



רות אשל

פריחת המחול בישראל זה כשני עשורים אינה מובנת מאליה, והיא תולדה של דרך ארוכה ומפותלת של יצירת מחול אמנותי לעם שאין לו היסטוריה ארוכה ביצירה מקורית של מחול לבמה. בתקופות שונות בהיסטוריה של המחול בארץ, משנות העשרים ואילך, היו שנים שנחשבו בקהילת המחול תקופה של "פריחה". כדי שנוכל לקבוע אם גם כיום המחול בישראל נהנה מפריחה כוללת, אני מציעה את התנאים הבאים: עשייה עשירה של אמני מחול ישראלים בתחום היצירה והביצוע, שהודות לה נוצרת אמנות עכשווית טובה ברמת הפקה גבוהה, שלתוכה מחלחלת – במודע או לא במודע – השתקפות המקום שבו אנו חיים. התנאים הללו חייבים להתקיים בו זמנית ולאורך כמה שנים, שבהן גם גדל דור המשך של יוצרים ומבצעים. לכל זה צריך להתלוות מחקר תיאורטי של חוקרי מחול. אם נבחן את התפתחות המחול בארץ לאורם של תנאים אלה, נראה שבעבר, בשנים שנחשבו תקופת פריחה במחול הישראלי, התקיימו רק חלק מהתנאים. לטענתי, הפריחה הנוכחית, שהחלה בשנות התשעים ונמשכת עד עצם היום הזה, עונה על כל המרכיבים האלה.

בחינה מחודשת של תקופות פריחה בעבר

במחצית השנייה של שנות השלושים ובמלחמת העולם השנייה היתה פריחה של מחול ההבעה ביישוב. רקדניות הרבו להופיע, גידלו דור המשך ונתנו מענה לרעב לקולטורה מקומית. היצירתיות היתה במרכז העשייה. אבל בתקופת הפריחה ההיא, שנמשכה עד סוף שנות הארבעים, חסרו ליוצרי המחול אמצעי הפקה מקצועיים וגם הרקדנים לא ניחנו בהכרח ביכולת טכנית גבוהה. היצירות התבססו בעיקר על יכולת

ארוחת ערב מאת מיה שטרן ותומר שרעבי, צילום: אייל לנדסמן
Supper by Maya Stern and Tomer Sharabi, photo: Eyal Landsman

פריחת המחול העכשווי בישראל כיום

קיבלו חינוך מקצועי בארץ וחלקם התפרנסו לא רק מהוראה, אלא גם כרקדנים בלהקות. המדיה כיסתה בנדיבות את מופעי הלהקות והקהל מילא את האולמות. הלהקות גם יצאו לסיורים בעולם, חלקן קצרו שבחים וישראל עלתה על מפת המחול העולמית. אלא שגם בתקופת הפריחה ההיא, כפי שהיה בשנות הארבעים, התמלאו רק חלק מהתנאים שמאפשרים להגדיר אותה פריחה במלוא מובן המילה. אם במחול ההבעה ביישוב היצירתיות פרחתה אבל הטכניקה ואמצעי ההפקה היו דלים, בתקופת הפריחה החדשה התהפך המצב. המחול בישראל עבר התמקצעות בתחום היכולת הטכנית של הרקדנים ורמת ההפקה,

תקופת הפריחה הראשונה באה לסיומה במפגש של המחול הארצישראלי עם המחול האמריקני בסגנונה של מרתה גרהאם. שנות החמישים היו שנים של משבר. סוגה אחת שקעה ואילו השנייה טרם הכתה שורשים (אשל, 1987). פריחה מחודשת, גם היא חלקית, היתה במחצית השנייה של שנות השישים ובתחילת שנות השבעים. באותן שנים הוקמו הלהקות הגדולות בישראל, ובראשן להקת בת-שבע ולהקת בת-דור, שהציעו רפרטואר חדשני לזמנן. לראשונה פעלו להקות בקביעות ולפי עקרונות אמנותיים, קיבלו תמיכה פרטית או ממסדית והעלו רפרטואר איכותי בתנאים בינתיים מקצועיים. דורות של רקדנים

טבעית ומוסיקלית של היוצרים/המבצעים. האמירה המקומית באה לביטוי בעיקר בתכנים ארצישראליים, שלא תורגמו לשפת גוף מובחנת או לכוריאוגרפיה עם מרכיבים ייחודיים. ובכל זאת, מדובר בפריחה בהשוואה לפעילות המצומצמת של חלוצי המחול בשנות העשרים, ולא כל שכן בהשוואה לעשרות השנים שבין העלייה הראשונה לעלייה השלישית (1882-1920), שבהן כלל לא היה ביישוב מחול לבמה. יתרה מזאת, הפריחה של מחול ההבעה ביישוב, גם אם לקתה בחסר, קיבלה מימד בינלאומי והיסטורי על רקע ההרס של סוגה זו באירופה במלחמת העולם השנייה ודחייתה בעולם (אשל, 1991).

אבל הכוריאוגרפיה ניזונה מיבוא יוצרים מארצות הברית ומאירופה בעוד שבתחום היצירה הכוריאוגרפית המקומית התהווה מדבר (אשל, 2001).

