

משבר שנות ה-50 במחול בארץ מנקודת-ראות אישית של רקדנית

מאת רות אשל

מפעלו. בתפישתו החדשנית הוא הקדים את זמנו בארבעים שנה. בקונספציה האמנותית שלו היה קרוב לזרם ה-Post Modernism האמריקני של שנות השישים.

שנתיים אחרי ערב הסולו הראשון של אגדתי הגיעה ארצה מווינה מרגלית אורנשטיין, שהקימה בתל-אביב את בית-הספר הראשון למחול אמנותי בארץ. בשנים אלה היתה אירופה המרכז שהוביל בכל האמנויות, שם יצרו אבות המחול המודרני, דלקרוז, פון לאבן, קורט יוס ומרי ויגמן. שם היו בתי-הספר הגדולים הראשונים למחול מודרני, והרקדנים הראשונים שעלו ארצה הביאו איתם מטען תרבותי שהיה המתקדם ביותר בזמנו. מדי שנה יצרה מרגלית תוכניות מחול עם תלמידיה והעמידה דורות של רקדנים, שהמפורסמים בהם הן בנותיה התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין.

ב-1925 יסדה רינה ניקובה בירושלים את הבאלט התנ"כי שלה. היא היתה הראשונה שהבינה, שאת חומר-הגלם למחול העברי יש לחפש אצל התימנים ולא אצל הערבים, ושילבה צעדים ומנגינות תימניות בבאלטים הקלאסיים שלה. בתחילת שנות השלושים החלה להופיע בירושלים דניה לוי, שסיימה את לימודיה בברלין, ובאותו זמן החלה ירדנה כהן ליצור בחיפה. ירדנה היתה הרקדנית הראשונה ילידת הארץ, בת לשבעה דורות שחיו בארץ-ישראל. היא למדה במשך שלוש שנים בווינה ובדרזדן, שהיו מרכזי המחול הידועים באירופה. בעבודותיה לא חיקתה את המחול האירופי ורק אימצה אלמנטים בודדים, שנראו לה כנכונים ומתאימים לצרכיה. זו היתה החלטה אמיצה של רקדנית צעירה, שבדרך-כלל אופיינית יותר לאמן בוגר. היו כאלה, שהאשימו אותה בכך, שהיא מחקה את הריקודים הערביים. אך ירדנה לא היתה זרה שעלתה לארץ חדשה-ישנה ומנסה להתרפק על המזרח, כי אם אמן שנולד וגדל בארץ, אשר מקצביה, נופיה, צבעיה ותושביה היו חלק בלתי-נפרד ממנה ומעולמה.

ב-1928 הגיע ארצה תיאטרון "הבימה" ועימו דבורה ברטנוב, שהיתה בתו של השחקן יהושע ברטנוב. דבורה גדלה במחיצתם של גדולי הבמאים ברוסיה, וכטנגוב וסטניסלבסקי. בארץ הופיעה בערבי-סולו, יסדה בית-ספר וכתבה ספרים ומאמרים רבים על מחול.

באמצע שנות השלושים, בעקבות רדיפות הנאצים בגרמניה, החלה עלייה של אמנים רבים ארצה. ביניהם תהילה רסלר, שהיתה מורה בבית-ספרה הנודע של פאלוקה בדרזדן, עליזה

במשך כ-30 שנה (51-1920) שיגשג המחול המודרני האירופי בארץ. בתחילת שנות החמישים, המחול בארץ נכנס למשבר עמוק לתקופה, שנמשכה כשלוש-עשרה שנה 64-1951. אפשר להתייחס לשנים אלה כאל תקופת-מעבר, בה פינתה האסכולה הגרמנית (ויגמן) את מקומה לטובת האסכולה האמריקנית (גרהאם). המשבר היה דרמטי. לא נוצרה סינתזה בין שתי האסכולות, וההישגים של ראשוני היוצרים והרקדנים בארץ נדחקו אל קרן-זווית. תקופת-המעבר הסתיימה בשינוי תמונת המחול בארץ, שהומחשה באופן סמלי ומעשי, כאשר בתשעב דה רוטשילד יסדה את להקת בתשעב ב-1964. תקופה חדשה החלה.

מה היו הסיבות שהביאו למשבר? מדוע האסכולה הגרמנית בארץ לא התקדמה והתפתחה עם הזמן, ולא הצליחה ליצור תיאטרון מחול ייחודי (כפי שקרה בגרמניה בשנות השבעים)? מדוע לא נוצרה סינתזה בין שתי האסכולות, והרי שתיהן ינקו מאותם רעיונות בסיסיים של המודרניזם? מה היו הנסיבות להיחלץ מהמשבר ומהם הלקחים לגבי העתיד?

