

בנימין צמח – מחושך לאור

מאת נעימה פריבוטס

יותר, אבל השפעתה ניכרה אף היא בעבודתם. ברוקט מגדיר את מאיירהולד כ"חדשן, הנאמן ביותר לנסיגות בתיאטרון הרוסי שבין 1900 ל-1917... הדחף היצירתי שלו הביא אותו לחיפוש אחרי אמצעים חדשים ולבחינת גבולותיהם של הישגים.² הידושו של מאיירהולד הביאו לשורה של נסיגות בתחום הבימוי, הגישה למשחק ולשיטות ההדרכה של השחקן.

שנת 1917 היתה שנת המהפכה הרוסית. לבנימין מלאו 15 שנה בעת הנסיעה המסוכנת מביאליסטוק למוסקווה. מאורעות אותה שנה נחרטו היטב בזכרונו וחזיקו בו את התנגדותו למלחמות ואת שאיפתו לשלום, שמצאו את ביטויין ביצירותיו, כגון בכוריאוגרפיה שלו למחול "The Victory Ball" בלוס-אנג'לס, בשנת 1935.

בשיחה שהתקיימה ב-1980, תיאר בנימין את המסע:

הנסיעה מביאליסטוק למוסקווה ערכה כשבועיים. עברנו מרכבת-משא אחת לשניה יחד עם אלפי פליטים אחרים. היו שבישלו לעצמם על מדורות שהציתו [לצד פסי הרכבות] ואחרים היו יושבים ומתאבלים על מתייהם. כשהגענו לבסוף למוסקווה, מצאנו שם פליטים רבים וברחובות עדיין התנהלו קרבות. זוגיות החלונות שלנו נופצו על ידי כדורים. כל אחד הפך בין לילה לפרולטאר והעשירים החביאו את היהלומים שלהם.³

משפחת צמח התיישבה במוסקווה ועד מהרה יכול היה נחום להגשים את חלומו על הקמת תיאטרון עברי, חלום שאותו חלק עם אחיו הצעיר בנימין. בנימין היה צעיר מכדי להשתתף בהצגות המתוכננות של "הבימה", אבל הוא נכח בדיונים הרבים שהתקיימו בקבוצה, שיסדה את התיאטרון.

בתקופה שבין 1917 ו-1924 הרשו השלטונות את התפילות בבתי הכנסת ולא התנכלו ליהודים. המהפכה יצרה אווירה של התלהבות ותחושה של חרות, ובתוך המסגרת הקומוניסטית ניתן חופש הדיעות לזרמים שונים. נסיגותיהם של האמנים הצעירים לבטא ביצירותיהם בתחומי הציור, התיאטרון, המחול והמוסיקה את החברה החדשה זכו לתמיכה רשמית.

נחום צמח פנה לקונסטנטין סטאניסלבסקי, כדי שזה יעזור לו בהגשמת תוכניותיו. בנימין תיאר זאת מאוחר יותר כך:

סטאניסלבסקי לא חשש לעבוד עם "הבימה". הוא

משחר נעוריו היה בנימין צמח, שנולד בשנת 1901 ברוסיה, חשוף לעולם התיאטרון. בהיותו בן ארבע, נפטר אביו והינוכו נמסר למעשה לאחיו, נחום, שכבר אז חלם על קריירה של שחקן ובמאי. השפעה מוקדמת זו היא שמשכה את בנימין לעולם הבמה והמחול. אחיו הבכור היה ציוני נלהב והאמין בתחיית השפה העברית. בנימין היה נוכח, כאשר כרך נחום, בערים ביאליסטוק, את עניינו בציונות ובתיאטרון, בהעלותו מחזה בעברית (מעשה מהפכני באותם ימים).

בשנת 1980 סיפר בנימין על כך, שנחום אחיו חש, שהחיים בביאליסטוק בידדו אותו מבחינה אמנותית, ועל כן יצא בשנת 1916, תחילה לוארשה ואחר כך למוסקווה. הוא גמר אומר לדאוג לאחיו, אחותו ואימם ברגע שימצא עבודה בתיאטרון בעיר הגדולה.

