

אמהות המחול העברי :
מתרבות הגוף של ויימאר – לגוף התרבות העברית בא"י
באדיבות "פנים" 49 (2010): 4-15

ליאורה בינג - היידקר

למורותיי הראשונות: הגב' מאייר, הגב' אוברמאייר והגב' אורה רטנר, שהנחילו לי את צעדי המחול הראשונים בשנות החמישים, על הכרמל.

גוף ראשון.

מידי יום שלישי מפנה הגברת מאייר את רהיטי האגוז הכבדים מחדר המגורים הצנוע שלה, מנופפת בזרועותיה אנה ואנה ופורטת בעוז על קלידי הכנף. הוא נאנק, כמין עוג שחור שנכלא בצינוק, אבל הגברת מאייר אינה מניחה לו לשתוק. גם לה אין היא מניחה לנפשה. "כולם – ביחד – למעלה – למטה" - לו היה הדבר בידיה, הייתה מבכרת להתבונן סביב, מצונפת תחתיה בפינה, כחותלתול. רק כשתהיה לבדה ואיש לא יראה, תמציא לה צעדים אחרים לקול הרוח העולה מן הים בשקט, על קצות הבהונות.



מאמר זה יבחן את הקשר בין תרבות המחול הויימאריית לבין תרבות המחול העברית בארץ, דרך היבטים שונים של דימוי הגוף שרווחו בעשורים הראשונים של המאה העשרים, ויתמקד בשני אפיקים שבהם השקיעו גורית קדמן (1897-1987) וירדנה כהן (1910-), מחלוצות המחול העברי, את ההון התרבותי שהביאו עמן מגרמניה לישראל, כסוכנות של שינוי חברתי, פוליטי ותרבותי.



חירות כמחול – הגוף כדמוי.

בראשית היה הדימוי. לא הגוף הממשי או האידיאלי, אלא אידיאה של גוף, אימאז' חזותי שמכפיל, משלט, או משבט את עצמו מעבר לממדיו האנושיים. הדימוי לוכד את הרגע, והרגע קופא לנצח. הוא משמר את הגוף ללא נוע ועם זאת משחרר אותו לחיים חדשים; מוותר על נפחו התלת-ממדי ומעצים את נפחו הוירטואלי כרצון, כמשאת נפש, כחלום.

"שחקי שחקי על החלומות" שרה אמא שלי בתנועת הנוער הציונית כשעלתה ארצה מגרמניה ב-1935, ובלבה היא פורשת כנפיים, ממריאה לארץ תכלת חדשה של חירות. החירות והגוף הנשי הן תצורות המקיימות ביניהן קשר סימבולי אמיץ. בשלהי המאה ה-18 הייתה זו 'מריאן', דמות נשית אלגורית, שסימלה את רוח המהפכה הצרפתית כשהיא נושאת את הדגל בזרועותיה החסונות ומובילה את לוחמי החירות לעבר עתיד חדש, כמו ביצירתו של איז'ן דלקרואה (Eugène Delacroix, 1798-1860): "חירות מובילה את העם" (1830), (איור א'). בגדיה המתנופפים של מריאן, המגלים חמוקיים וכפות רגלים יחפות, מעידים על שחרור מן הקודים המקובלים של לבוש הולם או התנהגות מהוגנת, לטובת חופש תנועה - תנאי הכרחי לחירות.

בד בבד עם פסל החירות המונומנטלי, העניקו הצרפתים גם לאמריקאים את הדימוי הנשי כסמל לחירות ולקדמה. במרכז יצירתו האלגורית של ג'ון גסט (John Gast, 1872): "קידמה מנהיגה את העם", נראית דמותה של קולומביה, האנשה של אמריקה, מרחפת בשמלה שקופה בשמיים ומובילה את העם מערבה כשספר תנ"ך בידה וכבלי טלגרף כרוכים על זרועה. (איור ב'). מעניין להשוות את דמויותיהן של מריאן וקולומביה עם זו של איזדורה דנקן (Isadora Duncan, 1878-1927) מחלוצות המחול האמריקאי. קידמה וחירות, אידיאולוגיה לאומית, ודמות נשית מחוללת, משקפים זה את זה כמושאים נחשקים של המודרניזם. השיח המשותף בין גורמים אלה רק הלך והעמיק את אחיזתו בתודעת המאה העשרים, שייחסה לגוף מקום מרכזי בדימוי החזותי. יותר מכל נקלט דימוי זה ברפובליקת ויימר, בה התפתח כבעל גוונם ייחודי שהופצו ברחבי תבל הודות לשלל אמצעים החדשים של חרושת השעתוק.



איור ב'. גסט, "קידמה מנהיגה את העם" (1872)



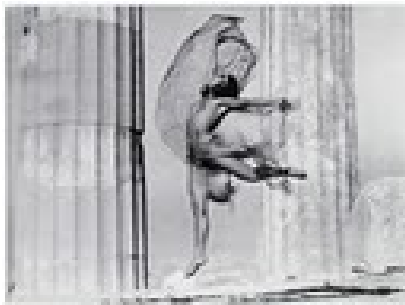
איור א'. דלקרוואה, "חירות מובילה" את העם" (1830)

מחול כחירות - דמוי הגוף.

"נחוץ עולם חדש של סמלים, הדימויים המתלווים נהפכים בתמונות האנושות שנתעלתה לכלל סמלים, הם מוצגים באנרגיה פיסית ממעלה ראשונה בסמליות של הגוף כולו, במחול." (ניטשה, 1990, עמ' 52).