אלה הן השאלות שעליהן אנסה לענות במאמר זה, מתוך נקודת-מבט אישית של רקדנית וכוריאוגרפית של שנות השמונים, שהיתה תלמידה למחול בשנים בהן מתמקד מאמר זה.

שלושים השנים הראשונות

לברוך אגדתי שמורה הזכות להיות חלוץ המחול המודרני בארץ-ישראל⁽¹⁾ בשנת 1920 העלה את ערב מחולות הסולו הראשון שלו. הוא היה רקדן, כוריאוגראף וצייר, שהופיע בארץ ובבירות אירופה. אגדתי היה אבי הגישה שדגלה במחול מודרני עברי, ישראלי. הוא לא חיקה את הדמויות שרקד, כפי שהקהל ומרבית המבקרים ציפו, אלא השתמש באיפיונים של הדמות כחומר-גלם תנועתי, שאותו עיבד. היתה לו, לאגדתי, יכולת הפשטה והבנה של כל המבנה האמנותי. הוא האמין, שהמחול אינו נזקק לתמיכתו של הצליל, ונסיונותיו לעצב ריקודים ללא ליווי מוסיקלי נתקלו בביקורת נוקבת על-ידי הציבור. הוא הכיר בעמקות הראייה של המינימליזם, והמבקרים טענו, שהוא מזניח את תנועת הרגליים ומתרכז יותר מדי בתנועות מינימליות בכתפיים ובידיים. אגדתי חיפש חומר תנועתי מקורי ברמה שתענה על דרישותיו האמנותיות. הוא ידע, שרק למעטים מהצופים היו הכלים להעריך את

דובלון וקטיה מיכאלי, שהיו רקדניות בלהקה של מרי ויגמן, הילדה קסטן מאולפנו של Kurt Jooss, ויותר מאוחר אירן גטרי. גולת-הכותרת היתה עלייתה של גרטורד קראוס, שהיתה יוצרת ידועה באירופה, שעבדה במחיצתם של פון לאבן והבמאי מקס ריינהולד. גרטורד הגיעה לארץ בשנותיה הטובות ביותר כרקדנית וכאמנית יוצרת והקימה בית-ספר ולהקה. השפעתה היתה מכרעת בחמש-עשרה השנים הבאות.

בשנות הארבעים ותחילת החמישים החלו להופיע על הבמה דור התלמידים שגדלו והתחנכו בארץ, ביניהם רחל נדב מלהקתה של ניקובה, נעמי אלסקובסקי והילדה קסטן מהסטודיו של גרטורד, נועה אשכול, שלמדה אצל תהילה רסלר וחסיה לוי, שהיתה תלמידה של עליזה דובלון. בתי הספר למחול היו מלאי תלמידים ומופעי-המחול הגיעו לכל פינה בארץ והקהל נהר אליהם.

יש לציין, שבשנות הארבעים היתה ארץ-ישראל המקום היחיד בעולם בו האסכולה הגרמנית פרוחה והמחול המודרני היה בו דומיננטי (ולא הבאלט הקלאסי), שכן בזמן המלחמה חרבו באירופה בתי-ספרה של מרי ויגמן. בארה"ב, האווירה האנטי-נאצית דחתה את המחול האירופי, שזוהה כמחול גרמני. באנגליה המחול המודרני תפס מקום שולי לעומת הבאלט הקלאסי. גרהאם יצרה את עבודותיה הראשונות והיתה עדיין בלתי-מוכרת מחוץ לחוג צר של רקדנים בני-יורק. נוצר מצב פרדוקסאלי, שבו המחול המודרני האירופי מצא בזמן מלחמת-העולם השנייה מקלט ושיגשוג דווקא בארץ בה חיו בסכנת השמדה קורבנות הנאצים – היהודים.

המחול המודרני בארץ, שהחל ב־1920 וצבר עוצמה עם גלי העלייה מאירופה, שהביאו ציירים ומלחינים, נעצר לפתע בחריקה צורמת בתחילת שנות החמישים. מה קרה?

