

המכתב שלא נכתב

המאמר מבוסס על פרט שהוצג בכנס הארצי השלישי של תוכניות המגדר בישראל ב־2018.22

יונת רוטמן

ב־1999 נוסד מדור חדש בעיתון לאשה – "המכתב שלא נכתב". במדור זה מופיעים מכתבים אישיים לאדם שלרוב אלמוני לקהל הקוראים, שנכתבים בדם ליבו של אדם אחר, לרוב זו אישה. המכתבים נועדו למסור מסר שלא ניתן היה מסיבות שונות להעבירו בדרך אחרת, ובטח לא בסיטואציה של פנים מול פנים. כך נולד המכתב הבא שלצורך כתיבתו התקבצו רוחותיהן של הנשים שייסדו את המחול האמנותי בארץ־ישראל. הן מיענו את המכתב למרכזי גולינקין, מייסד האופרה הארצישראלית, שהייתה המפעל התרבותי החשוב ביותר בין השנים 1923-1927 וזכה לתמיכת הממסד בדרכים שונות. הנשים, שחלקן עבדו עם גולינקין באופרה, מספרות לו כיצד הן ייסדו את המחול האמנותי בארץ בבתי ספר שונים. דרך מכתבן ניתן ללמוד על קשייהן ועל האופן שהצליחו להתמודד עם מציאות ממסדית, שבה שלטו גברים, אשר הותירה אותן בניגוד לגולינקין ללא תמיכה כספית או תמיכה שוות ערך לכסף.

גולינקין היקר,

אתה בטח מופתע לגלות מכתב מאיתנו ושואל את עצמך מי הן הנשים ששלחו לך מכתב ומה יש להן למסור לך? אז קודם כול תרשה לנו להציג את עצמנו, ותופתע לגלות שאת חלקנו הכרת באופן אישי. אנחנו, מרגלית אורנשטיין ושתי בנותיה התאומות שושנה ויהודית אורנשטיין, דניה לוי, דבורה ברטנוב, תהילה רסלר, גרטרוד קראוס, ירדנה כהן, אלה זובלון, אורה רטנר, פאולה פאדני, רינה ניקובה, מיה ארבטובה וולנטינה ארכיפובה גרוסמן. מה משותף לנו? כל אחת מאיתנו הקימה בית ספר פרטי למחול בו פעלה להקת מחול או יוצרת בודדה במהלך השנים 1920-1951. בתי ספר אלו, בהם התקיימה הפעילות האמנותית במחול לפני הקמת המדינה ובחלקם גם אחריה, היו עבור כל אחת מאיתנו מפעל חיים שנשא בנאון את שמה של כל מייסדת, ובו טופח דור הרקדניות והרקדנים הבא. מסיבה זו לא הזמנו את ברוך אנדתי לכתיבת המכתב. אומנם שמורה לו זכות ראשונים והוא גם הקים בית ספר למחול. אך הוא יצר תקופה קצרה ובית הספר שלו פעל ממניעים שונים, ולא נודעה לו חשיבות בהכשרת דור הרקדנים, היוצרים והמורים הבא.