איורים ג' ו-ד' חולקים מספר רב של תכונות המשקפות את הדימוי המחולי בעשורים הראשונים של המאה ה-20, והם מבטאים תפישה רווחת של סמליות הגוף הרוקד. שני הצילומים מנציחים תנועה כמעט זהה: הזרועות פרושות למעלה והצידה, הראש מוטה לאחור והפנים מופנות אל על, הרגל המנתרת דוחפת את הקרקע והרגל השניה פתוחה וכפופה מעט לאחור. שני הצילומים מגלים כפות רגליים יחפות, ירכיים וזרועות חשופות. שני הצילומים ממקמים את הדמויות המחוללות במרכז התמונה, על רקע השמיים, וממקדים בהן את המבט ועם זאת שניהם מתייחסים באופן ספציפי לנוף ולמבנים טעוני משמעות אידיאולוגית המזדקרים מתוכו. כך מתקבלת זיקה בין הרקדנית לבין סמל לאומי מובהק; בין אם זהו הפרתנון באתונה, שהמחוללת מזוהה עם חירותה המפוארת בעבר ולחילופין - עם הרצון לתקומתה בהווה, ובין אם אלה הם בתיה הלבנים, החדשים, של תל אביב, המבצבצים על קו האופק ומרמזים על תנופת הבניה והחירות המיוחלת, שהמחוללת הארצישראלית מזוהה עמם. הצלמת היווניה שנודעה בכינוי נליס (-1998)

1899, Nelly's), צילמה את הרקדנית ניקולסקה (Nikolska) על רקע הפרתנון בשנת 1929. היא למדה צילום בגרמניה וכונתה 'לני ריפנשטאהל היווניה'. (אגב, הבמאית של היטלר לני ריפנשטאהל (Leni Riefenstahl) שתפישת הגוף-חלל שלה התפרסמה בעולם כולו בזכות בימוי הסרט "אולימפייה" (על האולימפיאדה של 1936) עבור השלטון הנאצי, הייתה בתחילת דרכה רקדנית והופיעה ברסיטלים בברלין (Toepfer, 1997, p. 156). רודי וייסנשטיין (1910-1992), שהקים את פוטו "פרי-אור" ברח' אלנבי בתל-אביב, למד צילום בווינה וצילם ב-1940 את אשתו, מרים וייסנשטיין (כיום בת 97), שנסעה מהארץ ללמוד בווינה ועם חזרתה לימדה גימנסטיקה בהרצליה למשך תקופה קצרה, על רקע תל-אביב. נראה שהרקדניות לא נבחרו בזכות היותן אמניות בעלות מוניטין, אולם העדר האתוס האישי אינו גורע מן המיתוס שדימויהן מייצגים. הן לא מדובר בהן עצמן, אלא במסרים הצורניים והתוכניים המתגלים דרך הגוף הנשי החופשי, המחולל על אדמת המולדת ומזדהה איתה. אין זה גוף סתמי בלבד, כי אם דגם ומופת לפעילות ספונטאנית המבטאת את הרגש; גוף שהוא סמל לחירות ולזהות הלאומית בהתגלמותן.



איור ד': ניקולסקה על רקע הפרתנון באתונה
צילום: נליס (Nelly's, 1929)



איור ג': מרים וייסנשטיין על רקע
תל-אביב. צילום: רודי וייסנשטיין, 1940.

בה במידה שהגוף הנשי המחולל העניק חיוניות לאידיאת החירות, העניק המחול חירות תעסוקתית של ממש לחיי הרקדנית. ייתכן שאינברסיה זו עומדת בבסיס המתח הפנימי בין ההיבט המהותני של האישה כטבע לבין ההיבט ההבנייתי שלה, כחירות. מכל מקום, העיסוק המקצועי במחול, שבאופן מסורתי היו לו מוניטין מפוקפקים למדי, זכה כעת לרהביליטציה. הוא לא סימל רק חירות מיוחלת, אלא ביטא את שחרור האישה בפועל. 'ריקוד' היה לתחום עיסוק נשי מקובל, וההכשרה להוראת מחול נתפשה כחלופה מקצועית מכובדת שנבחרה מתוך תחושת ייעוד אישית ושליחות לאומית כאחת.

תרבות הגוף הויימארית מול תרבות הגוף העברית – סקירת רקע.

בשנים 1910-1933 זכה המחול בגרמניה לפריחה אדירה כחלק ממכלול שלם של תרבות-גוף (Körperkultur) ובכלל זה גימנסטיקה, ריתמיקה, אקרובטיקה, מחול קברטי, מחול נודיסטי, מחול עממי, מקהלת, קהילתי, בלט קלאסי וריקוד אקספרסיוניסטי: 'מחול-הבעה' (Ausdruckstanz). כל אלה התקיימו במסגרת רסיטלים סולניים, הופעות של קבוצות קאמריות,

להקות גדולות, מועדונים אינטימיים, אירועי-חוץ ומפגנים המוניים בהשתתפות אלפי מחוללים. למעשה, כבש לעצמו המחול בכלל והמחול כמקצוע נשי בפרט מקום כה נרחב עד שהתמסד ברפובליקה הויימארית כפעילות שערכה המוסף וזיקתה האידיאולוגית לאורח חיים אסתטי, בריא ואף מוסרי, גדולים לאין שיעור מערכה האמנותי (Toepfer, 1997, p. 68). כולם רקדו. המספר העצום של מורים, תלמידים, אולפנים, כתבי-עת וספרים מעיד אולי יותר מכל על הפופולאריות האדירה של המחול באותן שנים ועל חלוחלו העמוק לתוך מרקם החיים: "בתי ספר שגשגו בכל. בברלין לבדה היו 151 בתי ספר למחול בשנת 1929 וב-1933 היו בגרמניה 5122 רקדנים מקצועיים, שלמעלה מ-30% מהם חיו בברלין." (Toepfer, 1997, 117). בתוך כך הייתה ההבחנה בין סוגות המחול השונות כמו גם בין מורים, תלמידים, חובבים ורקדנים מקצועיים, נוילה ומטושטשת למדי.

