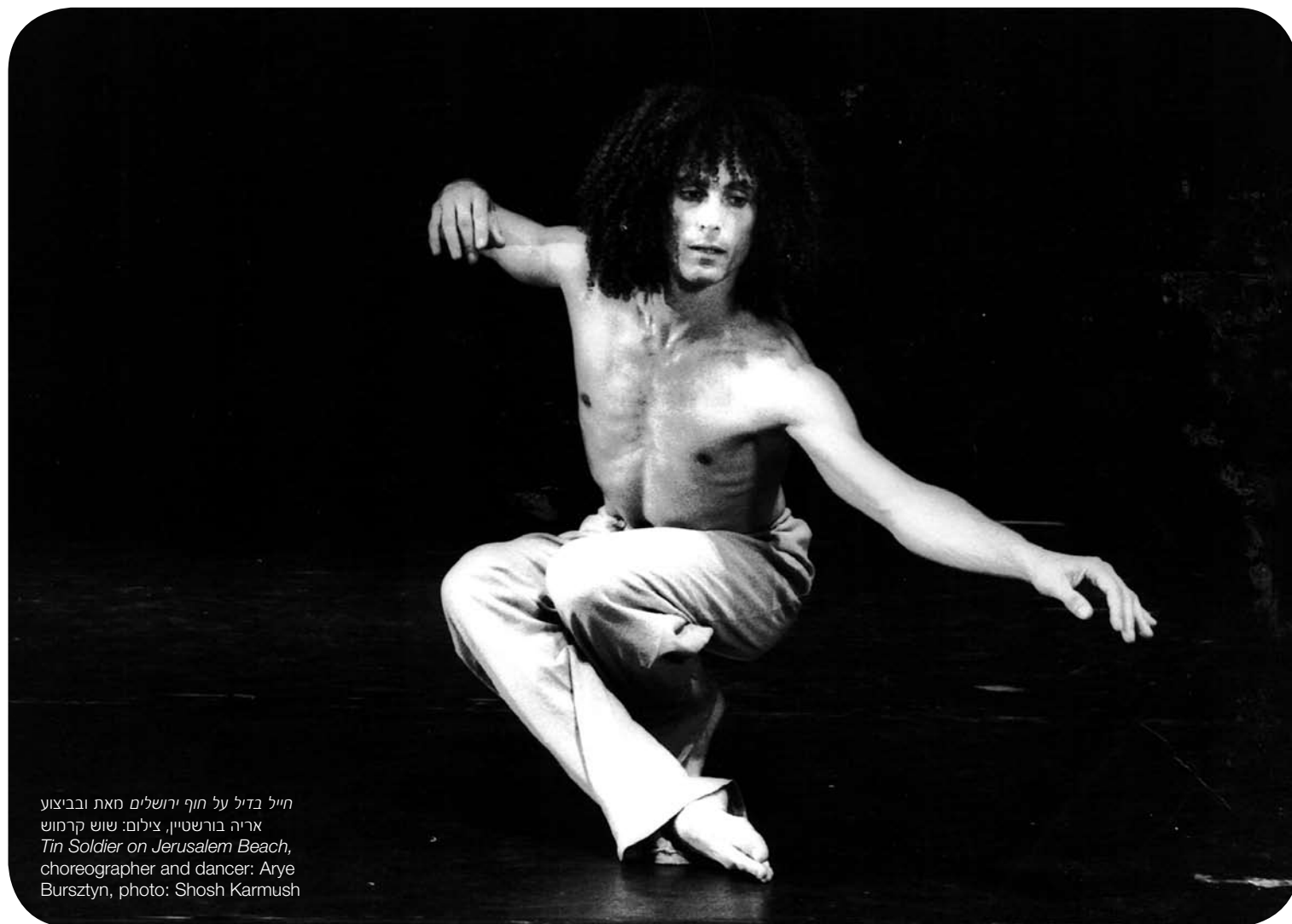




חייל בדול על חוף ירושלים מאת ובביצוע
אריה בורשטיין, צילום: שוש קרמוש
Tin Soldier on Jerusalem Beach,
choreographer and dancer: Arye
Bursztyn, photo: Shosh Karmush

