשרים דקות של תרגילי "באר", היינו יורדות לקומה השניה, אל האולם עם רצפת-הפארקט המבריקה, מראותיו במסגרותיהן המוזהבות ומחזיקי-הפמוטים שעל קירותיו, המוחזקים בידי מלאכים מגולפים סמוך לאח הגדולה, הבנויה שייש.

טרקלין נהדר זה חלונותיו פנו למערב, אל נהר האדסון, המואר באור השמש השוקעת. מעבר לדלת שבצד מזרח ישבו אמהותינו, מאושרות ממש כמונו. פוקין היה חולף על-פניהן עם חיוך נעים וקידה קלה לעברן, ופטפוטי הרכילות בידיש היו יורדים ללחש. בתוך השקט, היה פוקין תופס את מקומו בקצה החדר, מרכין את ראשו, מביט בנו מתחת לגבותיו ומתחיל לנוע.

השיעור היה ממש חתיכת כוריאוגרפיה. כל צעד, כל מחווה, התפתח במשך השיעור למחול, שהיינו מבצעות בסיומו. הוא נהג ללמד כל תנועה במסגרת הסיגנונית של היצירה שבנה. היו תקופות, בהן למדנו ושיננו את הכוריאוגרפיה שלו ל"רומנסה" למוסיקה של רובינשטיין. נורה קורף (מאוחר יותר הרקדנית המפורסמת נורה קיי) תמיד השליכה את עצמה בתנופה גדולה אל המחול. נורה ואמה היו באותם ימים קרובות מאוד זו לזו ושתייהן היו מודעות מאוד לקריירה של הבת. אחר-כך הלכה נורה בדרכיה שלה, ועוצמת רגשותיה

שימשה אותה באמנותה, בייחוד בעבודותיו של אנטוני טיודור. לבסוף היתה לאחד הכוכבים הגדולים של "תיאטרון הבאלט האמריקני".

גב' קורף ואמה של רוזה, גב' פלדמן, היתה ביניהן יריבות מתמדת ביחס לכשרונות בנותיהן. אמה של רוזה נהגה להביא "דברים טובים" לבתה, והיתה מאיצה בה לעשות את התרגילים "כמו שנורה ואן עושות". היא היתה גוררת את בתה למבחני בימה. לבסוף נתקבלה רוזה ללהקת הבאלט של ה"מטרופוליטן אופרה" של ניו יורק ורקדה שם מספר שנים.

אמה של מרים, רגינה וייסקופף, היתה אולי האם היותר בטוחה בעצמה, והעזה לפעמים להחליף כמה מלים עם פוקין. משפחתה של מרים גרה סמוך לסטודיו, ולכן יכלה להשתתף מפעם בפעם בשיעורי הבוקר, "השיעורים לבורגרים". קינאתי ב"מיאם", כפי שפוקין היה קורא לה, על קירבתה למורה שלנו. אחרי שרקדה מספר שנים בלהקתו של פוקין, היתה מרים למורה מצויינת, שלימדה לפי שיטתו.

בטי אייזנר, נערה רוזה, גבוהת קומה ואלגנטית, היתה מסוגלת להסתובב ב-ROND DE JAMBE סוחר כמו טחנת רוח. היא ממש חפפה את תנופת הכינורות ב"חלום לילי קיין" מאת מנדלסון, שפוקין לימד אותנו. גב' אייזנר ישבה ורעדה מהתרגשות. שפתיה העצבניות ועיניה הצבועות במסקארה רעדו מרוב גאווה על בתה וגם מרוב מאמץ שלא לעשן במשך השיעור כולו. בטי צמחה לגובה רב, שלא התאים לבאלט קלאסי, והיתה לבסוף לרקדנית סטפס ידועה בברודוויי, בהצגות מיוזיקל רבות. פוקין מאוד אהב את שנינותה ואת כוחה הגופני הרב. הוא מעולם לא ראה בשינוי כיוון עבודתה לעבר הבימה המוסיקלית "בגינה". כפי הנראה, ריקוד סטפס או מחול ספרדי נחשבו בעיניו אמנויות מכובדות. רק מי שניסתה את כוחה במחול המודרני חשה היטב את אישביעות רצונו מעריקה זו. בטי ואמה היו קרובות זו לזו במשך שנים רבות, עד שבטי חלתה בסרטן ונפטרה בדמי ימיה.