מוסקווה היתה היעד הטבעי לכל צעיר רוסי, שביקש להתפתח כאמן וכאיש תיאטרון. אם כי התיאטרון הרוסי היה שובי במסורת ישנה, חלו בו התפתחויות ניכרות בשנים שבין תחילת המאה ושנת 1917. כפי שמציין אוסקאר ברוקט בספרו: "לא עוד מפג, היה התיאטרון לאחד החדשניים והפוריים ביותר בעולם. היקפו עלה למעשה על כל תיאטרון של עמים אחרים בתקופה זו."¹

אחרי שהייה קצרה במוסקווה בחורף שנת 1917, שב נחום לביאליסטוק, ונטל עימו את כל המשפחה למקום מושבו החדש. זה היה צעד מכריע בחיי שני האחים, שעד מהרה התערבו בחיי הבמה של מוסקווה. תקופת לימודיהם אצל סטאניסלבסקי, ואכטאנגוב ומאיירהולד בשנים 1917-1924 קבעה לגביהם את התשתית האמנותית, ששימשה אותם כל ימיהם. עבור בנימין היתה זו גם הזדמנות מצויינת לפתח את עיסוקו במחול, שעה שהשתלם אצל טובי המורים.

שני האחים עבדו בצורה אינטנסיבית עם יווגני ואכטאנגוב, תלמידו של סטאניסלבסקי, שיצר סגנון משלו, הרחוק מרחק רב מן הריאליזם של רבו. הוא כינה את סגנונו שלו "ריאליזם פנטסטי", (ז.א. "דמיוני"). הוא ביקש לשנות בעזרת הבמה את המציאות הפנימית של שחקניו. אחת השיטות בהן נקט היה האילתור, שבעזרתו נוצרו יחסים יצירתיים בין הצופה לבמאי והשחקן. בנימין נשאר נאמן לשיטת עבודה זו בכל דרכו הארוכה, כבמאי וככוריאוגרף.

פגישתם של האחים עם וסבולוד מאיירהולד היתה קצרה

החשיב מאוד את ההמשכיות, וחש, שהאמנים חייבים הרבה ליהדות, בשל תרומתה הרבה לתרבות בעבר.

לו "הבנה ביחסים שבין המוסיקה והמחול, תחושה של חרות והתנסות בתנועה."

בשנת 1925 שונתה אווירת החופש האמנותי ששררה מאז המהפכה. היחס הסובלני לקבוצות לאומיות ודתיות נעלם אף הוא. חברי המפלגה הקומוניסטית היהודים, אנשי ה"יבסקציה" קבעו, שהשפה העברית היא "שפה אנטי-מהפכנית" והצליחו לבטל את התמיכה הממשלתית ב"הבימה". הקבוצה עזבה את רוסיה, לכאורה למסע מופעים, אבל למעשה בחיפוש אחרי מקום אחר לפעילות, בו שוררת סובלנות וחרות.

ב-1927 הגיעה "הבימה" לניו-יורק ועברה עליה תקופה קשה של מחלוקת ביחס למקום פעולתה הקבוע ודרכה האמנותית. כמחצית הקבוצה עלתה לארץ-ישראל, והיתה ברבות הימים לתיאטרון הלאומי של ישראל. יתר השחקנים, ביניהם נחום ובנימין צמח, נשארו בארה"ב. בנימין מצא בניו-יורק פעילות מחולית עניפה והחל לפתח את עבודתו הכוריאוגראפית העצמאית.

אחד המופעים הראשונים שבנימין ערך בניו-יורק היה ערב, בו השתתפו מלבדו גם יעקב בן-עמי והרקדן היפני-אמריקני, שפעל בארה"ב, Michio Ito ב-25 בספטמבר 1925, ב"ידישי פולקס תיאטר". בתקופה זו היה בנימין לחבר פעיל בקבוצה שעבדה במסגרת ה-Neighborhood Playhouse. שם הופיע בחברת מרתה גראהם, צ'ארלס וידמן, דוריס האמפרי ואחרים באחדים ממחולות הסולו שלו. אחד הריקודים בהם הופיע היה ריקוד מאת מיצ'יו איטו, לפי מוסיקה של דביסי, Fete et Nuages ("חגיגה ועונן"), בו בנימין היה "ענן אפל, שגנב את מרתה גראהם ממיצ'יו איטו". צמח יצר בתקופה זו מחולות כגון "ריקוד הקבצנים", "רפסודיה רומנית" (למוסיקה מאת אנסקו) ו"טוקאטה ופוגה" מאת י. ס. באך.