עשרים שנה לבמת "הרמת מסך" (1989-2009)

רות אשל

במת "הרמת מסך" היא המסגרת החשובה והמוערכת ביותר כיום לעידוד יצירה מקומית בישראל. במאמר זה אני עוקבת אחר הדרך הארוכה, רצופת המהמורות, שעברה במה זו עד שהגיעה למעמדה הנוכחי, ומנתחת אותה.

"הרמת מסך" נוסדה ביוזמת המחלקה למחול שבמשרד החינוך, התרבות והספורט בראשותה של נילי כהן. על השיקולים שהביאו להקמת הבמה החדשה הסבירה כהן: "זיהיתי שלאמנים הישראליים אין שום תנאים לעבודה והיה ברור לי שברמת המקור צריך להתחיל לתת להם הזדמנות. אחת הדרכים לעשות את זה היא לבנות במות שמאפשרות ליוצרים הללו ליצור

עבודות ולהתנסות בהעלאת בכורות" (ראיון לחגית פלג-רותם, גלובס, 26.11.2008).

במידה רבה אין הבדל בין יעדים אלה ליעדים שהציבו לעצמם מייסדי במת "גוונים במחול", שהחלה לפעול כבר ב-1984. אם כך, ממה נבע הצורך בהקמת במה נוספת? כשנוסדה "גוונים במחול" היא שימשה במה ליוצרים בראשית דרכם (אף שחלקם היו רקדנים בעלי ניסיון עשיר על הבמה), אבל לא היתה בית ליוצרים ה"ותיקים" העצמאיים בתחום המחול הניסיוני, שפרץ בשלהי שנות ה-70. אלה המשיכו ליצור מחוץ למסגרתה. הבמה אמורה היתה להיות מזוהה עם "מחול אחר" אוונגרדי, אבל מרבית העבודות שהועלו במסגרתה בשנות ה-80 השתייכו לזרם המרכזי. מבקרת המחול שוש אביגל סיכמה את האכזבה: "האמצעים

הסגנוניים מיושנים ומשומשים. איש לא השתגע, לא התפרע, לא עשה כל דבר החורג מהטעם הממוצע ה'טוב' – וזה רע מאוד. אין זו אשמתם של המבצעים, שרבים מהם אמנים מעולים לכל הדעות. הוועדה שבחנה את הקבוצות והאמנים שהציעו את עבודותיהם לפסטיבל, שבה היו חברים אלידע גרא, נילי כהן, קנת מייסון ונורית שטרן, לא כללה ולו נציג אחד של המחול הניסיוני או האוונגרדי. מי שמארגן פסטיבל של מחול חדיש בארץ, שבין המשתתפים אין למצוא את עבודותיהם של רות זיו-אייל, ירון מרגולין, נאוה צוקרמן, רות אשל, אלי דור-כהן ורחל כפרי ונציגים אחרים של הכיוון החדשני של המחול, צריך להיות ברור לו, שלא מצא מדגם מייצג. גם אם היו סיבות טובות ומעשיות לאי-שיתופם של כל אלה שמנית, ואחרים שלא הזכרתי את שמותיהם, אי אפשר לארגן מפגש ניסיוני ללא מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 3

אלה העוסקים בניסויים. במלים אחרות, זה היה חתך מייצג של בינוניות וחצי־מחסדיות" (*מתרת ראשית*, 1984.29.8).

