

"הגרעין והקליפה" – להקת המחול הקיבוצית

מאת גיורא מנור

מחול בימתית במסגרות קיבוציות. הכוריאוגרפית הראשונה שהביאה לקיבוץ את המחול המודרני האמריקני היתה רחל עמנואל, אז חברת קיבוץ, שהתיישב לבסוף בחצור. במשך מספר שנים ניהלה יהודית ארנון להקת מחול אמנותי באיזור מגוריה, הגליל המערבי. למעשה, להקה איזורית זו היתה, ברבות הימים, לבסיס, שעליו קמה להקת המחול הקיבוצית בצורתה העכשווית, אם כי תוכניותיה הראשונות של להקה זו התקיימו ללא קשר ישיר עם געתון והמועצה האיזורית מטה אשר.

הקבוצה שעמדה במרכז ייסוד הלהקה הקיבוצית כללה את הדה אורן, נועה שפירא, חרמונה לין, יהודית ארנון, תרצה שהם, גבריאלה אורן ואושרה אלקיים (רונון). היועצים האמנותיים של הלהקה בראשיתה, ובה תשעה רקדנים, שש נשים ושלושה גברים, היו הצייר רודא ריילינגר וגרטורד קראוס.

הבכורה הראשונה התקיימה בקיבוץ יגור ב־27.2.1970 והיא כללה את היצירות הבאות: "אנשים" מאת נועה שפירא; "חלום" מאת הדה אורן; "בדרך" מאת חרמונה לין וארבע עבודות מאת אושרה אלקיים (רונון) – "ציפור", "בהשראת ציוריו של פול קליי", "הים התיכון" ו"שבת מכשפות". המפיק של המופעים הראשונים היה מיכה לין. גבריאלה אורן היתה מרכזת ההכנות לתוכניתה השנייה של הלהקה.

הלהקה היתה באמת "בינקיבוצית", במובן של היעדר בסיס טריטוריאלי ממשי לפעולתה, וללא בית, במובנה הפשוט של המלה, משמע סטודיו, משרד, מחסן, איאפשר היה שהגוף האמנותי הצעיר יתפתח ויצמח.

המפנה חל עם הפיכת הסטודיו האיזורי שבקיבוץ געתון, בו עבדה יהודית ארנון, לימדה וניהלה את הלהקה האיזורית, לבסיס הלהקה הכלל-קיבוצית, ויהודית גם הפכה להיות המנהלת האמנותית של הגוף העובדי עדיין. תוכניותיה הבאות של הלהקה כללו גם עבודות שלה, שהכינה בעצם עבור הלהקה האיזורית של הגליל המערבי.

להקת המחול הקיבוצית בהחלט אינה "להקה של איש אחד", ובכל זאת היתה זאת אישיותה האמנותית של יהודית, שהיתה הקאטאלזאטור, שהפך להקה חצי-מקצוענית לאחת הלהקות המעניינות ביותר בארץ, בעלת מוניטין בינלאומי, המושכת כיום את מיטב היוצרים בעולם, כגון ירי קיליאן, אננה

התנועה הקיבוצית, שמעולם לא היוותה יותר מ־3 אחוזים מן האוכלוסייה של ישראל, מילאה בתחומים רבים תפקיד נכבד הרבה יותר משמחייב גודלה היחסי. ולא רק בשנות "המדינה בדרך", שעה שהישובים הקיבוציים (והמושביים) היו למעשה תשתית לפעולות רבות, שבמצב נורמאלי של מסגרת מדינתית היו מוטלים על כלל האזרחים, בתחומי הכלכלה, הבטחון, העלייה והחינוך. יחסה של התנועה הקיבוצית לאמנות ולאמנות המחול בכלל זה היה, בעצם, אמביוואלנט.

מצד אחד, ציין את התנועה הקיבוצית יחס חם לתרבות ולאמנות – הקיבוץ מעולם לא היה כפר נידח ומפגר – ומצד שני, השאיפה הבלתי־מתפשרת ל"פרודוקטיוויזציה" ו"פרר" לטאריזציה" של העם היהודי בארץ־ישראל דחקה את העיסוק בליצירה אמנותית לתנאי חובכנות, גם כשהאמנים עצמם הגיעו לעיתים קרובות לארץ ולקיבוץ עם מטען של מיומנות בתחומי אמנותם, כשמאחוריהם בתיספר ולהקות מכובדות, בהם למדו והופיעו.