כשהתחלנו לספר חוויות אחת לשנייה ולתאר את הקשיים איתם התמודדנו, נזכרו רינה ניקובה ומרגלית אורנשטיין, שעבדו איתך בשנות העשרים באופרה הארץ־ישראלית, איך מצבו של המפעל שייסדת למרות הקשיים הכלכליים והפיזיים עימם התמודדת היה שונה, ולו בגלל העובדה שזכית בניגוד אלינו לתמיכה כספית ומורלית מהממסד. כך, לדוגמה, הן תיארו איך הקמת את חברת "חזיון" יחד עם חיים נחמן ביאליק, מאיר דיזינגוף, יעקב שלוש ואחרים, כחברת מניות של האופרה, איך העבירה עיריית תל־אביב 200 ל"מ כמעט מדי שנה לחשבון האופרה, ואיך הנהלת מסילות הרכבת הא"י נתנה הנחה של 50% בשעה שנסעו חברי האופרה להצגה ממקום למקום. ניקובה ואורנשטיין סיפרו עוד על חזון היכל האמנות העברית שניסחת ועל השרטוט של האדריכל אקסלרוד, שהקים לתחייה לפחות על הדף את המפעל החשוב שכה רצית לייסד. בזכות הכישרון, העבודה המאומצת, החזון הגדול שראית לנגד עיניך והתמיכה לה זכית מהממסד, הצלחת עד 1927 להעלות 17 הפקות אופרה, שבכל הפקה צפו בממוצע 6,500 אלף איש ואישה. מספר זה מרשים במיוחד לנוכח העובדה שהיישוב העברי מנה עד סוף שנות העשרים כ־150,000 אלף תושבים (הירשברג, תשנ"ט).

בוודאי אינך מתפלא לדעת שלמרות הזדהותנו עם חלק מהקשיים מולם ניצבת, הרי שנורלנו, בשל היעדר תמיכה ממסדית היה אחר. כל אחת מאיתנו נשאה חזון קטן וצנוע יותר, או כמו שהיטיבה חברתנו דבורה ברטנוב לתאר, הייתה זו היסטוריה של יחידים: "תולדות המחול האמנותי בארץ – זוהי סדרה של התחלות,

היסטוריה לאו דווקא ישירה. אלא זיגזוגים, לא צמיחה מתוך גרעין אחד. היו גרעינים שונים. צמיחה נפרדת מתוך אסקולות שונות. זוהי היסטוריה של יחידים. רקדן רקדן ומורשתו ותרבותו שהביא איתו לארץ הזאת [...] כשאני מביטה אחורנית הייתי מגדירה את תרומתם של הראשונים – אנחנו, כל אחד בפינתו, הדלקנו נר והיה גם אור וגם חום, אך לא היו פמוטים והחזקנו את הנרות בידיים" (אשל, 1991).

מסיבה זו בתקופה הראשונה להתמסדות המחול האמנותי בארץ עד ראשית שנות השלושים, התאפיינה בתלות כלכלית כמעט מוחלטת של מייסדות המחול, במוסדות תרבות. המוסדות העיקריים עימם שיתפנו פעולה היו האופרה הארצישראלית, התיאטרון הארצישראלי, תיאטרון האוהל ובית הספר למוזיקה בית הלויים. כל המוסדות הללו, שניהלו גם הם קרב הישרדות, סיפקו לנו עבודה והיוו אכסניה לפעילותינו החינוכית והאמנותית (רוטמן, 2017).

אבל כבר ב־1925 החלו האכסניות להיות צרות למידתנו. כיתות התלמידים של מרגלית אורנשטיין, שלימדה בבית הלויים, החלו להתמלא ולא ניתן היה להמשיך ללמד שם. מרגלית נאלצה להקים בית ספר חדש והיא מיקמה אותו בביתה ברחוב אחד העם. למעשה התווסה חברתנו מרגלית אורנשטיין את מה שיהפוך משנות השלושים למאפיין הבולט של התמסדות המחול האמנותי בארץ־ישראל – בית ספר למחול שבתוכו מתקיימת פעילות חינוכית ואמנותית, והוא נמצא לרוב בביתה של המייסדת או בדירה שכורה הסמוכה לבית מגוריה. כך, בשנות השלושים וביתר שאת לאחר 1933 כשגורשו רוב חברותינו מבתי הספר ולהקות המחול בגרמניה ובאוסטריה, הקמנו בארץ בתי ספר פרטיים למחול בהם התחלנו לטפח ולהכשיר את דור הרקדניות והרקדנים הבא. למעשה כבר בשנות השלושים פעלו מעל 6 בתי ספר פרטיים למחול, רובם היו ממוקמים בתל־אביב ומקצתם בחיפה וברושלים, ומשנות הארבעים היו בארץ מעל עשרה בתי ספר כאלו.