ניו-יורק היתה ביתו של בנימין מ-1928 עד 1932. בשנים אלה ערך לא אחת מסעות בארץ-ישראל ובחוף המערבי והמזרחי של ארה"ב, בהם הופיע ולימד. מופעיו בניו-יורק הפכו אותו לדמות מרתקת ויצר מוכר.

המבקרת אליזבת סלדן כותבת בספרה:

בנימין צמח חוזר לתקופות עברו עוד יותר מדוריס האמפרי, אל אחדות כל אמצעי ההבעה של המחול, אל מחול המהווה משכן לזכרון המשותף של העם והצהרת אמונתו. הוא הנציג הכולט בארה"ב של טיפוס ייחודי של מחול טקסי, לא רק משום שלאמנותו צליל אמיתי של שכנוע, מחול שאינו חיקוי או עיבוד של פולחן זר למחולל, אלא גם משום שהמחול שלו מציג סינתזה של כל ה"איזמים", שלימדו אותנו לסווג אותם בקפידה ל"רצויים" ו"בלתי רצויים". בנימין כביכול אינו מודע כלל לכל אלה, והתוצאה היא קומפוזיציה מרתקת באקזוטיקה שבה, שבכל זאת הולמת מכל הבחינות [את הנושא]. המעבר שלו ממוסקויה מולדתו [לארה"ב] לא הזיקה לכוחו היוצר; כנראה אמריקה היא כור היתוך, בו כל המתכות עוברות

בנימין לא הורשה להשתתף בעצם העבודה של "הבימה", אבל כדבריו, היה נוכח בשעת החזרות והדיונים. סטאניסלבסקי עצמו לא היה יכול להתפנות לעבודה עם התיאטרון הצעיר, אבל שלח את המצטיין שבתלמידיו - יוגני ואכטאנגוב. תריסר הנשים והגברים של "הבימה" עבדו עם ואכטאנגוב שנה שלימה לפני שניגשו להכנת הצגה כלשהי. בשנת 1918 הם הופיעו לראשונה ב"נשף בראשית", מופע שכלל ארבעה מערכונים (מאת אש, קצנלסון, פריץ וברקוביץ').

שעה שואכטאנגוב ניגש לחזרות לקראת הצגת "הדיבוק", בנימין כבר היה לחבר מלא בקבוצה והשתתף בעבודתה. הוא היה ביחסים קרובים לא רק עם ואכטאנגוב, אלא גם עם סטאניסלבסקי, שנהג לבוא להרצות לפני הקבוצה. תוך כדי החזרות על "הדיבוק" חלה ואכטאנגוב בסרטן הקיבה. הוא אומנם נכח בחזרה הכללית, אבל לא זכה לראות את "הדיבוק" מוצג לפני קהל, והוא נפטר ב-1922. בנימין זוכר, שוסבולוד מאיירהולד ניאות לבוא לעזור ל"הבימה" בעבודתה אחרי מות ואכטאנגוב.

משנתבקש לסכם את השפעתם של גדולי התיאטרון הרוסי על עבודתו שלו, אמר בנימין, בשנת 1983:

מסטאניסלבסקי למדתי את הריכוז [הנפשי], את הגישה לפעילות הגופנית על הבמה, את ההרפיה, את תפקיד המקצב והמוסיקה של הדיבור, וכמו כן את דרך עבודתו בחלוקת התפקיד לקטעים ואת תפקיד הניגודים וההתפתחות בהצגה. מואכטאנגוב למדתי את ההמשכיות הנימית של המחווה הבימתית, את הקומפוזיציה, את שילוב הצורה והתוכן, ואת תחושת העכשוויות ואת דרך ההפשטה של הרעיון. מאיירהולד לימדני לגשת לכל עבודה בראש פתוח ומחשבה רעננה ואת הגישה אל העבודה הנוכחית כניגוד לעבודות העבר.

השפעת השתתפותו של בנימין ב"הדיבוק" ניכרת בכל דרך עבודתו עד היום. יצירה זו הראתה לו את הדרך לשימוש בחומר יהודי במסגרת אמירה כלל-אנושית ואת השימוש בתיאטרון החדשני, בסמלים הצורניים ובאפיון, שהרשימו את צמח הצעיר.