יוצרים עצמאים

בשנות השמונים להקות המחול המרכזיות הציגו רפרטואר של כוריאוגרפים מחו"ל, שכבר היו בבחינת דז'ה וו (déjà vu). למרות השיפור ביכולת הטכנית ובאמצעי ההפקה, הן איבדו ממעמדן בזירה הבינלאומית. למקום המוביל בעולם, שאותו תפסו להקות המחול האמריקניות של שנות השישים והשבעים, נכנסו להקות מחול מודרניות אירופיות, שהיו מזוהות עם הסגנון של הכוריאוגרף העומד בראשן. הזרקורים הופנו ללהקות כמו נדרלנדס דאנס תיאטר, עם הכוריאוגרף והמנהל האמנותי יירי קיליאן, בלט קולברג עם מאץ אק או בלט פרנקפורט עם ביל פורסיית. חלקן, כמו הלהקות הישראליות, נשענו בשנות השישים והשבעים על רפרטואר של כוריאוגרפים מיובאים אמריקנים, אבל בה בעת פיתחו יוצרים מתוכן. בניגוד אליהן, הלהקות הישראליות מצאו את עצמן ללא קול משלהן בשנות השמונים.

בשלהי שנות השבעים פרץ הפרינג' (מחול שוליים), שיצרו יוצרים עצמאים בהשראת המחול הפוסט-מודרני האמריקני ובהמשך בהשפעת פינה באוש (אשל, 2003). לפרקים נוצרו יצירות חדשניות, שונות מהיצירות של הזרם המרכזי שהועלו בלהקות הגדולות בישראל. אבל מגמה זו היתה ממוקדת בקומץ יוצרים/רקדנים, שפעלו במסגרת של העלאת פרויקטים לעת מצוא. בהעדר תקציבים ומסגרת לחופעים, הם הופיעו בעיקר כאורחים שוליים וזמניים בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר, במיצגים ובקונצרטים של מוסיקה עכשווית.

ההכרה שיש לחפש קול ייחודי בקרב היוצרים הישראלים הביאה לשינוי הדרגתי ביחס ליצירה תוצרת הארץ וחלק מהלהקות פתחו ביתר נדיבות את שעריהן ליוצרים מקומיים. התהליך החל באיחור בהשוואה לאירופה. כך מפת המחול של ישראל בשנות השמונים, שלכאורה שידרה פריחה, חסרה קול משלה והעשייה של היוצרים העצמאיים הישראלים היתה מועטה ולא מוכרת בעולם.

למה פריחה ב-1990?

בשנות התשעים חברו זה לזה כמה תהליכים שהזינו זה את זה והביאו לפריחה נוספת בתחום המחול. תהליכים אלה התרחשו על רקע המהפך בתקשורת הבינלאומית בשנות התשעים ורוח היוזמה וחממות הסטארט-אפ (start up) שאיפיינה את ישראל של אותן שנים. כפי שנראה בהמשך, השילוב של כל המרכיבים איפשר לתת מענה למכלול הצרכים שתוארו לעיל, שעד לאותה עת היו חסרים. התפתחות זו

דרור. הם הוכיחו שגם הרכב של שניים, שמעלה הפקות צנועות ללא תפאורה אבל עם אמירה עכשווית, רעננה ומקורית, יכול לפרוץ לפסגת המחול הבינלאומית. כשמיצו עצמם כזוג, הקימו קבוצה. בנתיב דומה הלכו הרקדנים/היוצרים עדי שעל ונועה ורטהיים, שבתחילה הופיעו כזוג ובהמשך הקימו את להקת המחול ורטיגו (1992). כך עשו גם יוצרים עצמאים אחרים, שהחלו ברסיטלים ובהמשך הקימו קבוצות. מרביתם עבדו על פרויקטים חד פעמיים וחלקם המשיכו לפעול באופן שוטף כל השנה.

הרשימה הנכבדה, גם אם החלקית, של יוצרים עצמאים שהחלו ליצור ולהופיע בשנות התשעים, כוללת את נועה דר, ענת דניאלי, ענבל פינטו ואבשלום פולק, תמר בורר, נמרוד פריד, עידו תדמור, שלומית פונדמינסקי, יוסי יונגמן, עמית גולדברג וענת דולב (להקת דה דה דאנס), יסמין גודר, יורם כרמי (להקת פרסקו), מיכל הרמן ועמנואל גת. לרשימה זאת מצטרפים כוריאוגרפים/רקדנים ותיקים ובהם רנה שיינפלד, מימי רץ, אמיר קולבן (להקת קומבינע, ששמה

איפיינה הן את הלהקות הגדולות והן את יוצרי המחול העצמאים מתחום הפרינג'.

ב-1990 הוקם מרכז סוזן דלל בניהולו עתיר היוזמה של יאיר ורדי, ולראשונה היה בית למחול הישראלי. המרכז נועד לשמש בית לכל המחול בישראל, אבל בראש ובראשונה הוא נתן מענה ליוצרים העצמאים. בניגוד ללהקות הגדולות, אלה התקשו בעבר לעמוד בנטל הכספי הכרוך בשכירת אולמות והעלאת הפקות מקצועיות. המרכז גם עודד הקמת מסגרות חדשות לפרויקטים ויזם אותן, סייע בחשיפה תקשורתית, שיווקית ובינלאומית ("חשיפה בינלאומית") והקרין יוקרה על פעילותם של היוצרים העצמאיים.