כך תיארה חברתנו דניה לוי, שהייתה בשנות העשרים תלמידה בבית הספר של מרגלית אורנשטיין, וב־1928 נסעה לברלין לארבע שנים ללמוד מחול אצל יוטה קלמפ (Klaupt), איך מצאה את הבית בו הקימה את הסטודיו למחול, ומה היה סדר יומה.

"התחלתי לחפש דירה המתאימה לסטודיו וגם למגורים. ברחי אלנבי מצאתי דירה בת שני חדרים, עם מטבח ונוחיות המשותפים לעוד שני דיירים. החדר הגדול שימש לסטודיו, ובו ספה שעליה ישנת. בחדר השני, 4x4 מטרים, התגוררו אבי, בני, ואחי אליהו המובטל... התחלתי עם חמש תלמידות וכעבור שלושה חודשים היו לי כ־20 תלמידות, ובעוד חודשיים 30 [...] לפחות היה לי כסף לשכר דירה ולמזון טוב יותר. אילו היו תלמידותי משלמות בקביעות היה מצבי טוב, אך לצערי הורי התלמידות "שוכחים" לעיתים לשלם את שכר הלימוד, לפעמים לשלושה־ארבעה חודשים. וכשנזכרו, שלחו עבור חודש אחד בלבד. משום כך לא היה תקציב מאוון, ולולא העבודה שהשגתי בחופש, כשהתלמידות נמרו את לימודיהן בבית הספר, עבודה כמורה בסמינר ליונסקי, שוב היינו רעבים. בינתיים הכירו אותי ואת עבודתי וכל שנה נוספת הייתה טובה יותר" (לוי, 70).

גולינקין, אתה בוודאי מופתע לשמוע, כמו רבים מבני מינך, איך אפשר להתנהל כשהמרחב הציבורי והפרטי מתערבבים זה בזה. אתה בוודאי תוהה איך הסתדרנו ואיך שילבנו גידול ילדים וניהול קריירה. אז קודם כול שתדע, לארבע נשים מאיתנו – גרטרוד קראוס, רינה ניקובה, תהילה רסלר ולנטינה ארכיפובה – לא היו ילדים. אך אם תקשיב להמשך הדברים האלו שכתבה לוי, תבין מה היה היתרון שבערבוב המרחב הפרטי והציבורי, "עם בואו של בני מהמעון ביליתי איתו כל רגע פנאי. אך

במה התנחמו תלמידותינו והרקדניות בלהקה? לא בכסף שלא יכולנו לתת להן אלא ביחס האימהי שקיבלו מאיתנו. למעשה יצרנו מסגרות חינוך למחול שכוננו על-ידי חוקרות המחול שרון פרידלר (Sharon Friedler) וסוזן גלזר (Susan Glazer) "Matriarchs Mentoring". לדבריהן, בראשית המאה העשרים, לא רק בארצנו הקטנטונת, התאפיינו מוסדות החינוך למחול שהוקמו על-ידי הנשים כמרחב חונכות מטריארכלי שהיה לו אופי מיוחד. התלמידים בבתי ספר אלו נדרשו להקרה פיזית ונפשית, והם לוו כל הזמן תחת עיניהן הפקוחות של המורות. המורות, כלומר אנחנו, ידענו על התלמידים הכול – מה יכולתם הפיזית והמנטלית, מה הפוטנציאל הגלום בהם, ידענו הרבה על ההיסטוריה שלהם ועל לא מעט פרטים אישיים. אנחנו, המורות, היינו מלוות מקרוב את התפתחות התלמידים ועם הזמן הפכנו עבורם לדמויות בעלות חשיבות עליונה (פרידלנדר וגלזר, 1997). כתוצאה מכך יחס התלמידים אלינו חרג מתחום יחסי תלמידה מורה והיה בעל אופי אימהי מובהק. קח, לדוגמה, את התמונה שצירפנו למכתב ועליה ההקדשה "למיה זיכרון מברכה המקווה לא לאכזב אותך". את ההקדשה כתבה התלמידה ברכה למורתה הנערצת לבלט מיה ארבטובה. אולי מסיבה זו התלמידים שלנו גילו נאמנות רבה לבית הספר ולמורה שלימדה בו. המעבר מבית ספר אחד למשנהו לא היה מקובל. במקרים רבים אף היינו מחתימות אותן על חוזה שבו היה סעיף,