היצירה הראשונה שהועלתה ב"גוונים במחול" שהשאירה חותם היא *דירת שני חדרים* (1987) של ניר בן גל וליאת דרור. בניגוד לריקודים הקצרים שהועלו עד אז במסגרת הבמה, יצר הזוג תוכנית שלמה עם אמירה תנועתית חדשנית. היו יוצרים נוספים שהעלו עבודות ביכורים מבטיחות, ובהם תמי בן־עמי, מירב זימרי, אריה בורשטיין, תמר בורר, נועה דר וענת אסולין. חלקם המשיכו ליצור ולהתפתח כיוצרים חשובים.

הציפיה ש"גוונים במחול" תנסוק בדומה למקבילה שלה – פסטיבל עכו לתיאטרון אחר, שנוסד שנתיים קודם לכן – פינתה את מקומה להכרה שמדובר בתהליך הדורש נשימה ארוכה, הזקוק לתמיכה ממושכת ולהמתנה לא לוחצת. היה צורך להקים מסגרת של במת המשך ל"גוונים במחול", שתקלוט את קומץ היוצרים הנחושים להמשיך ולהתפתח, ואולי גם ליצור במה חדשה, משוחררת מהדימוי הבוסרי שדבק בבמה הקודמת. כהן: "יוצר לא נולד ביום. צריך לאפשר לו אורך נשימה להבשיל, לחפש, למצוא את השפה שלו, ואת זה אי אפשר לעשות בחשיפה חד פעמית (כמו בפסטיבלים), אלא צריך לתת להם מקום להמשיכויות" (ציטוט מראיון עם חגית פלג־רותם, *גלבס*, 2008.26.11). בבמה החדשה קיבלו היוצרים סיוע ביצירת המחול. גם במרכזיב ההפקה והפרסום היתה השקעה רבה יותר מזו שניתנה במסגרת "גוונים במחול". כך פעלו בתחילת שנות ה־90 שתי מסגרות קבועות שנתיות ליוצרים עצמאיים, שעצם קיומן עודד יצירה. שתיהן מומנו על ידי מינהל התרבות והפקתן היתה בידי מרכז סוזן דלל.

למרות הציפיות שנתלו בבמה החדשה, שקיבלה תמיכה מוגברת, ההבדל במוצר האמנותי של שתי המסגרות כמעט ולא ניכר עד אמצע שנות ה־90. שתיהן שיקפו השפעות סגנוניות זהות ובראשן השפעה של תיאטרון המחול של פינה באוש, עם שיירים שונתרו מרעיונות המחול הפוסט־מודרני האמריקני של שנות ה־60 וה־70. המכנה המשותף לכל אלה הוא אימוץ התנועה היומיומית ויצירת מחול שמתנער מהצגת יכולת וירטואוזית. בתחילת שנות ה־90 כבר היינו עדים לאימוץ טכניקות מתחומי אימפרוביזציית המגע, אמנויות לחימה של המזרח הרחוק וקפוארה מדרום אמריקה, כמו גם שימוש בווידיאו כחלק מהמגמה של שילוב טכנולוגיות חדשות. בשתי המסגרות, הוותיקה והחדשה, המשיכו לעלות ריקודים קצרים בהרכבים קאמריים והיוצרים, רובם רקדנים בעלי ניסיון, רקדו ביצירותיהם. עבודות נבחרות של "גוונים במחול" התווספו כיצירות אורחות ל"הרמת מסך", כדי לעבות את האירוע וגם כדי לתת לקהל הזדמנות נוספת

לצפות בהן. לא פעם אותו כוריאוגרף העלה יצירה משלו שנה אחת ב"גוונים במחול", עבר בהמשך ל"הרמת מסך" וחזר ל"גוונים במחול". כך כתב מיכאל הנדלזלץ על "הרמת מסך" (1990): "במרכז סוזן דלל מתכננים להרמת מסך, אירוע שיציג עבודות של כוריאוגרפים חדשים. העובדה שביוני נערך באותו המקום אירוע דומה, אינה מפריעה ליאיר ורדי, מנהל המרכז, שישב בוועדות הבחירה של שני האירועים, לקיומו של אירוע נוסף... ונשאלת השאלה אם לא עדיף היה לאחד את שני האירועים כספית וארגונית, וליצור בכך מסגרת אחת שתאפשר ליוצרים חשיפה תקשורתית רחבה יותר, ולקהל – פחות בלבול" (*הארץ*, 1990.18.10).