הידע המקצועי של יוצרים כגון רבקה שטורמן או לאה ברגשטיין, שהגיעו מגרמניה בשנות השלושים, ובאמתחתן ההישגים האמנותיים של מחול־ההבעה הגרמני של אותם ימים, והצטרפו לקיבוצים, הופנה בעיקר ליצירת חגים חקלאיים ומחולות־עם, שהיו ברבות הימים לריקודי־עם אמיתיים.

התנועה הקיבוצית שימשה גם שדה־פעילות לאמני המחול שלא מאנשי הקיבוץ. גרטורד קראוס, ירדנה כהן ואחרים הירבו להופיע בקיבוצים, וקשריהם עם התנועה הקיבוצית נמשכו גם אחרי קום המדינה וההתפתחויות שחלו באמנות המחול בארץ. למשל, את ראשית דרכה ככוריאוגרפית החלה שרה לויתנאי ברמת־הכובש ובמשמר־השרון.

אבל רק בשנות השישים, שעה שהדור השלישי בקיבוץ הגיע לבגרות, נוצרו התנאים – הסובייקטיוויים, של רצון עז למצוא ביטוי אמנותי ממשי, יותר מאשר תנאים אובייקטיוויים, של הכרה בחשיבות האמנות לקיבוצניק ולקיבוצו והעמדת משאבים בצורת תקציבים ובעיקר ימי־עבודה במסגרת פעילות התנועות הקיבוציות – לתחילת הדרך אל להקת המחול הקיבוצית, שנקראה בראשיתה, בשנת 1969, ועד שנת 1975, "בינקיבוצית".

אומנם, גם קודם לכן נעשו נסיונות ספוראדיים ליצור אמנות

הריכוז בשואה ועלתה אחר מלחמת העולם השנייה. למעשה, מעולם לא למדה כוריאוגרפיה. עם שובה לבודפשט בתום המלחמה, עסקה בבימוי חזיונות המוניים, במסגרת תנועת הנוער של "השומר הצעיר" ובמסגרות כלליות רחבות, לפי הסגנון שהיה אז באופנה, והצליחה בכך מאוד. וכך, ללא הכנה של ממש, היתה ליוצרת מוכרת. עם עלייתה ארצה והצטרפותה לקיבוץ געתון, ביקשה ללמוד, סוף־סוף, את אמנות המחול האהובה עליה, וכך נוצרו קשריה עם אישים כגון גרטרוד קראוס.

יהודית היא אחת משורה של מנהלים אמנותיים, הניצבים במרכזן של להקות ידועות ומשפיעים על חייהם מחול של ארצותיהם, אפילו מבלי להיות בה בשעה הכוריאוגרפים המרכזיים של להקותיהם. לשורה נכבדה זו של "יוצרים על-ידי אחרים" שייכים סרגיי דיאגילוב, נינט דה ואלואה (מיסדת "הבאלט המלכותי הבריטי"), סוניה גאסקל ההולנדית, מרי ראמבר (הלא היא מרים רמב"ם מוארשה, מיסדת להקת הבאלט הבריטית הראשונה).

מבחן הזמן - הדימויים הצורניים והתנועתיים, הנחרטים בזכרון ונותרים ברורים ורעננים כעבור שנים רבות - הוא, עם היותו סובייקטיבי, קנה־המידה החשוב ביותר. מתוכניותיה הראשונות של הלהקה הקיבוצית זכורה לי סצינת "הגמד" (הגנומוס) מתוך "תמונות בתערוכה" לפי מוסורגסקי, ובייחוד הדואט הפשוט והמשכנע "הגרעין והקליפה", שניהם מאת יהודית ארנון. צמיחתו של השתיל, אותו מגלמת רקדנית, מתוך חיקה של הקליפה, הוא התפקיד הגברי, היא דימוי ייחודי כזה - אולי בשל היפוך התפקידים, של גבר ה"יולד" בין רגליו אשה.

ממש כמו כל אלה, יהודית היא אישיות מורכבת, צירוף תכונות מנוגדות לכאורה, כגון רגישות חברתית עם רצון נחוץ ויכולת להכתיב את דעתה לסביבתה, ראייה מפוכחת, שאינה מבטלת את היכולת לחלום, קשיחות עם רכות נשית ודמעות. אולי רק צירוף מוזר שכזה, עם כשרון יוצר - בעצם מה שמכונה כאריזמה - מאפשרים את הקמתה ומה שעוד קשה יותר, דאגה לקיומה המתמשך של להקה אמנותית, בכל מקום, ובוודאי בתנועה הקיבוצית, שהנהגתה סובלת מספיחי דיעות מיושנות על האמנות ותפקידיה ומיחס אמביואלנטי לאמנות המחול בפרט.