סיבות למשבר

מלחמת-העולם השנייה, מלחמת-העצמאות והקשיים הכלכליים בהם היתה נתונה המדינה בשנותיה הראשונות לא איפשרו הבאת מופעים לארץ. במשך תקופה שארכה בערך שלוש-עשרה שנה (1935-1948) היתה הארץ בהסגר תרבותי. ליוצרים ולרקדנים בארץ לא היתה היכולת להשוואה איכותית. כשבתחילת שנות החמישים החלו לבקר להקות זרות, כמו אלה של ז'אן בבילה, טלי ביטי ומרתה גרהאם, התגלה, שהמחול שלנו מפגר. מה שהיה נחשב לחדשני ומודרני בשנות העשרים והשלושים נראה מיושן בשנות החמישים. נשתררה מבוכה אצל הוותיקים ואכזבה וביקורת קשה אצל הצעירים. הגיע הזמן לעשות חשבון-נפש ואתנחאת. הפעילות הגדולה החלה להיעצר.

כיצד קרה, שהמחול המודרני בארץ, על שפע יוצריו ומופעי, לא התקדם? לדעתי, הסיבה העיקרית נעוצה בגישה שהיתה מקובלת בשנות הארבעים, שאין לדחוק את הקץ בחיפושים אחר מחול עברי ייחודי, כי הזמן יעשה את שלו. מתחילה,

היו קיימות שתי גישות שונות: האחת ביקשה ליצור מחול ייחודי עברי ונציגיה העיקריים היו ברוך אגדתי, ירדנה כהן ורנה ניקובה. גישה אחרת היתה למרגלית אורנשטיין, שטענה, שאין לדחוק את הקץ בחיפוש אחר מחול ייחודי ישראלי, "כי טרם עברים אנחנו".⁽²⁾ היא האמינה, שבמשך השנים תיפתר בעיית הייחוד באופן טבעי. הגישה השנייה קיבלה חיזוק עם גלי העלייה של אמצע שנות השלושים, שהביאה ארצה את המחול הגרמני במיטבו ושיוצריה ראו את עצמם כחלק מהאסכולה הגרמנית. ליוצרים באסכולה הגרמנית היתה טכניקה מאוד אישית, שנוצרה כמוצרי-לווי לסגנון, לאופי וליכולת הספציפית של כל אחד מהם. הדגש היה ביצירה ובביטוי האישי, ואלו לא מספיק תשומת-לב הוקדשה כדי ליצור שפת-תנועה טכנית, פחות אישית, הבנויה נדבך על גבי נדבך ושאפשר להעבירה בצורה מסודרת ממורה לתלמיד. שנות ההסגר התרבותי הארוכות לא נוצלו לתת תשובה לצורך זה. באותם ימים היתה קיימת אווירה של חוסר הערכה וחדשנות של המורים לבאלט, שומרי המסורת, אל היוצרים המודרניים. האחרונים ראו עצמם "כנביאי העתיד לערכים, לצורות ולתכנים חדשים",⁽³⁾ ורבים החרימו את הבאלט. הם חששו, שההבעה הטבעית, הספונטאנית שלהם תיפגע מהרגל של אימונים טכניים.

לא נוצר שיתוף בין המורים לבאלט ליוצרים המודרניים, שבעזרתו ניתן היה לעבד ולתרגם לשפה של תרגילים וטכניקה את החומר היצירתי, כפי שעשתה בארה"ב מרתה גרהאם. יותר מזה, רבים מהמורים לבאלט אסרו על תלמידיהם ללמוד מחול מודרני. בילדותי למדתי באלט אצל ארכיפובה-גרוסמן בחיפה, שבזמנו היתה אחת מהמורות המקצועיות הבודדות בארץ לבאלט קלאסי באותה עיר קטנה, במרחק מספר רחובות, היה אולפנה של ירדנה כהן. איזה שילוב לימודים יותר נפלא היה יכול להיות, לו אפשר היה ללמוד טכניקה אצל ארכיפובה ויצירה אצל ירדנה! אבל בתחילת שנות החמישים, זאת היתה בקשה בלתי-אפשרית, בגלל דרישתם של המורים לנאמנות מוחלטת. ייתכן שהדרישה לנאמנות ולהערצה של המורה היו חלק מהמטען התרבותי שהובא לארץ מגרמניה. בספר על "חייה של מרי ויגמן"⁽⁴⁾ מצאתי פסיקה מעניינת, שם מספרת ויגמן איך אחרי מופעי תלמידים היו מעריצים באים מאחורי הקלעים, אך לא העזבו להתקרב ולשוחח עימה. לעומתם, נערות שהגיעו מאמריקה הודו לה בטבעיות ושוחחו עימה כחברות ותיקות. הגרמניות ראו בכך התנהגות לא-מכובדת ופגיעה בכבוד של ויגמן. (אבל גם בארה"ב היו דברים מעולם. אנה סוקולוב היתה הראשונה מבין תלמידיה של גרהאם, שהעזה ללכת לטעום גם באלט קלאסי וחששה מתגובתה של מרתה, אם כי התברר, שזו ידעה על "הבגידה" והחרישה. הערת העורך.)