באותה תקופה עשה המחול בארץ את צעדיו הראשונים. ניסיונות אוונגרדיים של ברוך אגדתי (1895-1976) ופריצות דרך רומנטיות-אוריינטאליסטיות של רינה ניקובה (1898-1974) ביטאו חיפושי דרך לשילוב מסורות יהודיות עם מגמות קוסמופוליטיות רווחות (מנור, 557-572). מרגלית אורנשטיין ובנותיה, יהודית ושושנה, שגם הן קיבלו את הכשרתן המקצועית בוניה, פעלו בארץ כבר משנת 1922 וכך גם גורית קדמון, שולמית רוט ואחרות, אולם לתנופה משמעותית בהתפתחות המחול בארץ תרמה בעיקר העלייה החמישית. אפשר לומר שתרבות המחול הארצישראלית נולדה למעשה בוויימר, שכן רוב החלוצות שעיצבו אותה למדו ריקוד בגרמניה ושימשו ביישוב העברי כסוכנות של שינוי פוליטי חברתי ותרבותי ברוח התרבות הגרמנית. לא רק ילידות גרמניה או אוסטריה (כגון גרטרוד קראוס, תהילה רסלר, הילדה קסטן, אלזה דובלון, יהודית בינטר, פאולה פדאני ורבות אחרות) הטמיעו את תורת המחול הגרמני החדש, אלא גם כאלה שנולדו או חיו בפלשתינה, אך הכשרתן המקצועית לא יכלה לבוא כאן על סיפוקה (אשל, 1991). כך ירדנה כהן, ילידת הארץ שעשתה את לימודיה באקדמיה של וינה ואחר כך אצל גרט פאלוקה (Gert Palucca, בגרמניה; דניה לוי, ילידת תורכיסטאן שעלתה ארצה ב-1922 ונסעה להשתלם בברלין ודבורה ברטנוב, שהגיעה ארצה בשנת 1928 ונסעה מכאן ללמוד בברלין ומאוחר יותר אצל הכוריאוגרף והמורה הגרמני הגולה קורט יוס (Kurt Jooss) בדרטינגטון הול שבאנגליה. כשהגיעו ארצה, שילבו גם חלוצות אלה בין ריתמיקה לבין תחומי מחול שונים ועסקו בפעילות מחולית ציבורית, ברסיטלים אישיים, בכוריאוגרפיה, ובהוראה וחינוך כאחד.

הגוף הבריא והספורטיבי

תבוסתה של גרמניה במלחמת העולם הראשונה ותרבות הגוף המפוארת של הרפובליקה הויימארית (1918-1933), שקמה בעקבותיה, נראות כחזרה טראומטית מועצמת על תגובתו של פרידריך לודוויג יאן (Friedrich Ludwig Jahn), 'אבי ההתעמלות הגרמנית', שנחון נפוליון על גרמניה כמאה שנים קודם לכן, גרם לו לדגול כבר אז בגוף כביטוי ייחודי של הלאום הגרמני (בכרך, 1979, עמ' 39). תרבות-הגוף הגרמנית של תחילת המאה ה-20 צמחה, אפוא, על ידי מורים כגון ז'ק דלקרוז (Jack Dalcroze), בס מנסנדיק (Bess Mensendieck) ואחרים על רקע של אוריינטציה לאומנית מצד אחד, ושל פעילות התעמלותית מצד שני, כאסתטיקה גופנית-ריתמית

המקיימת זיקה עמוקה לערכי מוסר (חוסן וחירות נפשיים) ובריאות (חוסן וחירות פיסיים). אפילו תרבות העירום המתירנית, על שפע ארגוני הנודיסטים ומגוון מופעי הקברט הארוטיים, חתרניים-פוליטיים שהציפו את רפובליקת ויימאר, ינקה בראש וראשונה מתוך שכנוע בריאותי-מוסרי עמוק: הגוף הבריא נתפש כחלק מאורח-חיים (Lebensform) משוחרר. קרבה לחיק הטבע ולאדמה, אימונים בעירום באוויר הפתוח, לבוש חופשי, רגליים יחפות, תזונה טבעונית, אמונה פציפיסטית, סגידה לשמש ופעילות גופנית משותפת, לעתים בעלת גוון מיסטי, היו חלק מסדר יומם של מספר מרכזי לימוד מובילים ברחבי אירופה. רודולף פון לאבן (Rudolf Von Laban) ותלמידתו מרי ויגמן (Mary Wiegman), ממניחי היסוד של המחול הגרמני החדש ומוריהן של רבות מחלוצות המחול בארץ, נמנו במהלך מלחמת העולם הראשונה על חבריה של קומונת "מונטה וריטה" (הר האמת) שפעלה באסקונה, שוויץ. באיזור פולדה שבגרמניה הוקם כבר בשנת 1912 בית ספר לבנות בשם לולהנד (Lohland) שדגל באורח חיים כתתי (ומאוחר יותר – אנטרופוסופי) המשלב גימנסטיקה ומחול בנוסח מנסנדיק עם אומנויות ומלאכת יד כגון גנות, כדרות, אריגה, בישול, נודיזם, רישום, זמרה, חקלאות ומשק בית. (Toepfer, 1997, p. 117-8). על חניכות לולהנד נמנתה גם שולמית רוט (גרטה פוקס-רוט), ממורותיה הראשונות לריקוד של ירדנה כהן בחיפה. לימים הייתה רוט למבקרת מחול שסלדה מן הבלט הקלאסי כיוון שנחשב, ברוח התקופה, לפרקטיקה דקדנטית מזיקה.

אחת הדמויות המרכזיות בהנחלת ההיבט הבריאותי-לאומי לתרבות-הגוף בא"י הייתה גורית קדמן, או גרט קאופמן לבית לבנשטיין (1897-1987), ילידת לייפציג, שעלתה ארצה ב-1920 וזכתה לימים בפרס ישראל על כינון תחום ריקודי-העם בארץ. קדמן, שעסקה בשנות השלושים בהוראת 'התעמלות ריתמית ואורטופדית לגדולים ולילדים' בתל אביב, למעשה לא רכשה מעולם חינוך פורמאלי במחול. עיסוקה בענפי ספורט שונים בגרמניה והיותה מעורה באורח חיים שדגל בטיפוח הגוף הבריא, בחזרה לטבע ובמחול כצורת חיים, הכשירו אותה לייעודה. היא הקימה בארץ את ארגון המורים לתרבות הגוף שכלל, על פי הדגם הגרמני, גם מורות למחול. הרצאתה הנושאת את השם: "האחריות המוטלת על המורה להתעמלות בארץ ישראל", מעידה על המתח בין רצון לשמר את תרבות ארץ המוצא לבין משאלה לזנוח אותה למען תרבות חדשה בארץ היעד (אבן-זהר, 1980, 171) ומכאן, על היחס הדו-ערכי שקדמן נוקטת בנוגע לאימוץ תרבות הגוף הגרמנית:

נאמר דברים ברורים: חלילה לנו לחנך את הנוער שלנו ברוח האידיאלים של פרוסיה. אם נעשה כזאת לא פלא יהיה שיגדל דור משועבד כהעם הגרמני, שבודאי ובודאי אינו יכול לשמש לנו דוגמא. העובדה שבקרבתנו נמצאים אוהדי השיטה הזאת היא מעציבה ומשמחת כאחת. (גורית קדמן, ארכיון ג"ק בספריה למחול, 123.5.6A).