במקביל לחזרות על "הדיבוק" החל בנימין ללמוד מחול. הוא היה תלמידים של שלושה מורים, שפיתחו את הפנים השונות של מחולותיו ואת שפת התנועה שלו. אינה צ'רנסקאיה, תלמידתו של אלכסנדר סאחארוב, היתה מורתו הראשונה. לה היה סטודיו למחול מודרני במוסקויה וממנה למד "את הגישה הדראמאטית לתנועה". ורה מוסולוכה, שהיתה באלרינה ב"בולשוי", לימדה אותו באלט קלאסי, ואלכסנדרובה, מנהלת המכון ליוריתמיקה לפי שיטתו של דלקרוו, העניקה

לוס-אנג'לס. הוא התגורר בחוף המערבי עד שנת 1936, כשהוזמן על-ידי הבמאי מקס ריינהארד ליצור את הכוריאור גראפיה עבור הצגה שריינהארד עמד לביים בברודוויי. ארבע השנים האינטנסיביות הללו בלוס-אנג'לס היו תקופה פוריה בחייו של צמח, שהצליח לרכו סביבו קבוצת רקדנים, שהופיעה עימו והוא עסק הרבה בהוראה. הוא גם ביים את "הגולם" ומחזות אחרים ב-Pasadena Playhouse, ביים סרט קצר ויצר את המחולות עבור ההצגות "היא" ו"הימים האחרונים של פרמפי", (שתיהן בשנת 1935).

מלבד עבודתו זו תרם צמח רבות להתפתחותם של האמנים, שהיו תלמידיו. אחדים מאלה עברו עם צמח לניו-יורק ב-1936 ושנה אחר-כך הצטרפו ללהקתה של מרתה גראהם.

אחת מאלה, פרידה גינסבורג-מאדאו, סיפרה על השפעתו של צמח עליה:

בנימין הכריח אותך להשתתף בתהליך היצירתי ושכנע אותך, שיש כך משהו, שיש לך רעיונות משלך. הוא פתח לפני עולם שלם של ביטוי ואפשרויות. הוא העניק משמעות למחול. זו לא היתה רק טכניקה. כל שיעור שלו היה בנוי על נושא ולמדת לאלתר ולהתבונן בתוך עולמך הפנימי. גם ההופעות היו חוויה יצירתית משותפת. הוא דאג לכך, שהמחול עבורנו לא יהיה משהו חיצוני ושטחי, אלא תהליך פנימי מעמיק.⁸

תוכנית המופע הראשון שלו בלוס-אנג'לס כללה 14 מחולות: חלום-יעקב, עובד-אדמה, טוקאטה ברה-מינור, המנורה, שלושה מחולות ארץ-ישראלים, שירי-עם, הקבצן, החדר, לומד הגמרא, היוצא-דופן (Excentric), הגורל, רות, פרק תהילים ומלווה-מלכה. השתתפו בביצוע, מלבד צמח עצמו, 14 רקדנים, פסנתרן והזמר ארקדי קאופמן.

צמח ולהקתו השתתפו בפסטיבאל המחול, שנערך בעת המשחקים האולימפיים בלוס-אנג'לס בשנת 1932, ועד מהרה זכה לפרסום ולהקתו הוזמנה לרקוד בסאן-פראנסיסקו, סיאטל וערים אחרות בחוף המערבי.

שנה אחר כך, בזכות ההכרה הציבורית ביכולתו, הוזמן צמח ליצור באלט עבור האמפיתיאטרון הענקי ובעלה-המוניטין, ה-Hollywood Bowl. באוגוסט 1935 הציג צמח ב"ברואל" את יצירתו "Fragments of Israel", חזיון בו השתתפו 49 רקדנים ומקהלה בת 23 זמרים. הזמנה זו העניקה לו יוקרה ציבורית ניכרת ואפשרויות להשתמש בתזמורת חיה, להקת רקדנים גדולה ומקהלה.

למסכת הישראלית היו שני חלקים. הראשון היה מבוסס על "מלווה מלכה" והשני נקרא "אורה" ("Ora"). היצירה כולה אמורה היתה לבטא בצורה סימלית את זכותו של כל אדם וכל עם לזהותו העצמית, וחלקה השני ביטא את תרומתו של העם היהודי למורשת הדתית והתרבותית של המערב. הוא קשר את כל המרכיבים הללו לארץ-ישראל ולזכותו של העם היהודי

שניים מריקודיו משנים אלה הפכו לסימנים מוכרים של עבודתו: "רות" ו"מלווה מלכה". הם מתאפיינים בזרימה הלירית שלהם, בתנועות הבאות בסדרות, בקונפליקטים דראמאטיים ובנחרצות. באלה וביצירותיו האחרות ניכרת סינתזה אישית בין אורית-מיקה, באלט ומחול מודרני. הוא נהג להדגיש את אפיון הדמויות הפנימי, את המחווה הרגשית והמקצב הדראמאטי - כל אלה תוצאה של לימודי התיאטרון שלו ברוסיה.