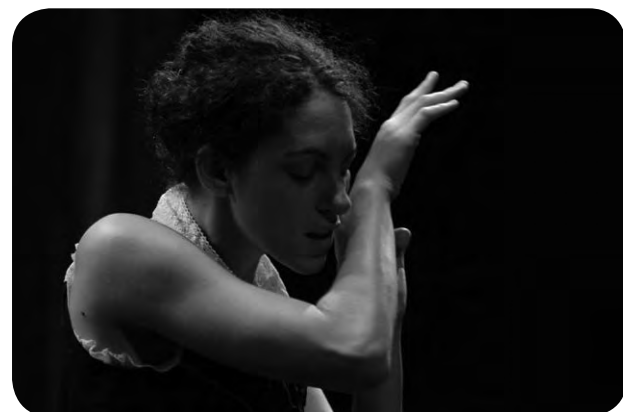
מסגרת חשובה נוספת שהוקמה עוד בסוף שנות השמונים היא "הרמת מסך" (1989), שיזמה המחלקה למחול במשרד החינוך התרבות והספורט, בראשות נילי כהן. השאיפה היתה ליצור במה מרכזית להעלאת יצירות של יוצרים עצמאים. עד אז נהג המשרד להעניק ליוצרים העצמאים תמיכה לצורך הפקה היצירה בלבד. תמיכה זו לא פטרה את היוצרים מדאגה לכל הכרוך בתפעול ההצגה, פרסומה, שיווקה וחשיפתה לקהל הרחב. ברוב המקרים דאגה זו הסיטה את תשומת לבו של היוצר מיצירתו ואילצה אותו להתמודד עם סוגיות תקציביות והפקתיות שהיו למעלה מכוחותיו.

המסגרות הקבועות ליוצרים עצמאים ישראלים והתמיכה של מינהל התרבות הניבו

פירות. בעקבות "הרמת מסך" (1994) כתב המבקר גיורא מנור: "משהו טוב קורה בתחום הכוריאוגרפיה הישראלית הצעירה. תמיד יש גם עבודות המושפעות יותר מדי מדוגמאות מוכרות, מכך אין מנוס. אבל למעשה חזרה אלינו אותה רוח של יצירה עצמית, של ביטוי אישי, שאיפיינה את המחול הישראלי בשנות ה-30 וה-40, כשכל רקדן נדרש, בעצמו, ליצור, ולא להיות רק מבצע מיומן וטכנאי מבריק" (מחול בישראל, 1994, גיליון 3, עמ' 32).

שנה לאחר מכן כתב מנור, בעקבות "גוונים במחול" (1995): "אם לשפוט לפי ההיצע, אין מה לדאוג לעתידו של המחול העכשווי בישראל, יש עתודה חזקה של יוצרים ומבצעים כאחד. יש פה ושם מקוריות ועבודות רבות מפגנות חיוניות רבה ומעורבות אישית" (מחול בישראל, 1995, גיליון 6, עמ' 22-25).

מסלול חדש להתפתחות של יוצרים עצמאים פתח בסוף שנות השמונים הזוג ניר בן גל וליאת



בחממה מאת שלומית פונדמינסקי ובביצועה, צילום: אייל לנדסמן
In Wait by Shlomith Fundaminsky, photo: Eyal Landsman

שונה ללהקת אמיר קולבן), ענת שמגר בתוכניות אימפרוביזציה וסאלי אן פרידלנד (להקת דאנס, דראמה סאלי פרידלנד). הרקדנית הסולנית טליה פז העלתה תוכניות שנבנו במיוחד בשבילה ובכך פתחה מסלול חדש למופעי מחול שבמרכזם הרקדן המבצע. את מקומן של להקות שנסגרו תפסו להקות חדשות כמו "מוזע", שם יצר כמה ריקודים הכוריאוגרף הוותיק יוסי תמים, ולהקת "קמע", שהיוצר הבולט בה היה תמיר גינץ.

אם בשלהי שנות התשעים התעוררה השאלה אם לא מדובר בפריחה זמנית הקשורה ליוצר זה או אחר, שעלול לאבד מחיוניותו בתוך עשור, החשש נמוג. בשנות האלפיים צמח דור חדש של יוצרים צעירים, המעבה ומעשיר את העשייה וכולל יוצרים/רקדנים כמו שלמה ביטון, רננה רז, מאמי שימאזקי (מלהקת בת-שבע), סהר עזימי, ניר שינפלד, אודליה קופרברג, רונית זיו, ענת גריגורין, נטע ירושלמי, מיכל מועלם, ארקדי זיידס, מאיה שטרן, עידן כהן, סער מגל, ענבל יעקובי, יוסי ברג והלל קוגן, והרשימה חלקית.