הכוריאוגרפיות שנוצרו במהלך השיעור הצריכו חלוקת תפקידים. הגובה מילא תפקיד חשוב, ולכן אנחנו, הנמוכות, לעיתים קרובות שימשנו כמין קונטראפונקט לנערות גבוהות הקומה. היינו מקפצות וסובבות אותן - הצלילים נהפכו לחזיון.

המחולות שלמדנו לא היו מותנים ברמת היכולת הטכנית שלנו. לימדו אותנו את ה"רעיון" של הריקוד, לא את הטכניקה שלו. כולנו למדנו את הסולו של "הברבור הלבן" מ"אגם הברבורים". אף אחת מאיתנו לא היתה מסוגלת להשאר בשינוי-משקל על רגל אחת זמן מספיק, שיאפשר לנו להעביר רגל אחת במין ליטוף ציפורי על קרסול הרגל השניה, הניצבת על הרצפה. אבל ידענו כולנו איך יש לבצע זאת ומדוע. התאמצנו לחוש "ברבוריות" בגופינו. האמהות שלנו השתתפו רגשית בסבלותינו בחיפוש אחרי נשמת הברבור.

האמהות שלנו תפרו בעצמן את הטוניקות הקטנות, "היווניות",

שלבשנו. שלי היתה מבד משי רך בצבע ורוד בהיר, עם גימור רקום. שעה שהיינו מצטלמות, לבשנו טוניקות שנוצרו מסדינים שנחתכו לכבוד המאורע. יום אחד הגענו לסטודיו ומצאנו את הבית הומה מאנשים. צלמים היו בכל מקום. בקומה השלישית, בחדרי המגורים, נקראו סדינים כדי לשמש חומר-גלם לתפירת תלבושות מאולתרות.

עולצת מרוב התרגשות, ניצבתי בפוזות שנקבעו, שונו ותוקנו, מכריחה את עצמי להיראות יפה ורגועה. לא מכבר שלח לי אחד מידידי תצלום שנוצר באותו יום. כולנו נראות בו כל כך רציניות, מסורות למטרה וילדותיות. חבל, שאיש לא הנציח בהזדמנות זו את פני אמהותינו.

ליידה אנצ'וטינה, שמאוחר יותר נישאה לרקדן המפורסם אנדרה אגלבסקי, סיפרה לי לפני זמן מה, עד כמה שנאה את השיעורים, שאמה הכריחה אותה להשתתף בהם. אמה היתה תופרת את התלבושות למופעי להקתו של פוקין. משום כך היתה ליידה רשאית ללמוד אצל פוקין חינם אין כסף. אבל אמה התופרת רק לעיתים רחוקות יכלה להרשות לעצמה לקנות לבתה נעלי-באלט חדשות. אני זוכרת את ליידה יושבת על רצפת הקומה החמישית, ממררת בבכי, כי אצבעות רגליה היו מדממות. היה אפשר להבחין בדם המאדים את הבד הוורוד של הנעליים. גם אני סבלתי מבוועות ויבלות, אבל אם מישהי היתה מתלוננת על כאבים בשעת מחול על קצות האצבעות, היה פוקין אומר: "מחול על הבהונות יפה. זהו תענוג גדול." האמהות שלנו נאלצו לשלם 6 דולר בעבור כל זוג נעלי-באלט, והיו אחרי-כך צובעות אותן בלאקה מיוחדת ומתקנות אותן בחוטי-תפירה, כדי שיחזיקו מעמד. איך יכולתי להתלונן, אם הן לא התאימו לכפות רגלי והכאיבו לאצבעות?