בתוכניה מלווים את המחול "רות" פסוקים מהמגילה. על אף שהמחול התבסס על מסורת יהודית, צמח ביקש לומר משהו הרבה יותר כללי. לא היה זה סיפור ריאליסטי של העלילה. זו היתה הפשטה, שבמרכזה יחסיהן של שלוש הנשים והמחול אומר משהו על נשים, שכל אחד יכול היה לקבל. צמח תיאר את האיכות הפנימית של היחסים שבין הדמויות ואת הכוח, שמאפשר לנשים הללו לשאת בתפקידים ובקשיים בחייהן.

סלדן מעירה בקשר ל"רות":

אין פרוזות; אתה מודע ליופי נשגב, שנגזו ונוצר שנית ברגע שתנועה חדשה מחליפה את קודמתה... פול וארלי מכנה זאת: המטאמורפוז, שהיא תמצית המחול... בסופו של דבר, הדינמיקה של יצירה עדינה זו תלויה בקצב שלה. התהליך כולו... מתנהל בקצב, המוציא אותו מגדר ההתנסות הרגילה ומעלה אותו למישור החזיון הטהור.⁷

"מלווה מלכה", שיצר צמח בשנותיו הראשונות בניו-יורק, מבוסס על טקס ההבדלה במוצאי-שבת. הוא נטל את המנהג העתיק ועיצב אותו באופן, המבליט את האישי, הפרטי, יחד עם הקבוצתי, הקהילתי שבהתנסות זו, ואת ההיבט הכללי של כוחות ההשתנות והתהליך החוזר על עצמו. המחול היה מלווה במזמורים מסורתיים וחסידיים. לא היה צורך בכך, שהצופה יבין את המלים או את הפרטים הממשיים של המסורת הדתית. הכוריאוגרפיה הצליחה ליצור אווירה, שהעבירה את המתבונן מהמישור הגופני אל הספירה הרוחנית. כל אחד יכול היה להזדהות עם הטקס, כאחד מאותם רגעים בחייו, בהם רגשות משנים את חיי היומיום.

ב"מלווה מלכה" השתתפו סולן וקבוצה, ששימשה כמקהלה. צמח, שהיה הסולן, ניצב מול קבוצת רקדנים לבושים בקאפוטות שחורות, מסורתיות. הקבוצה מתחילה בתנועה קצבית איטית מצד לצד. התנועות לצדדים נעשות הדרגתית מהירות יותר ויותר, עד שהן מתחילות להאט ולבסוף הבמה רגועה ממש כמו בפתחה. בעזרת מבנה קצבי זה תיאר צמח את היציפות ואת השמחה לקראת שבת הכלה, את השחרור המקווה מטרדות החול ואת העצבות שבפרידה משבת המלכה בשעת ההבדלה. לדעת סלדן, אפיון מחול זה את "ההתרכזות הפנימית והכוח שבהתנסות מיידית".

ב-23 במאי 1932 הופיע צמח לראשונה בקליפורניה, בסביבת

אלה, האדישים למחיר הנורא של המלחמה, "החוגגים בכל העולם", וכמחווה לכל אלה, שנתנו את חייהם כדי שאנו נוכל לחיות בשלום ובאור. הוא כתב את "התמונות הסימפוניות" שלו אחר ששב ממלחמת העולם הראשונה.

רשימת הדמויות בבאלט של צמח כוללת מצביאים, דיפלומטים, ספסרים, חיילים, נשות החברה הגבוהה, אימהות ואת המוות. על-פני הקשת הענקית, המהווה רקע לבימת האמפיתיאטרון, הוקרנו צלבים, כמו בבית-קברות צבאי.