בשנות התשעים להקת בת-שבע ולהקת המחול הקיבוצית שינו את פניהן והפכו מלהקות רפרטואריות ללהקות שבראשן עומד כוריאוגרף עם קול משלו. ב-1991 מונה הכוריאוגרף אוהד נהרין למנהל להקת בת-שבע וב-1996 הועבר שרביט הניהול האמנותי בלהקת המחול הקיבוצית לכוריאוגרף רמי באר.

להקת בת-שבע בניהולו של נהרין, כוריאוגרף עם חותמת אישית, החזירה לעצמה את מעמדה הבינלאומי כלהקה עם אמירה עכשווית ייחודית. השפה התנועתית של נהרין, כמו גם שיתוף הפעולה שלו עם להקות רוק עכשוויות המנגנות נגינה חיה על הבמה, עם התאורן במבי ועם מעצבת התלבושות רקפת לוי, היו למקור השארה ליוצרים עצמאים ישראלים. נהרין גם טיפח כיוצרת את רקדנית הלהקה, שרון אייל, ומדי שנה מעלה מופע מחול שהוא פרי יצירתם של רקדני הלהקה. לצד להקת האם ייסד את אנסמבל בת-שבע, המשמש חממה לגידול עתודת רקדנים

אידיאולוגית. הכוריאוגרף האמריקני הנודע אנטוני טיודור, שביקר בארץ בתחילת שנות החמישים, סבר שישראל אינה מקום ללהקת בלט. ובכל זאת, בכוח החזון ועם דבקות עיקשת במטרה, הצליחו ברטה ימפולסקי והלל מרקמן להקים להקת בלט איכותית, עם עשרות רקדנים טובים, שהעלתה באופן מעורר כבוד יצירות של ג'ורג' בלנשין וגם את "בגני אוניגין" של ג'ון קרנקו (John Cranko). הלהקה התאימה את עצמה לאופנה העכשווית ובראשה עומדת יוצרת שהלהקה מזוהה עמה. אבל בפריחה של להקת הבלט הישראלי חסר מרכיב חשוב. בשנותיה הראשונות היתה להקת הבלט הישראלי להקת רפרטוארית. בהמשך היתה ימפולסקי ליוצרת הישראלית היחידה בלהקה לאורך עשרות שנים. מדובר ביוצרת מקצועית, אבל ללא קול אמנותי שמייחד אותה. חלפו עשרות שנים מאז איפשרו ימפולסקי ומרקמן לכוריאוגרף ישראלי ליצור ללהקה ומאז "המדבר הכוריאוגרפי" של יוצרים בסוגת הבלט הולך ומעמיק בישראל (אשל, 2000). להקת פאנוב בניהולו האמנותי של ואלרי פאנוב גם היא אינה נותנת מענה לצורך לגדל דור יוצרים בסוגה

השתקפות המקום במחול הישראלי

כזכור, אחד המדדים לפריחה במחול הוא עד כמה משקף המחול את המקום שבו הוא נוצר. לפני תשעים שנה חלמו החלוצים שהגיעו לארץ ליצור מחול עברי. מרגלית אורנשטיין השמיעה בזמנה את הטענה "טרם עברים אנו", אבל בניגוד לעבר, אז עסקו במחול אנשים שהתקבצו בארץ מכל קצווי תבל וביקשו להוכיח את הקשר שלהם למקום ואת היותם ישראלים, כיום יוצרי המחול והרקדנים הם אנשים שנולדו בארץ וחיים בה. אין להם צורך להוכיח את ישראליותם, מכיוון שהם ישראלים מעצם החיים שלהם כאן והם מושפעים ומתעצבים על ידי כל הסובב אותם,

שבא לידי ביטוי בטקסט הנכתב בגוף. גיורא מנור (1998) שאל מנחה בטלוויזיה "מה ישראלי בריקוד הישראלי?": "זה הכניס את הכל למגננה, כאילו יש התחייבות כלשהי – להיסטוריה? למוזות? למינהל? לתרבות? לרבנות הראשית? – ליצור מניה וביה מחול מודרני ייחודי, לאומי, שעה שבאמת

אין דבר כזה, לא אצלנו ולא בארצות אחרות. האם יירי קיליאן הוא הולנדי? בילי פורסייט גרמני או אמריקני? או מאגי מארן צרפתית? מאץ אק שוודי? מובן שלא. אבל יש בכל זאת שיוך אזורי או, אם תרצה, של יבשות."

כפי שטוען מנור, המקום מחלחל למחול עם ניחוח האוויר, הטמפרמנט, האנרגיה, הצבעים, המציאות והחלום. לדבריו של מנור ראוי להוסיף שהישראלים הם חלק מעם בעל היסטוריה עתיקת יומין ויוצאת דופן, שידע בתוך דור אחד שואה ונס של הקמת מדינה משלו. האגדה או החלום מבעירים ומזינים את הכוחות הפנימיים ליצירת מציאות חדשה, אבל המציאות שנוצרת, מעצם הגדרתה היומיומית והפרוזאית, אינה יכולה לדור בכפיפה אחת עם האגדה. המציאות נוגסת בחלום, מבקרת אותו ומנסה להפשיטו ולהציגו ככלי תמים וריק. לפיכך בישראל, אולי יותר מאשר בכל מקום אחר בעולם, קיים מתח בין המציאות לאגדה, בין מה שאנו חולמים להיות לבין המציאות המצליפה. לדבריו מנור (1998), אין עוד