עם זאת, ב"תזכיר לכנוס למען החינוך הגופני של הנוער, מאת ארגון המורים הפרטיים לתרבות הגוף", היא מציינת כי "עלינו לתבוע בהדגשה מיוחדת את זכותו של הגוף הבריא (ההדגשה במקור)". (גורית קדמן, תל-אביב: מאי, 1939, ארכיון ג"ק בספריה למחול, 123.5.5.2). בהרצאתה על "תרבות התנועות בשירות העם, (לכינוס הארצי הראשון של ארגון המורים הפרטיים לתרבות הגוף בא"י ב 8-9 לדצמבר 1930 בתל-אביב)". היא מתארת בתום לב את תהליך הטמעת הגימנסטיקה והריקוד בתרבות הגוף הציבורית על רקע הזחת הדגש הכללית מן הפרט אל ההמון.

בין השאר היא מציינת לדוגמא גם את הארגון "כוח דרך שמחה" ("kraft durch Freude") שטופח על ידי הנאצים :

צורך העם וצורך השעה דורשים ליצור פה תנועה עממית גדולה להחדרת התרבות הגופנית לכל השכבות, לכל הגילים, לכל הסוגים. וכל אנשי המקצוע נדרשים לעזור בזה. (גורית קדמן, תל-אביב: דצמבר, 1939, ארכיון ג"ק בספריה למחול, 123.5.5.2).

בנאום אחר שנשאה בראשית דרכה הצהירה קדמן :

לפנינו עומד התפקיד הציוני העיקרי שהוא: התפתחות בריאה של העם היהודי בארצו. אנחנו המורים להתעמלות, לגימנסטיקה ולריקוד – מטרתנו היא הבראת הגוף. ברגע המכריע הזה של תולדות עמנו שונה התפקיד הזה תכלית שינוי מאשר אצל כל עם אחר: לקרב להכרת הגוף את עמנו שלא היה לו כל יחס לגוף במשך דורות רבים בגולה. על הגוף לשמש בית הבריאות לנפש האדם היהודי. (גורית קדמן, ארכיון ג"ק בספריה למחול, 123.5.6).

מחול מקהלתי - הגוף המדבר.

מחול-הבעה (Ausdruckstanz) היה סוגת המחול האמנותי הגרמנית החשובה ביותר. היא התפתחה ברפובליקה הוויימרית בזכות מורים ואמנים כמו לאבן, ויגמן, פאלוקה, יוס, קרויצברג (Kreutzberg) ועוד, אשר בניגוד לבלט הקלאסי "היפה" ביקשו לבטא עוצמות פיסיות-רגשיות של הגוף המעניקות ביטוי חזותי, כביכול, למיתוס האדם החדש הבורא את עצמו 'אקס ניהילו'. את השביל האידיאולוגי שעליו צעדו יד ביד הגוף המשוחרר והנפש החופשית סלל, בין השאר, פרידריך ניטשה. העובדה שניטשה עצמו, כנראה ההוגה המצוטט ביותר בקרב רקדני התקופה, הרבה להשתמש בכתביו במטפורות של מחול תרמה לתפישת המחול כמבטא ערך עליון. זרתוסטרא עצמו מהלך כרקדן (ניטשה, 1997, עמ' 10) וטוען: "זה היש הישר ביותר, האני, הלא על הגוף ידבר ואת הגוף הוא רוצה, גם כשהוא מפיט והוזה ומרפרף בכנפיים שבורות" (שם, עמ' 31).

בכתביו תאר ניטשה את אפולו ודיוניסוס כשני כוחות קוטביים המעצבים את הציביליזציה, כשאפולו מסמל את הסדר והארגון התבוני, ודיוניסוס מושך אל הסבך המסתורי, הפראי והאפל. חגיגות דיוניסוס שהתקיימו ביוון הפרה-סוקראטית לציון התחדשות הטבע הגיעו לסיומן בתחרויות הטרגדיה, כאשר משתתפי הפסטיבל משמשים כחברי ה'כורוס', מקהלה דוברת-מתנועת שנועדה לתווך בין הקהל לבין השחקנים בטרגדיה היוונית, והיא מקורם העתיק של המונחים 'כוריאוגרפיה' ו'קור דה בלט' (chor de ballet), המציין את רקדניות הלהקה בבלט הקלאסי. מעבר להשפעת משנתו של ניטשה על ההתעוררות הלאומית הגרמנית ולא פחות מכך על הרומנטיקה הציונית, ברצוני להדגיש כאן את השפעתו העקיפה דווקא דרך תפישת המחול שלו, כאירוע דיוניסי מקהלתי: "בחבורות הולכות וגדלות מתגלגלת לה בשורת 'ההרמוניה של העולמות': בשיר ובמחול מביע אדם את שייכותו לעדה עילאית ונעלה יותר" (ניטשה 1990, עמ' 30).

דומה שבמחול המקהלתי של רפובליקת ויימאר קרמה מטפורת המחול הדיוניסי של ניטשה עור וגידים. רודולף לאבן הביא את הסוגה לדרגות תחכום והיקף חסרות תקדים, והוא לא היה היחיד והמקהלות המחוללות לא היו נחלת המחול האמנותי בלבד, אלא חלק מתרבות גוף עממית-קהילתית פורחת. טופפר מסביר שמקהלות התנועה ניסו ליצור דימוי קהילתי דינאמי, ששימר את מעמדם החובבני של המשתתפים ועם זאת העניק להן הילה כמעט פולחנית של מודרניות, המבססת זהות חברתית נחשקת על הערכה משותפת של ביטוי גופני (Toepfer, 1997, p. 300).