ארכיפובה, שזלזלה במרבית היוצרים המודרניים בארץ, התלהבה ממרתה גרהאם ושלחה את תלמידיה לראות את שיעורי-ההדגמה של הלהקה, שנערך בקולנוע "ארמון" בחיפה. מאוחר יותר אף הזמינה את רנה גלוק ללמד אצלה בסטודיו. היא מצאה לראשונה במחול המודרני הגרהאמי מכנה-משותף שהיה מוכר לה מהבאלט – הטכניקה.

של גרטרוד קראוס. בשנות החמישים גרטרוד כבר היתה בסוף תקופת היצירה שלה במחול. התוכנית הראשונה כללה רק עבודות של גרטרוד, והעבודות לא נתקבלו טוב. במשך השנה הרימה הלהקה שתי תוכניות ואחר כך התפרקה. בתוכנית השנייה של הלהקה מופיעה לראשונה יצירה של כוריאוגרף אמריקני, טאלי ביטי, נקודת-המיפגש הראשונה בין שתי האסכולות.

כך קרה, שכאשר החלו להגיע להקות-המחול מחו"ל, נמצאה הארץ ללא רקדנים עם רמה טכנית גבוהה וללא להקה מקצועית מייצגת, כאשר היוצרים והאישים המובילים כבר הזדקנו. החלו שנות המשבר.

שנות המשבר

בשנת 1962 מתארת יהודית אורנשטיין כך את המתרחש במחול בשנים ההן: "הורגלנו לראות על במותינו אורחים ואמני מחול - מן החוץ בלבד. מזה שנים לא הועלתה על במותינו הצגת מחול מקומית בעלת רמה והיקף, ההולמים את דרישתנו בשטח האמנות הזאת. רבים מרקדנינו הצעירים והמוכשרים עוזבים את הארץ ויוצאים ללמוד בחוץ. ומכיוון שהם יודעים, כי אחרי גמר השתלמותם לא תימצא להם בארץ מסגרת לפעילות אמנותית-ריקודית, נשארים רובם בחו"ל... אמני המחול המקומיים חסרים מסגרת וגורם מתאים שיסייע לקיומה... כתוצאה מכל אלה, שותק למעשה הרקדן בישראל".(6)

החלום, שבארץ יקום רקדן ישראלי מעולה וייחודי כאחד, הלך ונגזר, וזה מקץ שלושים שנה של פעילות אינטנסיווית. הדור הצעיר החל לבטל - מבלי לבדוק וללמוד - את ההישגים של הוותיקים. התייחסו אליהם בזלזול, כאל חבורה של בלתי מקצועיים. האכזבה היתה כה קשה, שלא היה רצון לבדוק, אילו אלמנטים לאמץ ואילו לדחות. כאשר הוותיקים סיפרו על הישגיהם המפוארים בעבר, הצעירים גילו רצונם לצאת לארצות החוקות. בשנה בה כתבה יהודית אורנשטיין, הייתי חיילת, שהשתתפה בתחרות למילגה של כשרונות צעירים במחול. זכיתי במילגה של 300 לירות (דמי-לימוד שנתיים בסטודיו למחול).

יהודית אורנשטיין, שהיתה חברה בוועדת-השיפוט שקבעה את שמות הזוכים, הזמינה אותי לפגישה. היא התעניינה לדעת מהן תוכניותי. עניתי לה, שחלומי הוא לצאת לחו"ל, ללמוד בבית-ספר גדול לבאלט, להצטרף שם ללהקה ולרקוד את תפקידי אודט/אודיל ב"אגם הברבורים". היא הקשיבה לי ונתנה לי לדבר כמה שרציתי, ואחר-כך החלה לספר, כיצד היא ואחותה הופיעו בפאריס לפני הרבה שנים בתוכנית משלהן, עם חומר ייחודי ארץ-ישראלי, ונתקבלו על-ידי מיטב אמני אירופה בהתרגשות; ושעלי להבין, שאין טעם לצאת לחו"ל, אלא אם כן אגיע לשלב שבו אהיה אמנית עם חומר תנועתי ייחודי משלי, שאוכל להציע בהופעותי משהו שלהם אין, אחרת אצטרף לאותן אלפי נערות שעושות כל יום שיעור