מעיון בלקט רשימות הביקורת והכתבות שעסקו ב"הרמת מסך" ופורסמו בתחילת שנות ה־90, מתברר שהעיתונות לא חסכה שבטה מהבמה החדשה, ממש כפי שלא היססה למתוח ביקורת על "גוונים במחול". ובכל זאת, המבקר חזי לסקלי זיהה ש"משהו השתנה" (*העיר*, 1989.22.12): "עד לא מזמן (הכוונה ל"גוונים במחול") היתה הרגשה ששולי המחול הם המקום שבו מתכנסים המובסים, אלה שרצו בכל מאודם להיחבק בזרועות הממסד, אבל היות ולא נסתייע, מצאו עצמם זנוחים בשוליים, מפרפרים ומקווים לחיבוקו של הדוב". אחרי צפייה ב"הרמת מסך" (1989) הוסיף לסקלי: "נפילות מבישות כמעט ולא היו במהלך שבוע הפרינג'. לרגע עלה בדעתי, שאם היו שולפים מתוך כל אחת מהלהקות את הטיפוסים המעניינים, אפשר היה להרכיב מהם אנסמבל נאה. משהו משתנה בשוליים".

ב"הרמת מסך" השנייה, ב־1990, הכתבות על הרך הנולד ומאמרי הביקורת עליונשאואופיפחות סלחני. כך כתב אריה יאס (*מעריב*, 1990.26.10): "השורה התחתונה, אני שואל את יאיר ורדי, מנהל מרכז סוזן דלל – כמה פעמים עלה המסך, אחרי האירוע החגיגי שנקרא 'הרמת מסך', על אותה הצהרת הכוונות המדברת על אותם יוצרי החסרים את התנאים הפיסיים ההכרחיים ליצירתם... ורדי חושב, ועוד רגע, ואומר, בחצי אנחה, שנדמה לו, שלא היו עוד הופעות ועליות מסך. בכל אופן, לא ידוע לו על זה. וזו, בלשון המעטה, תמצית השורה האחרונה: המסך ירד ולא עלה יותר על היצירות שהועלו ב'הרמת מסך'. מצב עגום. היה קצת אור, והופ, אינו עוד. ובכל זאת, שוב יוצאת השיירה אל הדרך... ושוב פרחו התקוות על הבמה, ושוב התנוצץ אותו מבט פעלתני בעיניים. אולי הפעם יגלו אותם. אולי הפעם נכבוש את הארץ בסערה... הגבולות ניטשטשו ונתערפלו. כל רקדן – מלך". ב־1991 כתבה תקווה חוטר־ישי, מבקרת *ידיעות אחרונות* (1991.12.12): "אני לא רואה הבדל בין 'גוונים במחול', 'ערב הדואטים', 'הרמת מסך' ושאר ירקות. אבל אני רואה מיחזור והעלאת גירה". על "הרמת מסך" 1992, השלישית במספר, כתבה

גילה מצא־למפל (*מעריב*, 1992.23.10): "במרכז סוזן דלל ינידו תודה בקופה לעשרות (ואפילו לא למאות) שוחרי מחול שיבואו. רק שיגיעו ולא ישאירו את האולמות של הרמת מסך ובכורות מחול מיותמים".

רק במחצית שנות ה־90 הבשיל דור של יוצרים עצמאיים, מוכשרים ונחושים, שקיבלו אפשרות לחזור מדי שנה, לאגור ניסיון, להיחשף לתקשורת ולקבל הכרה. בשלהי שנות ה־90, תקופה שבה אפשר לציין כנקודת מפנה את *אויסטר* של ענבל פינטו ואבשלום פולק, "הרמת מסך" תפסה את מקומה כבמה החשובה של היצירה הישראלית במחול.