ויולה סווישר תיארה את החזיון ב"הוליווד סיטיון ניוז", (2.8.35):

שעה שהרקדנים מחוללים בנשף צבעוני, הופיעו צללים אילמים של מראות מלחמה ברקע. שדות פוריים, זרועים גוויות של חיילים ומסומנים בצלבים; חיילים המטפסים מעל לחפירות אל החדלון. ומול כל אלה נערות ומדינאים, קצינים במדים מצוחצחים, הרוקדים ומפלטטים בנשף. אחר-כך באה תמונה של קרב, שהותירה אחדים מהחיילים מתים, מונחים בצורת קישוט מקפיא-דם בקידמת הבמה, שעה שהאורות עולים ויורדים חליפות ומאירים את הרוקדים בנשף. כך הגיע הבאלט של צמח לשיאו המהמם, שהותיר את הצופים מתפעלים ואילמים לרגע, לפני שהם פרצו במחאות-כיפיים.

התצלומים שצולמו בשעת החזרות מראים את דרך עבודתו של צמח. באחד מאלה נראית קבוצה של שש נשים, בה כל אחת מבטאה יגון ויאוש, אבל כל אחת עושה זאת באופן אחר. הגופות מסוככים בגוו, והברכיים והרגליים לחוצות אל הקרקע.

צמח מעולם לא התעניין בתנועה "יפה" כשלעצמה, אלא ביקש לנצל את התנועה לביטוי הכאב העמוק שבנשמה. לא עניינה אותו וירטואוזיות, אלא תנועה הנרשאת מסר. בתו, עמיאל, שאלה פעם את אביה, איך תוכל ללמוד להרים את רגלה לגובה רב ולבצע ערבסק נאה. צמח ענה לה: "לשם מה להרים את הרגל? הרי זה סתם 'נחמד'." 10

איזאבל מורס ג'ונס כתבה (ב"לוס-אנג'לס טיימס", 2 באוגוסט 1935), ש"נשף הנצחון" הוא "באלט אמיתי, מקורי, מרשים עמוקות". היא חשה שצמח יצר "באלט שיעשה היסטוריה."

המסר של צמח כלל לא רק גינוי להרס שגורמות המלחמות, אלא גם לאלה המבקשים להמשיך במלחמה בשל הרווחים הצפויים ממנה. החזיון כלל סצינה, המתארת את התעשרותם של הספסרים מההרס. במקביל לכל פעולה של הרס הופיעה תמונה של התעשרות ורווחים. הנהלת האמפיתיאטרון הסכימה בכל לב למסר האנטימלחמתי של צמח, אבל לא היתה מרוצה מתיאור התעשרותם של בעלי ההון מפעולות האיבה. צמח נדרש לבטל תמונה זו. לדברי צמח, "קמה שערוריה שלימה בקשר לסצינת סרטורי הבורסה... והיתה פגישה סוערת עם גב' אייריש." 11

מבקרת המוסיקה איזאבל מורס ג'ונס התרשמה מאוד מעבודה זו שלו, וכתבה שצמח "הוא נציג נכבד של העם היהודי, כשם שארנסט בלוך והמוסיקה" הם נציגי תרבות זו.

...זה היה טקס מעמיק ויפה, שכלל זמירות עבריות עתיקות. הרקדנים חשו, שזו זכות גדולה לעבוד במחיצתו של צמח, ב"מלווה מלכה" ומנהגי החסידיים שבו, על ההתבוננות וההתלהבות שבהם, ו"אורה", נושא ארץ-ישראלי חזק, שכלל את השיר "אל יבנה הגליל, אנו נבנה הגליל." 9

ב"הוליווד בואול" מעולם לא הוצג מחול בעל אופי ונושא יהודי, והעתונות הרבתה לתאר את המופע והביאה תצלומים רבים ממנו.

התצלומים מראים את קבוצות הרקדנים בתצורות דראמטיות ופיסוליות. כל רקדן ניצב בתנוחה שונה מחבריו - יושב, שוכב, עומד או נוטה לצד. שישה רקדנים ברקע מחזיקים בשני עמודים גדולים, המסמלים את לוחות-הברית. התמונה כולה מתמקדת במרכז, במין משולש גדול, שקודקודו מורה כלפי השמיים והאלוהים.

בהערות בתוכניה למופע כותב צמח:

העם היהודי נדחק מסיבתו הטבעית. היהודים הם בטבע עם של עובדי-אדמה וכורמים. אבל הם נאלצו להתקבץ בערים הגדולות. כיום תנועותיהם עצבניות ולוקות באישיווי משקל. בחיפוש אחרי סגנון יהודי טיפוסי, מעבר לעבר הקרוב, הגענו עד לתנ"ך ותקופתו... ומצאנו שם לא רק סצינות אנושיות בסיסיות ובעלות כוח רב, אלא גם סגנון עתיק יותר מכל הידוע לנו. זהו סגנון שהינו והיה תמיד עתיק ומודרני בעת ובעונה אחת.