ויצא-דופן היה יחסה של ארכיפובה לדבורה ברטנוב. הן היו ידידות טובות, ואני זוכרת, שדבורה הביאה את תלמידתה נורית שטרן, שהיתה בזמנה ילדה צנומה וביישנית, לעשות שיעור בחיפה אצל ארכיפובה. כל תלמידי הסטודיו הלכו לראות את ההופעה של דבורה, והריקוד האהוב על ארכיפובה מתוך הרפרטואר של דבורה היה "אחת, שתיים, שלוש". ריקוד זה היה מכוון נגד אותה מכה של מורות חובבניות, ללא כל הכשרה מקצועית, שהקימו אולפנים למחול ברחבי הארץ. כשהייתי בת שש, רקדתי בסלון שבדירתה של מרים בת-ארצי בכרמל. בשיעורים הייתי לבושה שמת-באלט (Tutu) ונעלי-בהונות. ההורים והתלמידות היו מאוד מרוצים. הורי ביקשו מאורה רטנר, שהיתה ידידת המשפחה שלנו ורקדנית וכורי-אוגראפית ידועה, לבוא לראות את ריקודיה של "ילדת הפלא". כנראה שאורה היתה מזועזעת ממה שראתה, כי מיד אחר-כך העבירו אותי הורי לארכיפובה. אולי יש להבין את הדרישה המחמירה של ארכיפובה לנקיון ולדייקנות בביצוע, להקפדה על תלבושת מסודרת ולקצב מאוד איטי שבו לימדה אותנו חומר חדש, על רקע ההצלחה והביקוש למורים החובבנים שהיו לרוב.

בתל-אביב היחסים בין המורים היו דומים לאלה שהיכרתי בחיפה. בארכיון למחול בתל-אביב מצאתי חוזה סטנדרטי משנת 1936, שעליו היו צריכים לחתום התלמידים של מרגלית אורנשטיין. בחוזה יש פיסקה האומרת: "במשך זמן היותה חניכת הסטודיו, אסור לתלמידה ללמד בביה"ס לריקוד אחר, או להשתתף באיזה נשף או הצגת ריקוד שהם - מבלי לקבל לכך הסכמה מפורשת של ההנהלה".(5)

רבים מהיוצרים המודרניים הגנו כל אחד על שיטתו ולחמו איש בשיטת רעהו. איאפשר היה לרכז כוחות למטרה משותפת כאשר כל אחד רוצה להיות מנהל. לא היתה להקה אחת מרכזית, ממוסדת, שתכלול בתוכה את מכלול הכוחות היוצרים והמבצעים. הכוריאוגרפים הפיקו תוכניות ללא סיוע כספי ונאלצו לסבול מכל התחלואים של להקות לא-מסובסדות - התפרקות קבוצות, עבודה עם רקדנים בערבים בלבד, תלבושות ואביזרים פשוטים, חוסר תאורה ותפאורה. למרות שהכוריאור גראפים שלנו, שעלו ארצה מאירופה, ודאי ראו ושמעו על השימושים החדשניים בתאורה, בתפאורה, שנעשו בגרמניה ובתיאטרון הבאוהאוס (Bauhaus), הם לא יכלו לממש רעיונות בכיוון של תיאטרון טוטאלי, שדרש ממון רב. היו מעט אולמות והציד בהם היה אלמנטארי. התנאים בשטח הגבילו מראש את דמיון היוצר.

לאמנים היוצרים לא קל בשום מקום בעולם, אך בשנים אלה של גלי עלייה, קשיים כלכליים, אבטלה גדולה והתנכלויות של ערבים ליישוב, קשה יותר היה לאמן בארץ-ישראל.

שנתיים אחרי קום המדינה נוצרה אווירה נוחה לייסודם של מוסדות ממלכתיים, והוקמה ועדה, שהיתה מופקדת על הקמת להקה מקצועית. המריבות בין חברות הוועדה, אשר כל אחת משכה לכיוון אחר, נמשכו בישיבות ללא סוף. לבסוף קם ב-1951 "תיאטרון הבלט הישראלי" על בסיס צר, בראשותה

החדגונית של הבאלט הקלאסי. אולייה לא הסתפקה במלים אלה ואף קבעה, בהתייחסה לריסטר של רנה גלוק ב-1957: "אם רנה לא תמצצם את עצמה בגבולות האקספרסיוניזם האמריקני והבאלט הקלאסי, אלא תלמד גם משהו מהאקספרסיוניזם האירופי ומהריאליזם של הבאלט הרוסי, וכן מן התנועה והגוף הריקודי של המזרח, שבו היא נמצאת כעת - עשויה היא להעשיר בהרבה את המטען התנועתי שלה ואת חווייתה האמנותית, ובהמשך הזמן גם להעשיר אותנו, תוך עבודתה הפדגוגית עם להקתה." (8) בינתיים, הדור הצעיר קלט במהירות את האסכולה הגרהאמית. המחול המודרני לא היה מעולם זר באופיו לרוח הארץ.