אשר אסר על התלמידה או התלמיד ללמוד בבית ספר אחר. אנחנו יודעות שזה נשמע קצת אכזרי, אבל עליך לזכור שהרצון להשאיר את התלמידים בבית הספר נבע גם ממניעים כלכליים. מכיוון שלא זכינו לשום תמיכה כלכלית מהממסד, התלמידים היוו מקור פרנסה עיקרי והכרחי לקיומו של המוסד שהקמנו.

אז למה לא שיתפתן פעולה אחת עם השנייה, אתה בוודאי שואל? השאלה במקומה והיא חושפת את המנגנון האינדיבידואלי שלפיו פעלנו, ומצביעה על כך שלא רק הממסד היה אשם במצבנו, גם לנו הייתה אחריות. הרי אם היינו מאמצות את האופי הקולקטיבי שאפיינו, לדוגמה, את התמסדות תיאטרון "האוהל" או "הבימה", ייתכן שמצבנו היה שונה. כדי להבין למה זה לא קרה,

אתה צריך לדעת שרוב מייסדות המחול שהגיעו לא"י משנות השלושים למדו מחול הבעה במרכז אירופה, ובהתאם להרגל שהיה מקובל אז, עבדה כל אחת מהן במסגרת נפרדת, שתאמה את האופי ואת אופן ההכשרה הראוי בעיניה. כך, לדוגמה, כששאלה חברתינו דבורה ברטנוב מדוע לא שיתפה פעולה עם גרטרוד קראוס, היא אמרה, "לא הייתה מחשבה שנעבוד ביחד. אני אוהבת שיטות ואסכולות. גרטרוד הייתה אסכולה, לא הייתה לה חוקיות."

רק בשלהי שנות הארבעים, לאחר קום המדינה החלטנו שהגיעה העת לשתף פעולה. בתקופה זו הקמנו שתי להקות מחול מרכזיות: הבלט העממי (1951-1949) ותיאטרון הבלט הישראלי (1951). להקות אלו קמו אומנם ביוזמתן של הפיגורות הבולטות מהבלט הקלאסי והמחול המודרני – מיה ארבטובה וגרטרוד קראוס – אבל לראשונה הן גם גובו על-ידי מספר רב של אנשים, שלקחו חלק פעיל בהקמת הלהקות. לשיטתן הפעולה בינינו היה ביטוי גם בשם שבחרנו ללהקות השונות, שלראשונה לא נשאו את שמן של הנשים העומדות בראשן, אלא ביטאו את מה שכה רצינו ליישם – הקמת להקת מחול אמנותי שתהווה גוף ציבורי ממלכתי. היוזמה להקמתן של להקות אלו ביטאה לא רק את החזון שלנו, אלא גם את תחושת הציבור והמבקרים. המטרה המרכזית של שתי הלהקות הייתה להפוך לנוף אמנותי במחול שעובדו מתפרנסים ממנו. לראשונה ניסינו לפרק את הקשר הכלכלי בין בית הספר ללהקה וליצור הפרדה בין הגוף החינוכי לבין הגוף האמנותי. כך בירך המבקר הנודע חיים גמזו על היוזמה: "אחת האמנויות החשובות ביותר של זמננו

בהתרחב העבודה, שמרתי לפחות על רגעי ההפסקה שבין שיעור לשיעור כדי להשכיבו ולומר לו לילה טוב. חלומות נעימים! ליל מנוחה! כי עד שלא אמרתי זאת לא נרדם, רק חיכה לי. עם כל רצוני להקדיש לבני יותר מזמני לא יכולתי, היה עליי לקבל כל עבודה שהוצעה כי היה עליי לפרנס ארבע נפשות. היה שבכיתי מרוב רצון להיות עם בני." (לוי, 62).