בחלקו השני של המופע, "אורה", העוסק בחלומות על בנייה מחדש של המסורת היהודית בארץ, צמח היה מודע היטב לפער בין גישתם של אלה המצפים למשיח לבין האוהזים במחרשה וטרקטור ומבקשים לעצב את גורלם כמו ידיהם.

בשנת 1935 הוזמן צמח שנית ליצור מופע רב-מימדים ב"בואול". הפעם נקראה היצירה "נשף הנצחון", למוסיקה מאת ארנסט שלינג. היתה זו יצירה כוריאוגרפית חזקה, מרשימה וכוגרת והמבקרים שיבחו אותה. כשל העניין הרב שעוררה, הוצג החזיון שנית בבית-האופרה, ובזכות עבודה זו הזמין מקס ריינהארד את צמח ליצור את המחולות עבור הצגתו "הדרך הנצחית" בניר-יוק. ההשראה ליצירה זו באה לצמח לשיר מאת המשורר Alfred Noyes, שנושא החייליים שניספו בקרבות, הניצבים כצללים אילמים בצידי נשף הנצחון.

המלחין שלינג תיאר את יצירתו הסימפוניית כמחאה כנגד

למרות הקיצוץ, המסר הגיע לצופים. הבאלט חלף בצורה אורגאנית מסצינה אחת לשניה. לדברי עמיאל צמח: בעבודתו תמיד הורגשה תחושת הקשר בין המרכיבים, דבר אחד העובר לבא אחריו. הוא מעולם לא יצר תמונות בודדות. תמיד הודגש בעבודתו השלם, הכולל.¹²

הפעולה העיקרית ב"נשף הנצחון" החלה בשדה הקרב ועברה לאולם הנשפים, שעה שהחיילים צופים במחוללים מהצד. כשסצינת הנשף התפוגגה, המשיכו זוגות בודדים לרקוד ותמונות הקרב שבו אל מרכז הבמה, ובאותו זמן קבוצת אימהות שכולות התאבלה בצד השמאלי של הבמה. זה היה הרגע, בו עמדה תמונת ספסרי-הבורסה להתרחש בצידה הימני של הבמה.

לדברי עמיאל צמח, עבודותיו של אביה תמיד נעו "מהאפלה אל האור", "והתרכזו בגורלו המר של האדם הקטן". גם כשצמח תיאר את נוראות המלחמה, הוא ביקש לומר משהו על התקווה, על האור המצוי תמיד במקביל ליאוש.

מבקרת המחול של ה"לוס-אנג'לס הראלד אקספרס" תיארה זאת כך:

אחרי הקראת שירו של נוייס על-ידי הקריין ומקהלה מדברת מאומנת היטב, כשהאמפיתיאטרון שרוי בחושך... הגיעה סצינת העיר המתעוררת בבוקר יום שבת-הנשף. זרקור בצבע ירוק-כחלחל בודד האיר את דמויות הקצינים במדיהם המרהיבים, הדיפלומטים ונשותיהם והאור חשף עוד ועוד דמויות, שנעו בתנועות מוזרות אל קידמת הבמה והחלו לנוע במקצבי הפולונו, הפוקסטרוט ורקדו טאנגו מוגזם. הרגע המרשים ביותר בדראמה-בתנועה שיצר צמח היה זה, בו דרש הסצינארי לתאר את אימת הגייסות המתקרבים... בקטע המסיים, לצלילי מקצב ואלס מעוות, רקדו בהיסוס זוגות בודדים פה ושם, עד להוצרות באכינאליה ממש, לפני שהרוקדים נתקלו בדמויות המתים הלועגות, השבים והופכים למצעד צבאי. במקביל להופעת הדמויות המאשימות, נעלם הצלב השחור של המוות [מהרקע] ותחתיו הופיעו שלושה צלבים לבנים של תקווה, מלווים בנגינת חמת-החלילים המעוררת אופטימיות.