בד בבד עם צירופם של יוצרים כפלורה קושמאן והיל־סאגאן וגם בשל פעולתם כמורי הלהקה, צמחו בה הרקדנים, שנשאו אותה בשנותיה הבאות: מרתה רייפלד, מייק לויץ, זכרי דגן ואחרים.

הלהקה עבדה בתחילת דרכה יומיים בשבוע. התוכנית הראשונה כללה עבודות "תוצרת־בית", משמע, של כוריאור גראפים חברייקיבוץ בלבד. בכך היה יתרון תוכני מסוים, הוכחה לכוח היצירה העצמית ולנחיצותו של כלי אמנותי בימתי מבצע, אבל גם חסרון, כי רוב היוצרים היו בראשית דרכם, ואי־מקצוענותם ככוריאוגרפים חברה עם רמתם הטכנית הראשונית של המבצעים. אופי היצירות היה של תרגילים, של התנסות.

אם נבחון את התפתחותם כעבור 15 שנה, יתברר לנו, שלפנינו צמיחה כמעט טבעית. מרתה רייפלד המשיכה את עבודתה האמנותית בקבוצה של רות זיראילי וזכרי הוא כיום מנהל־חזרות בלהקה בה החל את דרכו כרקדן. אשר ליוצרים הראשונים - לאושרה אלקיים להקה של תיאטרון־תנועה מצליחה משלה והדה אורן ממשיכה לעבוד עם הלהקה הקיבוצית.

להקה היא גוף חי, מין אורגניזם, הצומח ומתחדש כל העת. בין אנשי "הדור השני" יש למנות את שלמה זגה, את אפרת לבני ואחרים.

תהליך ההתבגרות של הלהקה כלל גם את ההשלמה עם כך, שרקדנים טובים עוברים ללהקות אחרות. (הראשונה שעזבה את געתון ועברה ל"בת־דור" היתה מרים הרץ.)

לא אחת ניסו מבקר־מחול להגדיר, מהו המשהו המיוחד של הלהקה הקיבוצית. שעה שהלהקה החלה, בסוף שנות ה־70, לצאת לסיורים בחו"ל, חיפשו הגדרות למיוחדות זו.

על־אף ההתחלה המבטיחה אבל הלוקה בחסר, נמשכה פעילות הלהקה, וגבריאלה אורן קיבלה על עצמה את הריכוז. היה מאבק על הרחבת המסגרת לשלושה ימי־עבודה בשבוע, ובגעתון, בה היתה קיימת כבר להקה איזורית, נמצא מקום־פעולה קבוע.

כבר בסיורה הראשון בחו"ל, במאי 1978, כשהלהקה הוזמנה לסיור בארצות הברית, הופיעה להקה קבועה בשם "New York City Ballet".

שלב חשוב בדרכה של הלהקה הקיבוצית היה, לדעתי, שיתוף הפעולה עם יוצרים בעלי-שם, כגון יורי קיליאן או מאץ אק. קיליאן, הכוריאוגרף הצי'כי, שהוא מנהל "תיאטרון המחול ההולנדי", ראה את הלהקה, שמנתה אז כעשרה רקדנים, והתרשם כל כך, שהזמין ארבעה מהקיבוצניקים להתארח בהאג, עלימנת ללמד את הריקוד שלו "הקאתדראלה השקועה" (לפי מוסיקה מאת דביסי). כשהם סיימו את עבודתם, העניק להם לא בלבד את זכויות הביצוע של המחול, אלא הוסיף גם את הפסקול, את התלבושות ואת מסך-הרקע המצויר. ושנה אחר-כך שוב לימדם (בעזרת אסיסטנט שלו) את "משחק הכסאות" שלו. ונוצרו קשרי-עבודה הדוקים עם להקת "קולברג" השוודית ועם היוצר המרכזי שלה, מאץ אק, שחזר ועבד עם הלהקה הקיבוצית ואף רקד עימה באחד המופעים בארץ, שעה שאחד הרקדנים לא היה יכול להופיע.

גם שיתוף הפעולה, שנוצר בין הלהקה לקיי טאקיי, הכוריאור גראפית היפאנית הפועלת בארצות-הברית, היה ציון-דרך בדרכה של הלהקה הקיבוצית.

כוריאוגרף של ממש הוא חיה ממין נדיר מאוד. ללהקה הקיבוצית היה, כמו שאומרים, מזל, שנמצאו לה אחדים כאלה. אבל כמובן, אין זה מקרה, אלא קנה-מידה למוד בו את יכולתה של ההנהלה האמנותית שלה. ועוד יותר מצביע הדבר על האווירה השוררת בסטודיו, בו עובדת הלהקה.