לערבוב בין המרחב הפרטי לציבורי ולתפקיד ה"ביתי" שמילא הסטודיו הייתה משמעות נוספת. היטיבה להגדירו ארבטובה, שאמרה שכוונתה הייתה ליצור מעין בית לרקדן אצלה בבית (שרת, 53). כך תיאר זאב אביעזר, אחיינה של ארבטובה – כיצד התערבבו החלל הפרטי והציבורי בבית הספר של ארבטובה ובאיזה אופן זה השפיע על מערכת היחסים שניהלה ארבטובה עם שניים מתלמידיה: "הסטודיו של מיה היה ביתה. שם העבירה את רוב זמנה ואונה. אימי היתה מנהלת המשרד של בית הספר של אחותה מיה, ואני ביליתי חלק גדול מזמני בדירתה שמעל הסטודיו. מיה לא נמצאה בה לעיתים קרובות. כאשר דמותה עולה בדמיוני, אני רואה אותה מלמדת את תלמידיה. דמות פיסולית של אישה אלגנטית, בוחנת בקפדנות את תלמידיה הצעירים, תובענית, צורחת, מעודדת ושופעת אהבה. אהבתה הגדולה היו תלמידיה. את משה לזרע כמעט ולא הכרתי. הוא נסע לאירופה לפני שזיכרוני עוצבו. את יונה לוי הכרתי היטב. מיה פתחה בפניה את ביתה כאילו היתה בתה שלה, ואולי אפילו יותר מכך. היא עשתה זאת משום שיונה אצרה בתוכה משהו שמיה העריכה יותר מכל – כישרון. יונה ואני גרנו בביתה של מיה, בילינו יחדיו אחר-צוהריים של משחקים בשעות הפנאי משיעורי המחול של יונה. מיה טפחה את הכישרון של יונה. למרות שאיני זוכר במדויק את מילותיה של מיה, אני זוכר את האיכות טעונת הרגש, שליוותה את שיחותיה על עתידה של יונה. הייתי עד למסירות אין קץ של מיה לחלום אמנותי" (שרת 52-53).



ג'רום רובינס ונבחרת הרקדנים מורים, תל אביב, 1951, צילום: הנס קאופמן, באדיבות ארכיון רות אשל
Jerome Robbins at a meeting with leading dancers and teachers, Tel-Aviv, 1951, Photo: Hans Kaufman, Ruth Eshel Archive

אז כמו שהבנת עד עתה, אנחנו, הנשים, חוץ מלדאוג לתא המשפחתי ולתלמידינו עמדנו בראש בתי הספר ועסקנו בארבעה תחומים: הוראה, כוריאוגרפיה,