בהונותיה של מרים היו ישרות, כפות-רגליה קצרות ומוצקות, ממש אידיאליות לריקוד על בהונות. כפות-רגלי שלי היו ארוכות, כמו דגים רזים, וסרבו להתכופף במקומות הנכונים. בשנת 1928 הייתי בת עשר וקצת גבוהה ממרים, אפילו מבלי לעמוד על קצות האצבעות. שעה שהשיעור סב סביב המחול-לשניים מתוך "הסילפידות" של פוקין, מרים ואני היינו כרגיל רוקדות כזוג. עלי היה ללמוד את תפקיד הגבר והיא של הרקדנית. ונדרש מאיתנו לבצע את כל המחול, למעט ההרמות. זכינו לשבחים רבים מפני האמהות, שכינו אותנו "תאומי-הזהב", על-שמה של אבקת-כביסה בשם זה, שהיתה פופולארית באותם ימים.

היו שבועות, בהם החליפו נערות פרסיות את הברבורים והסילפידות. צורות לא-סימטריות, ורועות מפותלות, ברכיים כפופות וגבות רעודים שלטו בכיפה. היינו נשות הרמונו של השולטן או שפחותיו. פולין קונר - לימים רקדנית מודרנית ידועה, שעבורה יצר חוסה לימון את תפקיד אמיליה ב"פאבאן של הכושי" שלו - הצטיינה ב"שחרזאדה" והצליחה איך שהוא להיראות חושנית וטהורה בעת ובעונה אחת.

אחרי שפוקין לימד אותי את "הנסיך איגור" שלו, היתה בי החוצפה לרקוד את תפקיד הנערה הפראית בהפקתו של

מרים ואני שוחחנו לא מכבר על אותם ימים. הסכמנו, שאילו ביקש פוקין מאיתנו לקפוץ מהחלון אל הרחוב שמתחתיו, היינו עושות זאת ללא היסוס. בטרקלין זה נהפכנו ליצירותיו של פוקין, וכך גם נעשינו חלק מהאמנות שלנו עצמנו. היינו המכחול שלו והצבעים בציוריו. הוא דיבר דרכנו, ואנו היינו לגשר בינו לבין אמנות הבאלט האמריקנית. לא היינו עוד יהודים, רוסים או אמריקנים, אלא רק רקדנים. "אין שואלים למוצאו הלאומי או לדתו של אמן."

המחברת, אן וילסון-ואנג (וולפסון), רקדה בלהקתו של פוקין בשנות ה-30 ואחר כך היתה סולנית ב"תיאטרון הבאלט האמריקני". היתה בין מייסדי הספרייה למחול בישראל בשנת 1972. כיום היא מלמדת בירושלים.

כוריאוגרף אחר, אלכס יאקובלב. נורה ורוזה גם הן השתתפו בהפקה זו, אבל משום שרק שמי הופיע על הפלקטים, הן ניצלו מוזעמו של פוקין, שלא היה מוכן לסלוח לי על "בגידתי" בו, עד שלא התנצלתי באופן רשמי ופומבי. רק אחרי שהבטחתי לא לעשות מעשה מביש כזה שנית, הורשיתי לשוב וליטול חלק בשיעוריו.

אחרי כך, בשנות השלושים, באו המקצוענים וגם אני הייתי כבר רקדנית מקצועית. אבל זה כבר סיפור אחר. כי אנו עוסקים בילדים, שבאו לטרקלין בסגנון לואי ה-14, ושם נכנסו למעגל הקסמים של מציאות יותר ריאלית מהמציאות עצמה, למקום וזמן וטקס, שהעשירו את החיים עצמם: כמובן שביקשנו ללמוד את הטכניקה של הבאלט, אבל רכשנו גם טכניקות נוספות. ציפו מאיתנו, שנדע לבצע כל תנועה שתדרש. היה עלינו לרוץ ללא מעצורים, להמריא לכוכבים, ליפול, לרחף.