אומנם מדי פעם נשמעו קולות, שדרשו להקל על חייהם של הקיבוצניקים הרוקדים, עלידי העברת המרכז מגעתון הרחוקה למקום מרכזי יותר. מלבד ההקלה התחבורתית, שאיני מזלזל בה, הלילה, זה היה תמיד גם ביטוי לרצון להשתחרר כאילו מעולה של יהודית ארנון, מבלי להבין, שאם כוריאוגרף יוצר אמיתי הוא משהו נדיר שיש לטפח אותו, מנהל אמנותי המסוגל ליצור את התנאים להתפתחותה של להקה הוא ממש בגדר נס קטן. ידוע, שהבירה הטובה ביותר בעולם מתבשלת בפילון שבצ'כיה. אין שם כביכול שום "סודות תעשייתיים". בכל העולם מבשלים שיכר באותן שיטות, אבל בפילון התוצאה טובה יותר, אולי בשל המים או האקלים או השד יודע מה. האם יעלה על דעתו של מישהו להעביר את בתי-החרושת הללו לעיר אחרת? וזה בעיני גם מקרה הלהקה הקיבוצית. דווקא בתנאים הקשים, בריחוק, בהכרח לפצל את החיים בין הבית הפרטי, המשפחתי, הקיבוצי-האישי, ובעצם על חשבון כל אלה, והריחוק במשך ימים מסוימים בשבוע מהרמס הביתי הם גורמי ההצלחה האמנותית

מתבטאים האחד עם חברו, [כי רקדנים אלה] אינם רוקדים רק האחד ליד השני, בסצנות מקריות, המפגישות אותם."

לכאורה, המאבק שנמשך שנים ארוכות על יותר ויותר ימי עבודה המוקצבים בכל שבוע לעבודה בסטודיו, החלוקה בין חברות כל אחד בקיבוצו לעומת ההתכנסות בגעתון, היקשה על התפתחותם האינדיווידואלית של הרקדנים. למעשה, נראה לי, שדווקא צירוף מיוחד זה של חיים כפולים, חיי קיבוץ וחיי להקה, היקנה ללהקה את חדות המחול הניכרת בה, והרגליה-החיים הקיבוציים של פעילות שיתופית את אותו משהו מיוחד, שקשה להגדירו, המציין את הופעותיהם.

אולי אפשר לתאר תופעה זו בעזרת מקרה כמעט משעשע. יאיר ורדי, מרקדני להקת "בת-שבע", שעבד עם הלהקה כיוצר, ביקש לתאר באחד מריקודיו את המצב הנדרש של יחיד מול חברה, של בדידות בתוך חברה. אולי משום שהוא עצמו ליד קיבוץ או בשל אופן הביצוע של הלהקה, מעשה בלעם, יצר מצבים, בהם הדמות הנשית המרכזית, בכל פעם שהיא ניתקה מהחבורה, נתמכת מיד עלידי עמיתה. ממש לא נותנים לה ליפול. הוא ביקש לתאר בתנועה את הבדידות, ויצא משהו המתאר תמיכה דווקא.

"להקת המחול הקיבוצית... הוכיחה, שהיא מיוחדת במינה מכמה היבטים... הרקדנים פיתחו סגנון לבבי, המרשים בלהט שלו. איש אינו מציג את עצמו לראווה, איש אינו מרשה לעצמו תצוגות אגואיסטיות. תחת זאת, הכל נראים כל העת בטוחים בעצמם, ומסורים ללא שיעור על הבימה." - כתב ג'ק אנדרסון, ב"ניו יורק טיימס", אוקטובר 1986.

ואוה-אליזבת פישר, ב"באלט אינטרנשיונל", בחוברת 7/8, 1986: "לפני שנה וחצי הלהקה עדיין נראתה חובבנית, אבל כעת אפשר ליהנות מרקדנים מקצוענים לכל דבר, עובדה הראויה לציון על רקע המצב בישראל, המקשה על רקדנים להגיע לרמה מקצוענית בהשוואה למצב הבינלאומי. כי בזמן שבמקומות אחרים הרקדנים מלטשים את הטכניקה שלהם ורוכשים נסיון בימתי, בישראל עליהם להתגייס לצבא."

למבקרי המחול בארץ היה קשה יותר לקבל, שעם התפתחות הלהקה הקיבוצית, וכיחוד בזכות פעולתם של פלורה קושמאן - כיוצרת וכמנהלת חזרות - וג'ין היל-סאגאן, כמורה וכיוצר, היא עברה את מחסום-הקול של הקצוענות, ונעלמו מעיניהם התכונות הקבוצתניות הייחודיות, שבלטו בעיני אלה, שהקיבוץ אינו בגדר מובן מאליו לגביהם.