בשנת 1947 חגגה ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ-ישראל את נשף "הפועל", "במלאת 50 שנה לתרבות גוף יהודית." החוברת שהוצאה לרגל האירוע מסכמת בקצרה את תולדותיהן של "הלהקות לתנועה ודיבור" ומגלה את קשריה ההדוקים של ההסתדרות עם סוגה מחולית זו:

ב-1931, בנשף ה-1 במאי, מטעם "הפועל" ת"א, הופיעה הלהקה-לתנועה-ודיבור הראשונה בארץ, בהדרכת שמעון רפאלי וגרט קופמן, המציגה את "המרד", לפי המילות לעמנואל הרוסי [...] ב-1935, בבוא גרטרווד קראוס לארץ, עוברת הלהקה לתנועה-לדיבור – שטופחה עד כה במסירות וביכולת רבה ע"י דניא לוי – לידיה. (קטע מתוכניה, לא מתוארך, ארכיון ג"ק בספריה למחול).

דומה שהמחול המקהלתי-קהילתי בא לעולם כשהוא אחוז בשורש הפוליטי. על עניין זה מעיד עלון הדרכה שנדפס בלייפציג ב-1931 ונועד למורים למחול ותנועה המפעילים קבוצות נוער (Zimmermann, 1931). אגב, הימצאות העלון בארכיונה של גורית קדמן מעיד על כך שהיא המשיכה להתעדכן בתרבות הגוף הגרמנית למעלה מעשור אחרי עלייתה, ואולי אף נעזרה בכלים האידיאולוגיים והדידקטיים שהציע, לצרכי עבודתה בארץ.

מקהלת התנועה-הדוברת הבשלה מבחינה אמנותית, וכן מקהלת התנועה ומקהלת הריקוד הפרולטרית מאפשרות פעילות ערכית לאדם הצעיר, שניעור בו הרצון למשמעת מקהלתית נוקשה ואשר מבקש לקחת חלק במשימה הפוליטית הגדולה שעל תנועת הפועלים לממש (Zimmermann, p.1-2)

המשמעת המקהלתית הנוקשה, אומר צימרמן, שנמנה על חשובי המדריכים לפעילות מקהלתית-חינוכית (Toepfer, 1997, p. 304), מאפשרת לאדם הצעיר להשתייך למסגרת חברתית-פוליטית ולהגשים משימה קיבוצית חשובה. גם מבקר המחול גיורא מנור עמד על הקשר המתבקש בין מושג ה"קבוצה", הטעון כל-כך באתוס של "התנועה" הציונית, לבין הביטוי התנועתי של היחיד כחלק מקבוצה, במסגרת המחול המקהלתי (מנור, 1978, עמ' 58 וקדמן, 1939, ארכיון ג"ק בספריה למחול, 123.5.5.2). למחול המקהלתי הייתה אפוא משמעות סימבולית רבת עוצמה בהבניית הקולקטיב העברי בא"י ובגיבושו.

מחול קולקטיבי – מסכת החג והגוף הקיבוצי.

אחד מביטוייה הארצישראלים הייחודיים של המקהלה השתקף במסכת-החג שגובשה לראשונה על ידי ירדנה כהן במסגרת ההתיישבות העובדת (כהן, 1976). ברצוני לטעון שמסכת-החג ינקה מאותם מקורות אידיאולוגיים-סגנוניים שהתגבשו ברפובליקת ויימאר ואשר מהם התפתח ה"טינגשפיל" (Thingspiel) הנאצי. הטינגשפיל - חזיון דרמטי שהחל כביטוי של תנועות הפועלים, נתפש בתחילה כתוצר מובהק של התנועה האקספרסיוניסטית. מדובר במופע חוויתי, חדשני, ששאף לפרוץ את מסורת התיאטרון הבורגני ולחרוג מן הבמה המסורתית המנתקת בין שחקנים לקהל (Eichberg and Jones, 1977, p. 138-40), אולם הוא זכה לפריחה עם עליית הרייך השלישי בשנים 1934-1937 כחלק מן האסתטיזציה של החיים הפוליטיים ברייך השלישי "כשהיום-יום נחדר בחגיגות, טקסים, מנהגים מלאכותיים ופולקלור מבוים" (Stollmann and Smith, p. 42-3). הטינגשפיל ומסכת החג נבדלים לחלוטין בתכליתם, בהיקפם, באופיים ובתימות שבחרו להציג. עם זאת, גם הטינגשפיל וגם מסכת-החג החלוצית, ככל שהם שונים זה מזה, משתייכים לזרם גדול של מופעים המוניים שגדשו את השדה התרבותי-פוליטי בתחילת המאה ה-20, בשירותם של משטרים טוטאליטריים, קומוניסטיים, פאשיסטיים ונאציים כאחד.

במסגרת זו אסתפק, אפוא, בהצבעה כללית בלבד על מספר דפוסים משותפים לטינגשפיל ולמסכת-החג כתבניות של זמן-מרחב, תוך הסתמכות על מחקרם של אייכנברג וגיונס (Eichberg and Jones, 1977), ובהשוואה לתיאורים של ירדנה כהן על יצירת מסכות החג הראשונות בעין השופט (1944), שער העמקים (1945) וגניגר (1947), (כהן, 1976). כהן, ילידת הארץ בת ה-99, כלת הפרס למפעל חיים מטעם משרד החינוך והתרבות, נחשבה לכנענית מבין החלוצות, שהיטיבה למוזג את שורשיה המקומיים עם אמצעי הביטוי שרכשה בגרמניה.

הטינגשפיל ומסכת-החג היו שתי סוגות שנתפשו כיצירות אמנות טוטאליות, נוסח ואגנר, ויצרו אוריינטציה מרחבית חדשה המשנה באופן רדיקלי מושגים של אולם ובמה. הטינגשפיל היה מופע חוצות שהתקיים באיצטדיונים ענקיים שנבנו במיוחד לשם כך ואפשרו צפייה מכל הכיוונים. הוא לא נדרש למסך אחורי ולעזרים מלאכותיים, אלא עשה שימוש בנוף הטבעי (צוקים ויערות) ובמבנים היסטוריים (טירות עתיקות וצריחים) כתפאורות ענק. גם מסכת-החג הקיבוצית הייתה אירוע חוץ המוני: "רציתי להרוס את המחיצה בין החבר 'המצגי' ובין קהל 'המסתכלים' כנהוג עד כה." (כהן, 1976, עמ' 98). הנוף הטבעי שימש למסכת-החג כרקע מושלם: "רציתי לשכנע את החברים כי 'הבמה' לחג היא שדות השלף והגבעות הפורחות" (כהן, 1976, עמ' 97). ובהמשך: "ההמון העפיל למערה היער, אל מקום האמפיתיאטרון הטבעי. הקהל ישב על האדמה החרושה בצורת מדרגות והמסכת החלה" (כהן, 1976, עמ' 104). בני ישראל המקראיים, שעמדו במרכז העלילה, לא היו 'שחקנים' נבדלים במחזה היסטורי, אלא בני המשק עצמם. הריסת המחיצות הפורמליות התבטאה גם בהדגשת הפן הדיוניסי-אקסטאטי של החגיגות, כמו למשל בחטיפת הנשים אל הכרמים בט"ו באב, בעין השופט: "עלו בזכרוני בנות שילה בתלבושתן הלבנה, היורדות לחולל בכרמים, ובני בנימין שבאו לחזות במחולות חוטפים אותן לנשים להם." (כהן, 1976, עמ' 98). כשם שהטינגשפיל שילב תנועה, דיבור, נגינה, זמרה, מחול ומפגנן התעמלותי, תפסה גם כהן