בתחילת שנות החמישים ביקר ג'רום רובינס, הכוריאוגרף האמריקני הנודע, בישראל, בשליחות "קרן התרבות אמריקה ישראל", שנקראה אז עדיין "קרן נורמן". ג'רום התאהב במדינה הצעירה. הוא ראה את להקת "ענבל", הבחין בפוטנציאל הנפלא והייחודי שלה. כשחזר לארה"ב כתב מכתב מאוד מעניין ליהודית גוטליב מ"קרן התרבות". מהמכתב משתקפת הדאגה של פרנסיס האמנות בארץ מהמשבר המתמשך ומלהיטות הרקדנים הצעירים לטכניקה הזרה, האמריקנית, וההתרחקות מהיצירה המקורית. ג'רום קבע, שאין בארץ רמה טכנית שתוכל לשאת את השאיפות להתבטאות עצמית. ולכן, אין ברירה אלא ללמוד את הטכניקה המודרנית והקלאסית, עד שאלה לא תהיינה עוד זרות לרקדן הישראלי. יש לראות זאת כשלב ביניים הכרחי, שאחריו אפשר יהיה לעבור לתקופת נסיונות יצירתיים.

הוא צדק, אבל ספק אם שיער ב-1952, שרק ב-1977, כלומר, אחרי למעלה מעשרים שנה, נבואתו תתחיל להתאמת. בסוף שנות השבעים החלו להגיע לארץ הסנוניות הראשונות של זרם ה-Post Modernism במחול ועימן הניצנים הראשונים של התעוררות יצירתית בארץ, וחזרה למופעי סולו וקבוצות מחול מחוץ ללהקות הממוסדות.

רובינס ביקש מאנה סוקולוב לבוא לארץ, להכין את להקת "ענבל" לקראת מסע הופעותיה בחו"ל. "ענבל" של שרה לוי תנאי היה תיאטרון המחול, שהעושר התנועתי והמוסיקלי שלו נבע ישירות ממקור עתיק, ובאופן טבעי סוקולוב העניקה ל"ענבל" את הליטוש המקצועי ו"ענבל" יצאה לסיורים מוצלחים בחו"ל, משנת 1957 ואילך.

"ענבל" היתה הלהקה היחידה, שאמצע שנות החמישים היו תקופת-הזוהר שלה. בעיני הרקדן הישראלי "ענבל" נראתה רחוקה וזרה לשאיפותיו. בעיניו, הרקדנים התימנים ב"ענבל" היו חסרי טכניקה, ומוזר יותר, היו אלה רקדנים שרים ומדברים, והתנועות לא היו שאובות משפת-תנועה מוכרת. "ענבל" נראתה בעיניהם יותר מדי פולקלוריסטית מצד אחד, ומאידך גיסא יותר מדי אוואנגארדית מכדי שיוכלו להבינה.

אנה סוקולוב החלה להיות אורחת קבועה בארץ. מדי שנה הגיעה למספר חודשים, וב-1963 יסדה את "התיאטרון הלירי". בניגוד לרנה גלוק ורנה שחם (ונעמי אליסקובסקי) של "במת

טכניקה בסטודיו, חולמות על הבמה, שקרוב לוודאי לא אגיע אליה. הקשבתי לה. חששתי שתבטל לי את המילגה, אם אגיד לה, שנמאס לי לשמוע את הדברים האלה. לא הבנתי על מה מדברת אשה זו. הייתי בטוחה שהיא מגזימה לגבי הצלחתה בחו"ל, חיכיתי שתגמור לדבר ושהפגישה תסתיים. רציתי לעזוב את הארץ ולרקוד שם, בחו"ל. ריקוד ישראלי בעיני היה ריקוד-עם וזה לא מקצועי לאחת עם שאיפות אמנותיות שכמוני. את ההיסטוריה של המחול המודרני בארץ לא היכרתי והיא גם לא עניינה אותי.