My Sweet Fur by Idan Cohen

פרווה מתוקה שלי מאת עידן כהן



בוא תרגיש מאת סהר עזימי, רקדנים: מיה ויזר ושיר חכם, צילום: גדי דגון
Come, Feel by Sahar Azimi, dancers: Maya Weizer and Shir Haham, photo: Gadi Dagon

זאת. עיון בהיסטוריה של המחול מלמד שאם להקות אינן מעודדות יצירתיות בקרב רקדנים ויוצרים צעירים, לא יגדל דור המשך. לפיכך יש חשש שגורלו של הבלט הישראלי יהיה כגורלן של להקות אחרות שלא גידלו דור המשך ונעלמו מהמפה. אחת מהן היתה קולדממה, שהיתה להקה של כוריאוגרף אחד, משה אפרתי. משעיף ואיבד מייחודיותו שקעה הלהקה עמו ונסגרה, בהעדר דור המשך. גם שרה לוי תנאי לא גידלה דור המשך, ולאחר שנידלדלו כוחות היצירה שלה נקלע תיאטרון מחול ענבל למערבולת של קשיים והידרדרות, עד שהפך למרכז אתני רב-תחומי בניהולו של חיים שירן.

מחקר המחול בישראל

בתחילת שנות התשעים מפעל התייעוד של המחול בישראל, בניהולה של גילה טולידאנו, קיבל תנופה. הספרייה למחול, שהיתה אורחת של הספרייה לחוסיקה ברחוב ביאליק בתל אביב, פעלה בתנאים קשים עד שעברה לחלל רחב

ללהקה. יוצרים ישראלים מוזמנים לעבוד עם האנסמבל. נהרין גם פיתח שיטה ללימוד מחול בשם "גאגא", שיוצאת מתוך עולם של דימויים, מעודדת יצירתיות ומשפרת את היכולת הטכנית.

ניהולו של הכוריאוגרף רמי באר הביא את להקת המחול הקיבוצית, שבמשך שנים דבק בה דימוי של להקה חצי-מקצועית, למקום מרכזי במפת המחול בישראל. באר, כוריאוגרף מוערך בישראל ובעולם, הניף דגל חברתי ופוליטי בשנות השמונים. בעשור האחרון גובר אצלו העניין בצד הארכיטקטוני של המחול ויצירותיו נעשו קליטות ופופולריות. בניגוד לשנים שבהן ניהלה את הלהקה יהודית ארנון, שטיפחה דורות של יוצרים ובראשם באר, זה למעלה מעשור באר הוא הכוריאוגרף היחיד של הלהקה. פעם בשנה מתקיים מופע של יוצרים מתוך הלהקה, אך מדובר במופע בודד ואין לכך המשכיות.

הבלט הקלאסי נע במסלול נפרד, המנותק מהעשייה העשירה במחול העכשווי. ביישוב הארצישראלי נתקל הבלט הקלאסי בהתנגדות

מדינה בעלת רמה טכנולוגית ותרבותית כישראל, הנתונה במשברים קיומיים בלתי פוסקים כמוה. תושבי ישראל מתמודדים עם מצבים קיצוניים של כיבוש או שחרור, תלוי בנקודת הראות של המתבונן, בעיות חברתיות ומחלוקת עמוקה ביותר בין תפישות דתיות-מיסטיות לבין גישה חילונית, מתקדמת וליברלית.

המחול בישראל לא המציא לקסיקון תנועה חדש. הוא חלק מהטרנד העכשווי באסתטיקה העולמית, המוכר כמחול הפוסטמודרני. סוגה זאת מתעמתת עם האידיאולוגיה של האמנות המודרנית והפוסטמודרנית, קוראת וכותבת את הטקסט מחדש בגוף הרקדן. ההווה והעבר עומדים מול עיניה והכל טובל בבילל של רב-תרבותיות ורב-תחומיות. לטענתי, דווקא העדר מכנה משותף, העדר הגדרה, כשהכל כמו מחכה לפענוח סוד, כמו במדיטציה שבה הכל פתוח והכל חולף ללא הכבדה והכוונה, יכולה להביק מתוך השקט של החופש, מתוך הריק עולה ההארה של הסוד אישי הטמון בנו ואיננו יודעים מהו.



אדמדם מאת ארקדי זיידס, צילום: בוריס רביץ
Adamdam by Arkadi Zaides, photo: Boris Ravitz

"התנועה איננה משקרת" (מילים המיוחסות למרתה גרהאם; אמירה מודרניסטית במהותה, שכוונתה, אולי, היא שהטקסט של הגוף, או הסוד, דובר אמת ואינו יכול לעטות מסיכות כמו הטקסט המילולי. השקר בתנועה גלוי. לכן, משגרהאם נשאלה מה אמריקני במחול שלה, היא ענתה שהמחול שלה אמריקני כי היא אמריקנית ולא מדובר במחול לאומי אמריקני של מרתה גרהאם). לפיכך, החיים כאן היום והעבר הטמון בנו נטמעים בטקסט של הגוף. הם מוצאים נתיבות כדי "לכתוב" בגוף את סיפור המציאות, השאיפות והפנטזיה של מי שחי כאן. אבל בניגוד לטקסט המילולי ובניגוד לפתרון הקל הנראה לעין של יצירת ריקודים עם תכנים ישראלים מובהקים (שעצם העיסוק הישיר בהם טומן בחובו מלכודת ולא הופך אותם בהכרח לישראלים), הטקסטים הנכתבים בגוף יוצרים פרשנות רב שכבתית של תובנה עמוקה, שאיננה מתחייבת למוגדר מכיוון שהיא מוגדרת ממקורה. לפיכך, בשנים אלה של

פריחה, המקומיות נכתבת בגוף יותר מאשר אי פעם בעבר.