ביצוע וניהול בית הספר. כל בתי הספר שהקמנו זוהו עם האישה שעמדה בראשם, נקראו על שמה ונלמדה בהם הטכניקה שבה התמחתה אותה אישה – בלט קלאסי או מחול מודרני בסגנון מחול הבעה. חוץ מהתלמידות שאותן טיפחנו כרקדניות והן היו העתודה ללהקות שקמו עם הזמן, לימדנו בבתי הספר גם אוכלוסיות אחרות בנילאים שונים. כך, לדוגמה, למדו אצלנו נשים מבוגרות התעמלות ושיעורי מודעות גופנית. התלמידים היו מגיעים לשיעורים מספר פעמים בשבוע, לפי שעות הפעילות בבית הספר, לרוב בשעות אחר הצוהריים. עם התרחבות מספר התלמידים, הפכו בתי הספר למקור פרנסה עיקרי שהיווה את הבסיס הכלכלי לפעילות להקות המחול או הופעות היחיד. אומנם גם הרווחנו לא מעט כסף מהופעות המחול, אך בהיעדר תמיכה מהממסד, את הכסף שהרווחנו נאלצנו להשקיע ברכישת תלבושות, תפאורה, תשלום לליווי מוזיקלי ותשלום עבור הוצאות שוטפות של בית הספר. מסיבה זו גם לא יכולנו לשלם משכורות לרקדניות שלנו. התלמידות שלנו שבגרו והפכו לרקדניות נהנו משיעורים בחינם, אך לא קיבלו תמורה כספית על הופעותיהן. מתי לדעתך הן כן קיבלו תמורה כספית? על פי עדותה של נעמי אלסקובסקי, תלמידתה של גרטרוד קראוס, בשנות הארבעים, כאשר הופיעה להקתה של קראוס עם האופרה העממית הארצישראלית והתומרת הארצישראלית, קיבלו הרקדניות שכר על הופעתן (גרבר 17). בחישוב שעשה חוקר המחול גיורא מנור, הוא גילה שעבור הופעה של רקדנית בכירה היא קבלה סכום כסף (450 גרוש), שנדול אך במאה גרוש מחשבון המיץ שהוגש בהופעה (350 גרוש) (מנור, 83).

– אמנות המחול – היא למעשה בין המקופחות ביותר בארץ. המחול – או "הפיסול החי" כפי שהגדירוהו – נפגע אצלנו מהעדר יד מכוונת, העדר שיטה מוצקה, ובעיקר מחוסר התעניינות ממשית. גרטרוד קראוס היא האישיה המרכזית אצלנו בתחומי המחול המודרני. היא חנכה מחוללות רבות, אך עדיין לא הקימה גוף מרכז לבטוי הריקודי. תאטרון הבלט הישראלי – עם צלצולו המזורז של השם – "הוא נסיון ראשון לרכז תחת קורת-נג אחת את טובי הכוחות במקצוע המחול, אולם האמת צריכה להיאמר כי כוחותינו בשדה זה עדיין דלים, על אף ההופעות השנתיות למיניהן" (מתוך אשל, 2016).

בוודאי אינך מתפלא לשמוע שבהיעדר כל תמיכה מצד הממסד קרסו שתי הלהקות בזו אחר זו כעבור זמן קצר, בשלהי שנת 1951. קריסתן מסמלת את תחילת הדעיכה שלנו – דור מייסדות המחול האמנותי. לצורך הדיוק, נזכיר גם שבאותה שנה הגיע לארץ הכוריאוגרף ג'רום רובינס (Robbins) במטרה לאתר יוצרת או להקה, אשר תהיה ראויה להיתמך על-ידי קרן נורמן. רובינס, המופיע כאן בתמונה איתנו, שהה בארץ מספר שבועות, עקב אחר הפעילות שלנו, היה מעורב בנעשה בבתי הספר ובלהקות השונות ואף התחיל ליצור עבודת מחול עבור התלמידים בבית הספר של ארבוטובה וקראוס. בתום תקופת שהותו חיבר דו"ח מסכם על המחול האמנותי בארץ. בדו"ח, שעקבותיו נעלמו, הייתה קיימת המלצה לתמוך ביוצרת הצעירה והאלמונית שרה לוי-תנאי, שעד אז הייתה מזוהה עם המחול העממי. החלטתו של רובינס לתמוך בה הובילה להקמתה של אחת הלהקות החשובות בארץ – להקת "ענבל", שנהנתה לראשונה מתמיכה כלכלית חיצונית. אין לנו ספק שהחלטתה לתמוך בלהקת ענבל הייתה חשובה ונכונה, אבל היא הותירה אכזבה רבה בליבנו, ולמעשה הזיזה אותנו ממרכז הבמה (מנור, 2002).