המנהלים האמנותיים

במת "הרמת מסך" החלה את דרכה ללא מנהל אמנותי, אבל עם ועדה אמנותית שעל חבריה נמנו אוהד נהרין, מירל'ה שרון, נורית שטרן, נילי כהן ויאיר ורדי. כך כתבה כהן (כהן, 2000, עמ' 6): "בשנים הראשונות הבמה היתה פתוחה לכל מי שהיה מעוניין ליצור, בתנאי שכבר העלה יצירות משלו קודם לכן. כשמספר היוצרים גדל, והצורך לבמה זו גבר, נעשתה הבחירה על ידי מנהל אמנותי אשר ליווה את היוצרים בייעוץ מקצועי לאורכו של תהליך היצירה, תוך הקשבה עמוקה לצורך שלהם בחיפוש אחר דרכי ביטוי חדשות וגיבוש שפה אישית".

בין היוצרים הבולטים שהעלו בכורות בשנים הראשונות של "הרמת מסך" היו בוני פיה וסמדר אימור (להקת סינפסה) עם *אזור הדמזומים* (1990) ו*מסע הציפורים הכבדות* (1991) – יצירות נקיות מהצטעצעות ומאופיינות בשימוש בחומרים תנועתיים פשוטים. אריה בורשטיין יצר את *מוכתם* (1990) ו*וחייל בדיל על חוף ירושלים* (1991) – שתי עבודות עם אמירה פוליטית עכשווית. שנה לאחר מכן העלה את *דרך אחת ודרך שתיים* – לראשונה יצירה ישראלית שחומריה התנועתיים הושתתו על אימפרוביזציית מגע. עבודה בשיטה זו היתה מקובלת בחו"ל, אבל נחשבה חידוש בארץ. ענת דניאלי, שהיתה עדיין יוצרת לא מוכרת, הפתיעה עם הסולו *וישמח משה* (1992) ללחן עממי מתוך תפילת שמונה עשרה. דניאלי עמדה על הבמה בעמידה פרונטלית, ברגליים צמודות ונטועות, אבל הצליחה לעורר מתח בזכות קשב פנימי ומוטיבים מינימליסטיים. איציק גלילי, בזמנו רקדן להקת בת־שבע ולימים כוריאוגרף ידוע הפועל בהולנד, יצר את *לנוכח פני* (1992) והכוריאוגרף הוותיק אמיר קולבן יצר את *איכה* (1992), מחול פוליטי סביב הקינה על חורבות ירושלים, שנוצר על רקע פרוץ האינתיפאדה הראשונה. נועה ורטהיים ועדי שעל יצרו את *ורטיגו* (סחרחרות גבהים), דואט משעשע של אהבה מוזרה של בחור החולם להיות טייס ואינו מרפה ממשחקי



אוקטובר מאת ענת דניאלי, צילום: גדי דגון

October by Anat Danieli, photo: Gadi Dagon

הטיס גם כשהוא מתנה אהבים עם חברתו. בשפת התנועה היה שילוב של תנועה יומיומית, טכניקות של קפוארה ואמנויות לחימה של המזרח הרחוק. בעקבות דואט זה הם ייסדו את להקת ורטיגו.

ב־1992 התקיימו שתי "הרמות מסך", באפריל ובאוקטובר. להוציא קומץ מאמרים שהתייחסו אל הבמה בחיוב, גם באותה שנה דיווחה הביקורות על חוסר העזה ועל חדשנות מעטה. גיורא מנור כתב כי המקצועיות של המסגרת השתפרה, אבל באמנות עצמה לא חל שיפור דומה (*על המשמר*, 1992.1.11): "שוב מרימים מסך על המחול הצעיר במרכז סוזן דלל, אבל למעשה לא נגלה לעינינו מפתיע, חדשני או מרגש במיוחד... המופע כולו הצטיין במקצועיות, בביצוע טוב והעדר כמעט מוחלט של העזה ניסיונית... בשורה כלשהי לא נגלתה, כשהורם המסך על המחול".