מה מאפיין, אם כך, את הרקדנים הישראלים? בהשוואה לרקדנים בעולם, הרקדנים הישראלים בדרך כלל מבוגרים יותר. רובם לאחר שירות צבאי והם חשופים ללחצים היומיומיים שהם נחלת כל הישראלים, לתחרות של ארץ ברוכת כשרונות יצירתיים ואנשים אמביציוניים המכונסים בפיסת קרקע קטנה. בגרותם היחסית של הרקדנים הישראלים מציידת אותם ב"היסטוריות חיים" – מאגר התנסויות, מחשבות וזיכרונות. הטקסט של הגוף שלהם ישיר, בוטה, חצוף. אבל מתחת למעטה ה"דוגריות" טמונות רכות, פגיעות ורגישות. ואולי בכל זאת הדימוי של הישראלים לפרי הצבר, שבעידן הפוסט-ציונות והפוסט מודרניזם יש שממהרים ללגלג עליו, נכון גם עכשיו. הצבר הוא פרי עם קליפה עבה, נוקשה וקוצנית, ועם פנים מתוק ורך. המחול בישראל מפוכח, וכמו החיים כאן, הוא לא יכול להרשות לעצמו לאורך זמן את הפריבילגיה של חיפוש אסקפיזם מתקתק בנוסח הוליווד ובוליווד. הקליפה המגינה על פרי

הצבר איננה בוהקת ביופיה ואיננה אידיאלית. ואילו הפנים המתוק אינו מושלם ובטוח, אלא גם מגורען. לכן המחול בישראל אינו ממורק עד הסוף, אינו בוהק כחרסינה אירופית משובחת. ואולי כוריאוגרפיה וביצוע זקוקים לפגם כלשהו, לחוסר סימטריות, שבכוחם לייצר מתח ועניין ולנעת במקומות הפגומים והלא-סימטריים בנפשם של הצופים. בה בעת, יש כמה יצירות שפונות אל הפנטזיה בשאיפה להגיע אל מקום אחר, אקזוטי, שמשקפת את הנטייה הישראלית הידועה "לנקות את הראש", לאגור כוחות ולחזור

ולהתמודד עם המציאות. יצירות כאלה, למשל, הן *בואי נימלט* מאת ענת דניאלי (2002), *עננים ומרק* (2007) של נועה דר ו*כשהגיעה לשמש* (2005) של רמי באר. כאלה הן גם היצירות של ענבל פינטו עננים ואבשלום פולק.

המחול של הישראלים הוא ברובו אקספרסיבי. אולי מפני שהיהודי לדורותיו, כמו הישראלים החיים על גדות הים התיכון וינקדות השמש, הם עתירי הבעה. המחול הישראלי אינו מנוכר או שכלתני. מחלחל בו מסר, או תוכן, שעובר הפשטה

ומוצג באיפוק. ייתכן שזה חלק מהמורשת היהודית המייחסת חשיבות לתוכן ובו זמנית יש בה מרכיב של הפשטה, ואולי זה חלק ממסורת שקיבלה על עצמה את הדיבר "לא תעשה לך פסל". זו מסורת שאיננה זקוקה לייצוג ריאלי של תכנים, אלא מאדירה את ההפשטה של האלוהות. לפיכך אותו תוכן, שמתמצה ברגש וחום, פורץ מתוך איפוק. גם אם היוצרים בישראל הם חילונים, הזיכרון הגנטי קיים, בין אם במודע ובין אם לאו, והוא מרכיב את הטקסט של הגוף ומעצב את ההתמודדות עם ההווה ואת הפרשנות המוענקת לו. הכנות והישירות מאפיינות את המחול בישראל. כשהרקדנים רוקדים, נדמה שאין מחיצות בינם לבין הצופים. הצופים רואים קודם אנשים, ואחר כך רקדנים.

האינטנסיביות של החיים, הצורך לעטות מסיכות מגן לנוכח החדשות החברתיות והפוליטיות הקיומיות ששוטפות שוב ושוב, להמשיך ולחיות ב"כאילו נורמלי", מצריכים ויוצרים סופר-אנרגיה. הם מעניקים למחול בישראל כוח חיות פנימי, שאוצר בתוכו אנרגיות שהן על סף פיצוץ, החסומות בעבותות של איפוק. לכן בניגוד לקווים הארוכים והמעוגלים של הבלט הקלאסי, שמקרין ביטחון ורוגע של סוגה שמקומה בהיסטוריה מובטח והיא תולדה של העולם הנוצרי על הקתדרלות שמזדקרות אל על, על האגדות והמעמדות החברתיים הברורים, המחול הישראלי מעדיף אנרגיות המכירות את מתאר הגוף מבפנים ויוצרות משפטים באזורים שונים, ללא קצב קבוע. אלה נראים כפיסות מחשבה של מוח קודח, שצצות ושוקעות ולחלופין נקטעות בפילה פתאומית. תכונות אלה מאפיינות, למשל, יצירות של אוהד נהרין, נועה ורטהיים או נועה דר.