הנסיונות להיחלץ מן המשבר

פתיחת הגבולות לחו"ל הביאה עימה בהדרגה רקדנים עולים מארה"ב. הסנונית הראשונה היתה רנה שחם, שהגיעה בשנת 1951 ועוד הספיקה להופיע בעבודתו של טלי ביטי במסגרת "תיאטרון הבלט" של גרטרוד, ואף הופיעה בערב-סולו משותף לה ולתהילה רסלר. (7) היו אלה שתי נקודות-המפגש בתוכניות משותפות של האסכולה הגרמנית והאמריקנית. רנה שחם החלה ללמד ולהופיע בערב-סולו. כעבור ארבע שנים, ב-1955, הגיעה רנה גלוק, בוגרת בית-הספר ג'וליאד בניו-יורק, ואף היא התחילה להופיע בערב-סולו, היות שלא היתה קיימת כל מסגרת של להקה. רנה גלוק פתחה בית-ספר לריקוד ונתגלתה כמורה מצוינת. לראשונה אפשר היה ללמוד בארץ את טכניקת גרהאם.

היחסים בין בני הדור הזה היו טובים והיתה הבנה, שיש לאחד כוחות כדי לנסות ולהקים להקה מרכזית. נסיונות בכיוון זה נעשו בערבים משותפים של "במת מחול", בהם הועלו יצירות של רנה גלוק, רנה שחם ונעמי אליסקובסקי עם להקותיהן. מוסיקה מקורית נכתבה לעבודות על-ידי הקומפוזיטורים הישראליים פאול בן-חיים, יחזקאל בראון ויהושע לקנר. לראשונה מאז עבודותיו של אנטול גורביץ' ללהקתה של גרטרוד קראוס, יש עיצוב תפאורה למחול, שנעשה על-ידי דני קרוון לעבודותיה של רנה גלוק. ברשימת הרקדנים בלהקות אפשר כבר למצוא את רנה שיינפלד, זאבה כהן, רותי לרמן, גליה גת, עפרה בן-צבי, אהוד בן-דוד, אריה כלב, אברהם צורי ואחרים.

בדרך-כלל, משמגיעים אמנים להשתקע בארץ, יש ציפיה להתעשרות הדדית ויחסי-גומלין. בדומה ליורצרים של שנות הארבעים, גם היוצרים הראשונים שהגיעו מארה"ב באמצע שנות החמישים בחרו ליצור סביב נושאים ישראליים, כדי להביע את הקשר שלהם למקום החדש. אבל המשיכו לעבוד במסגרת האסכולה ממנה באו. כבר ב-1957 כותבת אולייה זילברמן בביקורת ב"על המשמר": "ריקוד ההבעה המודרני נוצר כדי לשחרר את המחול מכבלי הטכניקה של הריקוד הקלאסי, מן הסטריאוטיפיות, מן השיגרה של אותן התנועות והפוזיציות. אך הטכניקה של מרתה גרהאם וחווה לימון, אשר יצרה מילון ומטען תנועות מדויק - אם נמצא בשבי שלה, אם נשמע לה באופן חומרני, נשקע בעבודה שאיננה רצויה ממש כשם שאינה רצויה לנו גם בתקופתנו הטכניקה

המחול", שהיו רקדניות מוכשרות, בראשית דרכן כיוצרות, הרי אנה היתה כבר אישיות בעלת מוניטין בעולם, עם הרבה שנות נסיון. "התיאטרון הלירי" קיבל תמיכה מ"קרן תרבות אמריקה-ישראל", ובמשך שנתיים יצרה אנה ארבע תוכניות עבורו. המחול המפורסם ביותר שלה הוא "חדרים", שנהפך לבכס בינלאומי במחול המודרני.

לראשונה היתה בארץ להקה מקצועית, שהתקבצו אליה מיטב הרקדנים, אם כי הכוריאוגרפיה היתה רק של אנה סוקולוב. מוזר שאני, כרקדנית חיפנית צעירה, לא ידעתי על כל הפעילות המתרחשת בתל-אביב. אולי היתה זו תוצאה של אותו חינוך של נאמנות עיוורת לאולפן שלי ושלילת כל הנעשה מחוצה לו. גם לא היה מקובל בזמנו, שנערה צעירה, לפני שירותה בצבא, תעבור לגור בעיר זרה כדי לרקוד בלהקה.