אין ספק שתיאורים אלה מזכירים את "השולחן הירוק" מאת קורט יוס. צמח ויוס שניהם פעלו בתקופה, בה אמנים מכל תחומי היצירה עסקו הרבה בגורלו של הפרט בימי משבר ומלחמה, רעב וסבל. לגבי צמח ויוצרים אחרים היה זה בגדר הכרח למצוא ביטוי אמנותי לרעיונות החברתיים והפוליטיים שהעסיקו אותם.

בנימין צמח הביא עימו ללוס-אנג'לס כיוון חדש של עיצוב בימתי כוריאוגראפי. הוא הכניס לעבודותיו את השימוש בטקסט המושמע ובליווי קולי לתנועה, אמצעי שהביא עימו מנסינו התיאטרוני. זה היה חידוש עבור הצופים. התנועה

בכל יצירה שלו נבעה מהמסר שלה. ריקודיו התאפיינו על-ידי שימוש אקספרסיבי בגוף, בראש ובזרועות, ובתחושת משקל בגוף כולו, ובשימוש בכפיפה בכריכים ובעקבים. במסגרת סגנונית זו הוא היה מסוגל ליצור רצף תנועה לירי או פיסוליות זוויתית, כרצונו.

יתכן, שהעניין שהיה לו בצידם האפל של החיים ובמאבק בין חושך לאור נבע גם מעבודתו במחיצתם של גדולי הבמה הרוסית בראשית שנות ה-20.

בדברו בשנת 1980, הוא קבע, שעבורו המחול היה תמיד "אמנות, שחייבת לגעת במודעות האנושית, ועליה להגיע לתמצית החיים. "לדידו, לא היה בזה פסימיזם, אלא ביטוי להשקפה הרואה את החושך והאור כמקבילים, ובאמנות - אמצעי לפתרון הסתירה ביניהם.

אחרי שהיה לאמן בעל אישיות עצמאית, קיבל את הזמנתו של ריינהארד לעבור לניו-יורק, על-מנת ליצור את הכוריאור גראפיה למופע "The Eternal Road". בעשור הבא, עד שנת 1947, התגורר ופעל בניו-יורק, לימד ויצר מחולות, אבל לא הקים להקה משלו. (בתקופה זו נטל צמח חלק במופע מחול רבים בעלי תודעה ומעורבות חברתית ופוליטית. הערת העורך.)

ב-1947 שב צמח ללוס-אנג'לס ופעל שם בתחומי התיאטרון והמחול עד 1971, כאשר עלה לישראל והתיישב בירושלים.

דרכו של בנימין צמח כיוצר וכמורה ראויה שתתועד במלואה. בשנים האחרונות לפעולתו בארה"ב הוא היה מדריכם של שחקנים ידועי-שם רבים, ביניהם אלן ארקין, הרשל ברנרדי, לי ג'. קוב, והוא המשיך לביים וליצור כוריאוגראפיה בהצלחה רבה.

האם היה צמח אחד מאלה שעיצבו את דמות המחול המודרני באמריקה בשנות ה-20 וה-30? האם תפקידו לא זכה להערכה המגיעה לו משום שעזב פעמיים את ניו-יורק במועד מכריע בהתפתחות המחול המודרני? היבטים אלה ראויים בהחלט למחקר, ורשימה זו אינה אלא ראשיתו. ■

מאמר זה מהווה פרק מספר, העומד לצאת לאור בקרוב בארה"ב.

1. Oscar G. Brockett and Robert R. Findlay, *Century of Innovation, A History of European and American Theatre Since 1870* (New Jersey: Prentice-Hall, 1973), p. 263.
2. כנ"ל ע' 258, 259.
3. ראיון עם ב' צ', אוגוסט 1980.
4. כנ"ל.
5. ממכתבו של ב' צ', 1983.
6. Elisabeth Selden, *The Dancer's Quest, Essays on the Aesthetics of Contemporary Dance* (Berkeley: University of California Press, 1935), pp. 80-81.

- .7 כנ"ל ע' 82.
 .8 שיחה עם פרידה מדאו, יולי 1986.
 .9 Isabel Morse Jones, *Hollywood Bowl* (New York and Los Angeles, G. Schirmer, 1936), p. 173.
 .10 שיחה עם עמיאל צמח, אוקטובר 1982.
 .11 שיחה עם עמיאל צמח, אוגוסט 1980.
 .12 שיחה עם עמיאל צמח, אוקטובר 1982.



"נשף הנצחון" - הוליווד (1935)