למרות האכזבה ותחושת ההחמצה אנחנו מלאות גאווה. על מה, אתה בוודאי תוהה? על כך שלמרות שהחזון האמנותי שלנו לא קרם עור וגידים בדרך בה דמיינו אותו, הרי שהצלחנו בזכות בתי הספר להעמיד דורות של רקדניות, יוצרות, מורות ומנהלות מוסדות מחול. הן היו גאוותנו. כשאנחנו חוזרות ומשוות את המוסדות שאנחנו הקמנו לזה שאתה ייסדת, אנחנו רואות שתרומתנו לא נפלה משלך ואולי במקרים מסוימים אף עלתה עליה. בניגוד לחזון האופרה הגרנדיוזי שקרם עור וגידים, וקרס כעבור ארבע שנים, בשל מה שניתן לכנות ניתוק מהמציאות, הרי שהמוסדות שאנחנו ייסדנו פעלו ברצף במשך שלושים שנה ויותר. כשהקמנו אותם לא עמדה לנו הפריוויליגיה, שהייתה שמורה אז רק לגברים – לחלום חזון גדול ורב ממדים וליישם אותו. המוסדות שהקמנו היו חייבים להיות מחוברים למציאות היום-יומית, לכלכלת הבית, למשפחה, לכוחות השוק ועוד כל מיני עניינים קטנים, אבל לא שוליים כלל. לכן כשאנו מתבוננות במרחק של זמן ורואות שלא הצלחנו להותיר אף מוסד אמנותי וחינוכי, אנחנו מתנחמות בדור התלמידות והתלמידים הרבים שהעמדנו וברור לנו שתרומתנו לא הייתה לשווא. עם דור זה נמנות, בין השאר: גבי אלדור ונעמי בן-דוד בוגרות סטודיו אורנשטיין, טובה צימבל תלמידתן של לוי וקראוס, נורית שטרן תלמידתה של ברטונוב, נועה אשכול תלמידתה של רסלר, הילדה קסטן, נעמי אלסקובסקי ואשרה אלקים רונן תלמידותיה של קראוס, יונתן כרמון תלמידן של קראוס וארבוטובה, יהודית ארנון ורינה ירושלמי תלמידותיה של כהן, חסיה לוי אגרון תלמידתה של דובלון, חרמונה לין תלמידתה של רטנר, רחל נדב תלמידתה של ניקובה, נירה פז ורינה שיינפלד תלמידותיה של ארבוטובה, ברטה ימפולסקי וליאורה בינג היידקר תלמידותיה של ארכיפובה גרוסמן

מרון גרוס, תלמידתה של ארבוטובה כתבה על החוויה שלה כתלמידתה וביטאה את מה שרוב תלמידותינו הרגישו: "הופענו בקיבוצים ובמושבים. מיה רצתה לחשוף את אמנות הבלט הקלאסי לציבור הרחב. בתקופה ההיא התגשם חלומה להקים בית ספר מבוסס בלט. היו לה סטודיו משלה, מזכירה, מורים-עוזרים ואמני מחול אורחים מחו"ל שביקרו בסטודיו בתדירות. היה לה מגע עם אנשים רבים, וכיחידים הייתה לה השפעה על מהלך חייהם. היא הייתה מונעת מתוך תשוקה, רגשות וחזון. הקשיים והפגעים שנפלו בחלקה לא גרמו לה מעולם לוותר או לסטות מדרכה. יצאנו כולנו נשכרים ממגענו עמה. היינו, כולנו, ילדיה של מיה. מיה האמינה בכל אחד ואחד מאיתנו, וכך הקנתה לנו אמונה בעצמנו. היא למדה אותנו לא רק את הפוזיציות הבסיסיות של הבלט, אלא הרעיפה עלינו סיפורים על

הבלט ברוסיה, וכך הרחיבה את אופקינו. אני עדיין אוהבת ומכבדת אותה כבהיותי ילדה בת שבע – אהבה אמיתית העומדת במבחן הזמנים" (שרת, 2005).