כפי שצינתי כבר, אנה ערכה ביקורים בארץ, אך לא השתקעה בה. אחרי שהעמידה תוכנית, חזרה לארה"ב. במשך חודשי היעדרה, המורל בקבוצה ירד ולמעשה חבריה היו מובטלים. בכתבה של נתן מישורי על "התיאטרון הלירי"⁽⁹⁾ הוא מצטט ראיון עם חברי הקבוצה, ובו נאמר, שחברי הקבוצה לא רצו לעבוד עם כוריאוגרפים מקומיים, וזאת למרות שהקבוצה היתה זקוקה נואשות לעבודות חדשות בחודשים בהם נעדרה אנה מהארץ.

באותן שנים החלו מורים לתנועה מהקיבוצים לבוא לעיר ולקחת שיעורי טכניקה. בעיני, היו אלה מורים חובבניים, מבוגרים, שנעמדו בשורה האחרונה בסטודיו, רציניים, כבדים ושמנים. חלקם נהגו להתפאר ב"ריקודים הנפלאים" שהם יוצרים בקיבוצים, אולי כדי להעלות בעיני את דימויים הירוד, ואולי כדי לשכנע אותי, שיוכלו ליצור עלי ריקוד. אני תהיתי על חוצפתם של אותם חובבנים, שאפילו אינם יכולים לעשות פירואט שלם אחד כיאות ומבקשים ליצור ריקוד לרקדנית.

אך מסתבר, שדווקא התנועה הקיבוצית שמרה על המורשה היצירתית של האסכולה הגרמנית, שכל כך בזו לה בערים. יתכן שזה נבע מצורך מעשי של המורה או ה"רקדנית" של הקיבוץ להעלות מופעים רבים, ולו רק כדי לזכות באותו יום חופשי, בו תוכל לנסוע לעיר, ללמוד ולהשתלם. אלה מהן, שהיו צעירות ומוכשרות ורצו לרקוד, נאלצו לעזוב את הקיבוץ ולעבור לתל-אביב. האחרות התפתחו למורות מצוינות למחול יצירתי לילדים. גם כאן, היינו צריכים להמתין לשנות ה'70, כאשר החלו ברחבי העולם להופיע הספרים על מחול

יצירתי, כדי לגלות, שאצלנו בקיבוצים עושים זאת כבר משנות ה'30.

אחרי ש"התיאטרון הלירי" התפרק, המשיכה רנה גלוק להעלות מופעים עם קבוצתה, ולראשונה אנו נתקלים בתוכניה בשמה של "קרן בת-שבע לאמנות", התומכת במחול בארץ.

בת-שבע דה רוטשילד היא דמות מופלאה ומפתיעה. היא כל כך שקטה ונחבאת אל הכלים, שקשה להאמין שאשה זו היא שתמכה בנדיבות במחול המודרני האמריקני בשנותיו הקשות ביותר, עוד לפני שהוכר בעולם והחל לקבל תמיכה ממשלתית. היא תמכה במשך שנים במרתה גרהאם ואיפשרה לה להחזיק בלהקה, להזמין תפאורנים, מוסיקה, תאורה, אולם טוב ופרסומת. היא מימנה את הופעותיה השנתיות בניו-יורק. בשנות החמישים החלה בת-שבע להתעניין בישראל ודאגה שסיווריה של גרהאם יגיעו לארץ למשך מספר רב של מופעים, יחסית לגודלה של המדינה. היא החלה להעניק מילגות השתלמות לרקדנים הישראליים ללימודים בחו"ל. היא שכנעה את גרהאם לעשות את הבלתי-ימיאמן כמעט, ולהעניק לקבוצת רקדנים לא-מוכרים בארץ קטנה את יצירות-המופת שלה. בשנת 1964 יסדה את להקת בת-שבע. תקופה חדשה החלה. ■

הערות

1. "ברוך אגדתי" (עורך: גיורא מנור), ספרית פועלים והספריה למחול, 1987
 2. שבעון סופרים עבריים "כתובים", 1929, מאת מרגלית אורנשטיין
 3. ירחון נוער מוסיקלי, 1954, מאת יהודית אונשטיין
 4. Sorell W., *The Mary Wigman Book*, Wesleyan Uni., 1957
 5. תיק מרגלית אורנשטיין, ארכיון למחול, תל-אביב
 6. "דבר הפועלת", מס' 8, מאת יהודית אורנשטיין
 7. התוכניה של המופע שמורה בארכיון המחול, בספריה למחול בתל-אביב
 8. "על המשמר", 19.5.1957, "רסיטל לריקוד של רנה גלוק" מאת אוליה זילברמן
 9. "מחול בישראל", 1978/79
- * מאמר זה מבוסס חלקית על עבודה לתואר שני של המחברת.