את מסכת-החג כאירוע מכליל ואקלקטי. היא שלבה בה אלמנטים של מוסיקה, מחול ושירה, דיקלום מן התנ"ך, אוכל, שתייה, בעלי חיים, ואפילו מכונת קידוח. (כהן, 1976, עמ' 97-106). העובדה שמסכות החג שלה העמידו במרכזן דמויות של נשים מקראיות כגון דבורה הנביאה או יעל, אשת חבר הקייני, לא הייתה מקרית. לדעתי יש לראות בכך ביטוי לעובדה שיוצרות מסכות-החג - ירדנה כהן, ובעקבותיה גורית קדמן ואחרות, היו בעצמן נשים חזקות ומשחררות שביקשו לשלב זה בזה את נרטיב החירות הלאומית והחירות האישית-נשית.

הטינגשפיל ומסכת-החג יצרו יחס חדש בין קהל למשתתפים, המתבסס על עקרון המעורבות הכללית. בהפקת טינגשפיל שנערכה בארפורט ב-1937, למשל, הוזמנו כ-2000 חברי המפלגה הנאצית להשתתף בחיזיון והעיר כולה נטלה חלק באירוע. (Eichberg and Jones, 1977, p. 139). בספרה כותבת ירדנה: "חידוש אחר יהא בהשתתפותו של הקיבוץ כולו ביום החג", ואכן - "במשך הזמן נסחף כל הקיבוץ במערבולת." (כהן, 1976, עמ' 98). המיזוג בין הקהל לשחקנים בטינגשפיל הוטעם באמצעות מוסיקה קליטה ואף מוכרת, לעתים, שסחפה את הקהל בהזדהות רגשית לנוכח הקרשנדו של ההמנון המסיים. ירדנה הפקידה את מלאכת ההלחנה בידי מוסיקאים כגון אורי גבעון ויזהר ירון. בדומה לבמאי הטינגשפיל נעזרה גם היא בכוחה המשלהב של המוסיקה, כמו בתרועות פתיחה חגיגיות (כהן, 1976, עמ' 98, 103), ובהתגברות מרוממת לקראת סיום, שבה: "תוך כדי שירה ורעם תופים יצאו נערים ונערות במחול הניצחון" (כהן, 1976, עמ' 100). בספרה היא גם מזכירה לחנים בלתי נשכחים (כגון 'הדורכים בגת', של יזהר כהן), שהפכו לנכסי צאן ברזל (כהן, 1976, עמ' 98).

המיקום, המרחב והשיתוף בין קהל למופיעים בטינגשפיל ובמסכת-החג התוו יחס חדש בין היחיד לחברה. אייכברג וגיונס (Eichberg and Jones, 1977, p. 140) טוענים שהמסה האדירה של משתתפי החיזיון העצימה את תחושת השייכות של היחיד לכלל. דומה שהרצון להדגיש את שייכות הפרט למרחב הקולקטיבי, תוך העצמת ההמון החוגג, הביא גם את ירדנה לכלול בחג הכרם של עין השופט דרוזים מעוספייה, ובשער העמקים - את ערביי הכפר השכן. "כשבאו על נשיהם וטפם לשמוח אתנו, שמעתים אומרים: 'חי אלהים לא יהודים הם, אלא איבן-ישראל...'." (כהן, 1976, עמ' 1-100). בכך העניקה ירדנה גושפנקה חיזונית, כביכול, להתקבלות האירוע כמבטא את תחיית האומה העברית העתיקה במרחב המדיני והתרבותי שלה.



ירדנה כהן מצולמת בביה"ס למשחק 'ריינארט' בברלין, 16 במרץ, 1933. בגב אחת התמונות נרשם (באנגלית): "ירדנה הוזמנה לאולפן תיאטרון ריינהרדט, תמונה זו צולמה כניסוי בצילום עבור השחקנים. מדובר בתקופה שבה ירדנה למדה אצל פלוקה - היא כונתה הבדואית מפלשתינה, לא היהודיה, כי באותו זמן היטלר כבר היה בשלטון."

הטינגשפיל ומסכת-החג עסקו בהעמדה אלגורית של מניעים, דמויות ולקחים שונים, כדגמים מופשטים ודידקטיים, דבר שהודגש באמצעות התלבושות האחידות. בדמינה של ירדנה כהן שוכפלה יעל, אשת חבר הקיני, ליעלות' ודבורה הנביאה הייתה ל'דבורות' (כהן, 1976, עמ' 101). ביחס להפקת התלבושת האחידה – ההכרחית במחול המקהלתי – כותבת ירדנה: "בחג גניגר נמצא הפתרון לבעיית התלבושות [...] את השמלות רקמו בנות גניגר. כל נערה רקמה לה את שמלת חגה בשלל צבעים, בנוסח תימן, והייתה לה לשמלת חג ושבת." (כהן, 1976, עמ' 104). דומה שעבודת המחט התימנית הייתה אמצעי נוסף של ירדנה להמרת רכיבים מתרבות המוצא (רקמה סלאבית, למשל) ברכיבים של תרבות המזרח.