נושאים אופנתיים במחול העולמי, המרבה לעסוק באפוקליפסה, פחד ואגרסיביות, מוצאים את מקומם גם במחול בישראל.

אבל בעוד שהעיסוק בהם מעבר לים נראה כהבעה של דאגה כללית ממצב העולם (או כאמירה מתחסדת לעתים נגד אלימות, שפונה להשביע את היצר המוסתר להתענג על אלימות, דוגמת צפייה בקרבות גלדיאטורים ברומא העתיקה), בישראל נושאים אלה מקבלים משמעות אמיתית וקרובה. הישראלי שבע ועייף מאלימות. הוא מטווח ללא רחמים ואינו מתרגש מאלימות ישירה ונטורליסטית על הבמה.



ראי, ראי מאת רונית זיו, רקדנים: רן בראון ושני קצמן, צילום: גדי דגון
:Mirror, Mirror by Ronit Ziv, dancers
,Ran Braun and Shani Katzman
photo: Gadi Dagon

ברגעיו הליריים והפואטיים שרוי המחול כאן באיזו תוגה של עצבות ואיפוק. לעתים

יש בכך השתקפות של תובנה עמוקה, שרטוטים עדינים של הגנים היהודיים של העבר. בגוף אין מקום לגנדור או להתייפפות. זה לא מחול המביע שמחה ולא מחול הפורש כנפיים למרחבים. הוא מסתגר בחדרים, אולמות או מועדונים, אולי כהתגוננות מפצצות של מתאבדים ואולי כדי לשמור על כוחו בידיעה שידקק לו ואין ביכולתו לפזרו לריק.



מנימישין מאת נדין בומר
Animation by Nadin Bommer Dance Company

החיים במזרח והחיכוך המתמיד אתו לא רק שינו את מתאר הגוף של הישראלי, שהוא גבוה, חזק

ושזוף יותר מאבותיו, אלא גם הביאו לקבלה טבעית של המזרח הערבי. ההשתלבות של המחול הישראלי במזרח אינה ניסיון מלאכותי לעסוק בדמויות מזרחיות כמו בתקופת היישוב, אלא זרימה איטית ומחלחלת של מפגש תרבותי בין מוסיקה ערבית, מחול אירופי אקספרסיבי ותיאטרון-מחול פוסטמודרני. בשנות השמונים עשתה הזמרה של הישראלים ממוצא מזרחי את דרכה אל המקום המרכזי במצעדי הפזמונים הישראליים. ייתכן שאפשר לראות בטבעיות שבה משתלבים מרכיבים של מחול מזרחי במחול לבמה חלק מטרנד עולמי, של עלייה בפופולריות של ריקודי בטן ומוסיקה מזרחית.

את השימוש בריקוד המזרחי כמרכיב לגיטימי בעולם המחול המודרני בישראל, במחצית שנות התשעים, הכניס הזוג ליאת דרור וניר בן-גל. השניים, שאינם ממוצא מזרחי, החלו לעסוק בתחום זה, שעד אז הוכנס למיטת סדום של בידור, חתונות ומועדונים מפוקפקים. על ריקוד הבטן של דרור, שאין בו שמץ של אוריינטליזם, כמו זה שהיה במחול ביישוב, כתבה המבקרת תקווה חוטר-ישי בביקורת על המחול אינמא עומרי (1994): "ליאת דרור רוקדת גרסה מערבית לריקודי בטן. דרור היא היפוכה של רקדנית בטן ערבייה. היא אינה דשנה וחושנית, התנועות שלה לא מפתות, להיפך, יש בתנועה שלה התרסה. היא רוקדת בבגד שחור בעיצוב גיאומטרי בחלל של חדר קטן. נראה ששייכים ערבים היו נמלטים מקטעי הסולו שלה, ובכל זאת, הקטעים שבהם היא מופיעה הם הטובים ביותר במופע" ("ללא היגיון פנימי", ידיעות אחרונות, 14.8.1994).

היבט נוסף מאיר הסופר אריאל הירשפלד: "התנועות של חברי הלהקה הזאת אינן רק כנות ואמינות בצורה בלתי רגילה, אלא שהן... ישראליות. לא ישראליות במובן שהתקבע בכל מיני קומדיות או מערכונים של להקות צבאיות ולא במובן אידיומאטי אחר, אלא הוא

קשור לאופנים של תנועה וסגנון הקיימים, כמסתבר, באורח החיים הישראלי היום בשנות העשרים והשלושים לחייהם. יש בה שאריות קטנות של אתוס הצבר של שנות הארבעים והחמישים (אין אירופי, אמריקני, ערבי הפושט כך תחתונים; כך, באותה נכלמות נכמרת ושתוקה, כך בדיוק) ויש בה שאריות ברורות של שירות בצבא, ויש בה הרבה זיכרונות טראומטיים שנהפכו כבר למורשת גנטית" ("האשה, השיר והאגן", הארץ, 30.8.1996).