המחול העכשווי נע במסלולים נבנים למזי של מסודות גראהאמית אמריקנית ושל תיאטרון-מחול אירופי, על כל גוניו האינדיווידואליים. לכן, איני רואה בכך פגם, שלהקת המחול הקיבוצית לא גיבשה סגנון עצמאי ברור משלה.

באחרונה מסתמן קו מסוים בעבודתה, שהוא, בין השאר, גם תוצאה של "הזמנה חברתית", מושג מושמץ שלא לצורך. תוכניות הנוער של הלהקה ויצירות כגון "קארנאוואל החיות", "פטר והזאב" ויצירה שעולה על כל אלה ביופיה וגיבושה - "המדריך לתזמורת לבני-הנוער", כולן עבודותיו של רמי באר, מקצים ללהקה הקיבוצית תחום-פעולה מיוחד, שהכתיב לה גם סגנון בימתי מסוים. אין סכנה, שהלהקה תיהפך ל"תיאטרון לנוער" במחול, כי עבודות אלה, ככל יצירה לנוער הראויה לשמה, טובות לכל גיל.

תרומתה של התנועה הקיבוצית לאמנות התנועה בישראל אינה מתבטאת רק במופעי הלהקה. זהו מכלול שלם של אולפנות איזוריות, סמינר הקיבוצים וכלל החינוך לאמנות, שרשת החינוך הקיבוצית היא היחידה הממשיכה לפתח.

והדבר ניכר היטב ברשימת היוצרים והמבצעים בכלל להקות המחול בישראל. האם זה מקרה, שאחוז גבוה כל כך של רקדנים הם בני-קיבוץ וחניכיו? שבין הכוריאוגרפים הצעירים תופשים מקום מרכזי ונכבד אנשי קיבוץ או יוצאי קיבוץ?

הסדנא החד-שנתית בגעתון והלהקה עצמה הם נקודת-מוקד של המכלול הזה כולו, ועל כך יכולים אנשי המחול, המורים, המבצעים והיוצרים להיות גאים. ■

גיורא מנור הוא יועץ הספריה הישראלית למחול, מבקר המחול של "על המשמר" וגלי צה"ל.

ויש, לדעתי, גורם נוסף, קיבוצי במהותו, שגרם ללהקת המחול להגיע לרמה אמנותית ומקצוענית גבוהה, לעומת הרחיפה הקבועה מעל גבול המקצוענות בכלים האמנותיים האחרים של ברית התנועה הקיבוצית. עצם הזיעה הנדרשת מהרקדן, מה שכינה לינקולן קירסטיין "הצליבה היומית של הרקדן על-ידי הזיעה", והריחוק מהבית, גרמו לסלקציה בין כאלה שאינם מסוגלים לחיות ללא הבימה לבין אלה שנותרו "חובכים". מה שלא אירע ב"תיאטרון הקיבוץ", שגם עם שינוי שמו מ"בימת הקיבוץ" לא שינה עדיין את מהותו, אם כי הוא בדרך הנוכחית, וגם זה, שבמחול אין צורך מודגש בתכנים ספרותיים, הקל.

אנשים אינם חיים לנצח. כל תא באורגניזם החי הוא בן-חלוף, האורגניזם עצמו ממשך לפעול. להקות הם יצורים חיים רב-תאיים כאלה. ובלהקה הקיבוצית מתחלפים להם דורות של רקדנים, אבל המחול צעיר תמיד. המשכיות זו היא עיקר הצלחתה של הלהקה הקיבוצית.

ובעיקר, שנמצא גם כוריאוגרף צעיר, הלא הוא רמי באר, שעתידו לפניו, ובו תלוי המשך צמיחתה של הלהקה יותר מבאחרים. אני מקווה, שהוא מודע לכך, גם אם לפעמים נמאס לו, בוודאי.

תהליך חיובי זה של דורות מתחלפים ניכר היטב בכך, שאת מרתה, תמנה (שנפטרה), זיכרי, מייק, שלמה, אפרת ואחרים, שלא אוכל למנות אחד לאחד, אך מבלי לזלזל בתפקיד הנכבד שמילאו בעבודתם הבימתית, החליפו דורות של צעירים, כגון ענת אסולין, סיון כהן ובעיקר, כמובן, בועז כהן.

מלבד "ענבל", על דרכה המיוחדת ובעיקר בשל היותה בנויה