ולבסוף, המילה Thing הוראתה בגרמנית: "זירת משפט". הטינגשפיל העלה כביכול את דמויותיו ההיסטוריות אל הדוכן ודן אותן לטוב או לרע, כפי שטען אוירינגר (Euringer): "הטינגשפיל מרחיק לכת מאמנויות התיאטרון אל הזירה בה מתנהל המשפט. המחזה מרחיק מיצירת האמנות הדרמטית אל מקום השיפוט, עכשיו, כשהמשחק נהייה אמיתי." (מצוטט אצל Eichberg and Jones, 1977, p. 140). כלומר – העניין אינו רק בהצגת מאבק בין שני מחנות אשר בסופו הצדק מנצח, אלא בהפיכת החיזיון כולו ל'אמיתי'. יש אפוא אירוניה מסוימת בכך שמסכת-החג העברית הראשונה נוצרה על ידי ירדנה בקיבוץ "עין-השופט" (1944) ובכך שמסכת החג, ככלל, ניזונה מן האפוס העברי העתיק והמחזיה, באמצעות גיבורי האומה וגיבורותיו – שופטות ונביאות – את מאבקו הצודק של העם הנאחז באדמתו. במובן זה מציינת גם רות אשכנזי את דו-משמעותן של שלוש התמונות במסכת "חרושת-גויים" בשער העמקים: "קציר בעמק הקישור", "מלחמת השחרור", "נצחון והתנחלות" (אשכנזי, עמ' 50). מסכת-החג, כמו הטינגשפיל, חתרה ל'אמיתיות' מוחלטת, במובן זה שהמציאות כולה הובלעה אל קרבה והשתקפה בה.

הורה – לחולל בגוף השפה

בהבדל מפרידריך יאן, שראה את ייחודו של העם הגרמני בגוף, טענו הפילוסופים פיכטה (Fichte) והרדר (Herder) כי העם הגרמני יונק את ייחודו דווקא מן הלשון (בכרך, 1979, עמ' 40). גם טופפר, שחקר באופן מקיף את תרבות הגוף הויימארית, חש בברור שזו מקיימת קשר הדוק, אם כי סמוי וחמקמק, עם השפה הגרמנית (Toepfer, 1997, p. 384-5). נראה כי בעוד שהגוף מסמל את החירות הלאומית באופן גשמי, מעניקה השפה לאותה חירות עצמה מעין גוף לאומי מטאפיסי. אך האומנם ניתן לזהות יחסי-גומלין כלשהם גם בין המחול העברי לשפה העברית?

ניסיון, כדוגמת ירדנה, להחיות את חגי התנ"ך ולשוות להם אופי חקלאי חילוני, גופני במהותו, מזכיר את החייאת השפה העברית ואת הפיכתה מלשון קודש לשפת דיבור יומיומית. אולם ברצוני להחזיר את הדיון אל ראשיתו ולהצביע על זיקה לשונית אפשרית בין ההורה – המחול הלאומי הישראלי, לבין הדימוי הנשי ואדמת המולדת. כידוע, אומצה ההורה, ריקוד בלקני עממי נפוץ, כבר בראשית העשור השלישי של המאה ה-20 כריקוד-העם הלאומי של הישוב העברי בארץ ישראל. מקור השם 'הורה' (שתצורתו בעברית נקבית) קשור, ככל הנראה ל-Chora, הנגזרת מן המילה היוונית מקהלה (chorus) שכבר התעכבנו על משמעותה. ברוך אגדתי, שלו

מיוחסת הנחלת ההורה למחול העברי, היה כנראה גם הראשון שהבין את הצורך לערות את ה'הורה' בשפה והציע לכנותה: "עורה גלילית", אולם החידוש הלשוני לא נטמע (מנור, תשנ"ט, עמ' 568). כהן, ובמיוחד קדמן, אמצו את ההורה המאפשרת השתתפות המונית בלא כל קושי, והשתמשו בה לצרכיהן הכוריאוגרפיים. קדמן מתייחסת להורה כאל רכש זר המשרת צורך לאומי מובן:

*מוזר שריקודנו המקובל בארץ איננו חסידי ולא ריקוד המזרח אלא מחול כפרי רומני:
הורה. מוזר, אך מובן: עם החוזר אל קרקעו ולטבע זקוק למחול בלתי פרובלמטי,
פשוט, חזק, בריא, חברתי. (מתוך מאמר בכתב העת "במחנה עלומים", וכן "קובץ
אורות לשאלת התרבות בעריכת א. לוינסון, 1950, ארכיון ג"ק בספריה למחול,
123.5.5.1)*

ואולם, באופן מפליא לא נזקקה ההורה כלל לחידושו הבלשניים של אגדתי כדי לשייכה לשפה העברית, שכן היא נכסה לעצמה קשר בלתי אמצעי בין אדמת המולדת לבין בניה, לוחמי חירותה. קשר אוטוכטוני זה – המדמה את אדמת הארץ לאישה המולידה את עמה ומשמשת לו אם מטפורית – מוצא את ביטויו הלשוני בשיר של רחל משלהי קיץ תרפ"ט:

הוי, ארְצִי, הוֹרְתִי, מְדוּעַ
כֹּה שְׂדוּף נוֹפֵךְ וְעֵצֵב?
[...]

הוי, אֲמִי! הֵן נִחְלָה עֲלֶיךָ,
הֵן נִתְבַּע עֲלֵבוֹנְךָ מֵאֵל –

בשיר זה משמשות המלים הורתי ואמי כמטפורות חלופיות למלה ארצי. הגדיל לעשות יעקוב אורלנד, כאשר חיבר עבור ההורה את מילות אחד משיריו הנודעים (לצלילי זמר עממי חסידי) וקיבע אותה בלשון כסמל לאומי: "רב הלילה, רב שירנו / הבוקע לשמיים / שובי שובי הורתנו, / מחודשת שבעתיים." בהמשך מזכיר אורלנד את היחודי של ריקוד ההורה במלים: "שיר אל שיר / יד אל יד / הורה – מעגל אחד! [...] הורה, הורה, דברי שיר / בהריך אור מאיר." דומה, אפוא, שאורלנד סוגר בכך את מעגל הריקוד שבו פתחתי מאמר זה, בשפת השיר עצמה: ההורה (בהוראתה כמחול) היא גם "הורתנו" (בהוראה של אם) וגם מטפורה לארץ המולדת, שהאור מאיר בהריה. אין זאת אלא שהמחול העממי אימץ לו את השפה העברית עצמה לאם, למולדת, הנושאת אותו בחובה כסמל-חי, משחרר ומלכד כאחד.