כפי שאנו רואים, המקום מחלחל אל הנושאים שבהם עוסק המחול יותר מאשר בעבר. הטיפול בו מורכב ומתוחכם יותר משהיה ומתרחק מריאליזם. במחול תאנים (1993) של דרור ובן גל, עקרון הטריטוריה (שטח, גוף וכדומה) משמש נקודת מוצא, אבל אינו הופך להצהרה. כלנו חיים בגבולות – אישיים, לאומיים, קבוצתיים. אין זו כוריאוגרפיה על תיזה המנסה להוכיח משהו מוגדר. ואילו חקירה (1996) מתייחסת לשיטת הטיפול של המדינה בנחקרים פלשתינאים וגם בנשים הסובלות מאלימות של גברים. מבקרת המחול גבי אלדור: "הגוף, ככלי של תענוג ההופך לאתר של עינוי. הם היו הראשונים שעשו שימוש חכם בשיריה של אום כלתום מבלי לוותר על

הזהות "הישראלית", אשר השתמשה במקרה זה בטכניקה של תיאטרון מחול מערבי. החיפוש אחר אהבה – נושא היצירה – בא לידי ביטוי בישראליות ובקולניות שאנו מזהים אותן כמקומיות" ("האחר עוד לא נולד", מחול עכשיו 1998).

העיסוק בנושאים הקשורים למקום הוא חלק מבגרות של אמנים שיש להם שפה תנועתית עשירה דייה כדי ליצור אמנות מחול שהיא גם פוליטית וגם אוטונומית. למשל, יומן מילואים (1989) של רמי באר או זירוס (2001) של אוהד נהרין.

בתוך הפריחה במחול על גווני השונים, מפליא עד כמה מעט משתקפת בו הרב-תרבותיות של העדות השונות של ישראלים ומיעוטים, על המסורות האתניות שלהן. הדבר בולט במיוחד לאור העובדה שעלייה לישראל מארצות העולם מעולם לא פסקה, וגם על רקע הפנייה של המוסיקה לעבר האתני כמקור השראה, שמביאה

ליצירה של מוסיקת עולם. בהקשר זה ראוי לציין את יצירותיה של שרה לוי תנאי בתיאטרון מחול ענבל, ריקודים שיצר משה אפרתי בהשראת הלאדינו (למשל, קאמינה א-טורנה, 1991) וכן יצירות מפתיעות ברעננותן ובחיבורים שלהן של ברק מרשל, שחיבר בין החסידי, הפופ, הצועני והתימני (למשל, כשהתרנגול קרא בקול והכלה התעופפה מעל כיכר העיר, 2000). דומני שהעבודה הבולטת של פנייה לאתני היא של רננה רז, קזוארות (2007), השואבת השראה מחומרים תנועתיים של הדרוזים. בהקשר זה מעניין, שבניגוד ללהקת ענבל שייחודיותה היתה לא רק בשפה התנועתית של לוי תנאי, אלא גם באיכות הביצוע המיוחדת של בני העדה התימנית (וכשאלה עזבו והריקודים בוצעו על ידי רקדנים שאינם ממוצא תימני, הם איבדו מרכיב חשוב מייחודיותם), רז יצרה מכלתחילה את עבודתה עם רקדנים מודרנים, שלא גדלו על המסורת של הדבקה הדרוזית. החלטה זו איפשרה מעוף יצירתי, הנתמך ביכולת הטכנית של הרקדנים המקצועיים. מחברת שורות אלה מנסה זה שנים ליצור לקסיקון תנועה רחב לביטוי אמנותי,



ארניקה מאת נועה דר, צילום: תמר למ
Arnica by Noa Dar, photo: Tamar Lam

בהשראת מסורות המחול של העדה האתיופית. כפי שאנו רואים, הפריחה בישראל חובקת היבטים שונים של מחול שמעניקים לה עומק, אבל ניתן לומר, שחלק ניכר מהתהליכים שתוארו לעיל מצויים גם במחוזות אחרים של המחול בעולם. והרי מדובר באמנות שפורטת על כלי שהמבנה הארכיטקטוני האנטומי שלו מצוי בכל היבשות והוא מבטא את המנעד הרגשי, החשיבתי והיצירתי שהוא נחלתם של כל בני האנוש. בהקשר זה כתב החוקר ותיאורטיקן האמנות גדעון עפרת (1984): "המקומיות האחרת איננה מתיימרת להסתמך על הגדרה של מקומיות אמנותית. הגדרה זו תהיה תמיד מלאכותית, כפויה ומוצריה כושלים. רוצה לומר, כלל אין זה חשוב לנו אם משהו מהמקומיות האחרת שלנו ידמה למשהו ממקומיות אחרת כלשהי... לפגוש את המקום פירושו – לפגוש טבע של מקום ותולדותיו של מקום ו/או אמנותו של מקום... מקומיות אחרת של תכונות פיזיות, של סמלים חיים ושל מיתוסים