נב אם תהיה למה החלטנו לכתוב לך עכשיו, כשאינך לך שום יכולת להשפיע עוד על המתרחש בתחום התרבות והחינוך בארץ, זה מפני שנודע לנו שהכותבת, שהפיחה בנו רוח חיים, טוענת עם חברותיה לנשק, חוקרות, מורות, יוצרות ויוצרים במחול, שחוסר השוויון בהקצעת משאבים בתחום החינוך למחול אמנותי בבתי ספר, באקדמיה וגם עבור כוריאוגרפים צעירים ולהקות מחול ממוסדות מתקיים גם היום. אתה אולי לא תוכל לעזור לנו אבל מי יודע, אולי הקוראות והקוראים של המכתב יוכלו לסייע.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. *מחול פורש כנפיים – יצירה ישראלית לבמה 1920-2000*. תל-אביב: הוצאת יומני מחול, 2016.

----- *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*. תל אביב: ספרית פועלים, 1991.

גבר, יוסי. "בשיחה עם נעמי אלסקובסקי". *שנתון מחול בישראל*, 1978, עמ' 18-16.

הירשברג, יהואש. "התפתחות הגופים המבצעים במוזיקה". *תולדות הישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית*, חלק ראשון. עורכים ליסק משה וזהר שביט. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט. 263-340.

לוי, דניאל. *השולב הארוך*. ירושלים: ראובן, 1998.

ליסק, משה וזהר שביט, עורכים. *תולדות הישוב היהודי בארץ-ישראל מאז העלייה הראשונה: בנייתה של תרבות עברית*, חלק ראשון. ירושלים: מוסד ביאליק, תשנ"ט.

מנור, גיורא, עורך. *דרכה הכוריאוגרפית של שרה לוי תנאי*. תל אביב: תאטרון מחול ענבל, 2002.

----- *"הגרשים והלירות של גרטרוד קראוס"*. רבעון *מחול בישראל*, גיליון 12, חורף 1988, עמ' 82-83.

רוטמן, יונת. *תרומתן של נשים להתפתחות והתמסדות המחול האמנותי בארץ ישראל בשנים 1920-1951*. עבודת דוקטורט, החוג לאמנות, אוניברסיטת תל-אביב, 2017.

שרת, רינה. *מלכה בלי ארמון: מיה ארבוטובה חלוצת הבלט הקלאסי בישראל*. תל אביב: עמותת תחרות מיה ארבוטובה, 2005.

Friedler, E. Sharon and Susan, B. Glazer. "Dancers Talk about Matriarchs Mentoring and Passing on the Heritage." *Dancing Female Lives and Issues of Women in Contemporary Dance*. Edited by Friedler E, Sharon and Glaser B, Susan. Australia: Harwood Academic Publisher, 19-1: 1997.

הערות שוליים

¹ את פעילותו של בית הספר של אנדתי שלא נודע בקרב הציבור חשפה החוקרת ליאורה מלכא ילין במחקר שטרם פורסם.

² על מוסדות האופרה התיאטרון והמוזיקה באותה תקופה ראו (שביט וליסק, תשנ"ט)

יונת רוטמן בוגרת האולפן למחול מטה אשר בניהולה של יהודית ארנון ז"ל. בשנת 2017 סיימה את עבודת הדוקטורט באוניברסיטת תל-אביב בהנחייתו של פרופ' פרדי רוקם העוסקת בנושא תרומתן של נשים להתפתחות והתמסדות המחול האמנותי בארץ ישראל בשנים 1920 – 1951. יונת חברת מערכת כתב העת *מחול עכשיו*. היא מנהלת את פרויקט הארכיון של להקת המחול הקיבוצית, במסגרת פרויקט זה פרסמה בשנת 2020 את הספר *הגרעין והקליפה – סיפורה של להקת המחול הקיבוצית* בהוצאת יד יערי. במקביל היא מרכזת שתי מגמות מחול באולפן למחול בגעתון ובבית ספר עמקים תבור.