סיכום

מאמר זה ניסה לחשוף טפח מתרומתן של שתיים מאמהות המחול העברי ליצירת דפוסים חינוכיים וקהילתיים של תרבות-הגוף בא"י, במובנה הרחב, על רקע המשאבים התרבותיים שהביאו עמן מרפובליקת ויימאר ומעבר לכך – על רקע כינון הזיקה המודניסטית בין האישה, החירות, והלאום, כפי שדמויים אלה התבטאו בגוף העברי המחולל ובשפה העברית כאחת.

יישומם בארץ של דפוסים אסתטיים כגון אלה ששמשו בסיס לתרבות הרייך השלישי נעשה בתום לב ומתוך נאיביות ואמונה, והוא מעיד על הבעייתיות הכרוכה בכינון חברה עברית חדשה בא"י, במנותק מנכסי התרבות של ארץ המוצא, או בצמידות אליהם, ועם זאת - גם על משאבי הדמיון והיצירה שנדרשו כדי לאפשר את השקעת ההון התרבותי הווימארי בארץ. ולטר בנימין מבחין בין 'פוליטיזציה של האסתטי', הרוותמת את הדימוי האסתטי לשירות האידיאה הפוליטית (באופן שברכט דגל בו, למשל), לבין 'אסתטיזציה של הפוליטי' המנכסת את האמנות כחזות אסתטית מעוצבת למשעי לצורך הסוואת כיעורו המוסרי של הפאשיזם, או הנאציזם (בנימין, 1996, 176). נחוצה, אפוא, הבחנה ברורה בין האסתטיקה של תרבות-הגוף לבין יישומה כפרדיגמה אתית. יש לזכור כי הדגשת ערכה הבריאותי של פעילות פיסית מחולית ראוייה כשלעצמה, אולם היא עשויה להפוך למסוכנת כשהיא מצדיקה את הדרת "החולני", "המנוון" או "המזוהם". הדבר אמור גם לגבי הגבול הדק בין ערכן הפלורליסטי, החיובי והמלכד של המקהלה הרב-קולית, או של יצירת האמנות הכוללת, לבין הפיכתן לגופים טוטליטאריים של אומרי הן. מה שהופך מרכיבים כאלה ל'פשיסטיים', טוען סלבו ז'יז'ק, הוא רק הארטיקולציה הספציפית שלהם או, במונחים של סטיבן ג'יי גולד (Stephen Jay Gould), האופן שבו כל האלמנטים הללו 'מוסבים' ('Ex-apted') על ידי הפשיזם. (Zizek, 2003).

לאור ממצאי הדיון והשאלות העולות ממנו, נראה שהנושא מצדיק מחקר נוסף ביחס לאופן שבו הועתקה והוסבה תרבות המחול הווימארי לארץ ישראל ע"י קדמון, כהן ושאר אמהות המחול העברי, וכן באיתור צירי דמיון ושוני מהותיים בתהליכי ההסבה של אותם מרכיבים לדמוקרטיה-סוציאליסטית מצד אחד ולנציונאל-סוציאליזם נאצי, מצד שני.

• הערות: 1. ירדנה כהן תחגוג הקיץ את יום הולדתה המאה. כעשרה ימים לאחר פרסום המאמר בכתב העת "פנים" (מס. 49, 2010) היא התבשרה על זכייתה בפרס ישראל. 2. מרבית חומרי הארכיון של גורית קדמון הועברו רק לאחרונה לספריה למחול על ידי בתה, אילה קדמון-גורן. טרם הוקצה תקציב לקטלוגם.

מקורות:

אבן-זוהר, א' (1980). *הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בא"י, 1948-1882*, קאתדרה: הוצאת יד בן צבי, עמ' 165-190.

אשכנזי, ר' (1985). *"חג בעמק ובהר"*, מחול בישראל בעריכת גיורא מנור וגילה טולידאנו, משמר העמק: האגודה למחול בישראל, עמ' 49-52.

אשל, ר' (1991). *לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964*, תל-אביב: ספריית פועלים.

בינג-היידקר, ל' (2007 נובמבר). *החלוצ והנעול*, נדלה מ- <http://www.dancetalk.co.il>

בינג-היידקר, ל' (2010, ינואר). *מחול טוטאלי במשטר טוטאליטרי*, נדלה מ- <http://www.dancetalk.co.il>

בנימין, ו' (1996). *יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני*, מבחר כתבים, כרך ב', תרגם מגרמנית דוד זינגר, עריכה רינה קלינוב, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 156-176.

כהן, י' (1976). *התוף והים*, תל-אביב: ספריית פועלים.

מנור, ג' (תשנ"ט). *תולדות המחול*, בתוך: משה ליסק וזוהר שביט (עורכים), *תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל מאז העלייה הראשונה*, בנייתה של תרבות עברית ארץ ישראל, חלק ראשון, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 557-572.

ניטשה, פ' (1990). *דיוניסוס ואפולו: מסות על האמנות*, יעקוב גולומב (תרגם וערך), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, עמ' 27-52.

ניטשה, פ' (1997). *כה אמר זרתוסטרא*, י' אלדד (תרגם), תל-אביב: שוקן.

הספריה הישראלית למחול: ארכיון ירדנה כהן.

הספריה הישראלית למחול: ארכיון גורית קדמן.

Eichberg, H. and Jones, R. A. (1977 Spring). *The Nazi Thingspiel: Theater for the Masses in Fascism and Proletarian Culture*, New German Critique, No. 11, pp. 133-150.

Stollmann, R. and Smith, R. L. (1978 Spring). *Fascist Politics as a Total Work of Art: Tendencies of the Aesthetization of Political Life in National Socialism*, New German Critique, No. 14, pp. 41-60.

Toepfer, K. (1997). *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Zimmermann, O. (1931 Juli). *Vom Spiel des Kindes zum Sprechbewegungschor*, in *Merkblätter für Lehrgänge* Nr. 66, Leipzig: Arbeiter-Turnverlag AG. P. 1-2.

Zizek, S. (September 10, 2003). *Learning to Love Leni Riefenstahl*, retrieved from <http://www.inthesetimes.com/article/102>