דויד דביר – מנהל אמנותי

בעקבות הניסיון שהצטבר מאז 1989, החליט המדור למחול שיש למנות איש מקצוע שיקבל אחריות לבמה. ב־1993 מונה דויד דביר למנהל האמנותי של "הרמת מסך". הוא היה מוכר כאיש מקצוע, כרקדן ותיק, ואולי חשוב יותר, כמי שיש לו כישורים מינהליים שאותם רכש כשהיה מנהל להקת בת־שבע (1989־1982). עם זאת, דביר עצמו לא היה יוצר, עובדה שנראתה כיתרון בשעתו, והיה מזוהה עם העשייה הקרובה יותר לזרם המרכזי, שבאה לידי ביטוי ברפרטואר של בת־שבע במחצית השנייה של שנות ה־80.

דויד דביר, 2010

אבל היבול האמנותי היתר נועז באותה שנה נפל דווקא בחיקה של במת "גוונים במחול". הוצגו בה ריקודים כמו *ד"י כאן* (1993), עבודת הביכורים המרעננת של ענבל פינטו, שכללה התזות צבע, ו*עדשות מגע* של נועה ורטהיים ועדי שעל. זו היתה עבודה חדשנית לזמנה, שבה נעשה שימוש בסרט וידיאו שהוקרן על המסך האחורי. כך נוצרה רב־קוליות, של צפייה ברקדנים שעל הבמה ובה בעת בדו־שיח שהתנהל בינם לבין הסרט, שבו נראו החזרות על היצירה. שתי היצירות הועלו באותה שנה גם ב"הרמת מסך", כדי לאפשר לקהל רחב יותר לצפות בהן, אבל גם כדי להבטיח השתתפות של ריקודים איכותיים בבמה זו. באותה שנה יצרו ורטהיים ושעל את *אלקטרו* ל"הרמת מסך". הריקוד הזה דווקא לא צלח, מה שמעיד שהמוזה איננה כבולה לבמה זו או אחרת.

ב־1993, לראשונה, דיווחו העיתונאים שקהל רב הגיע למופעים של "הרמת מסך", אבל גם לאלה של "גוונים במחול". נערך גם יום־עיון לקניינים מטעם "אמנות לעם". לצד הלהקות הממוסדות היה היצע גדול של מופעים שהעלו יוצרים עצמאיים. המבקר גיורא מנור כתב שהאווירה בארץ השתנתה (*דבר*, 1993.15.10): "בארבע השנים האחרונות מסתמן שינוי בתחום היצירה של המחול בישראל. מקץ שנים של מיעוט יצירה כוריאוגרפית רצינית ואישית, יש שפע של כישרונות צעירים המבקשים ביטוי. לא שלפתע נולדו כישרונות, אלא שהאווירה השתנתה". בניגוד למנור, שהתלהב מעושר העשייה ומהכישרונות הצעירים שהתגלו, מיקדה גבי אלדור את הביקורת בבעיה של דלות השפה התנועתית (*חדשות*, 1993.8.11): "הרושם הכללי שהותירו מרבית העבודות שעלו במסגרת 'הרמת מסך' היה עגום. האופנה העכשווית במחול – ששמה את הדגש על הגו ומשקלו ומותירה את כפות הרגליים, הזרועות ואינספור הגוונים שיש בתנועה זנוחים – מושכת את הרקדנים אל הרצפה ומטיחה אותם זה בזה. רוב הזמן הם נושאים אחד את השני, מתגוששים או מתחבקים כאילו בזה מתמצה העולם כולו, או אולי כאילו אין כלל עולם, רק פרטים בודדים, מפוזרים. הדחייה של הווירטואוזיות שהיתה עיקר אמנותם של הרקדנים הפוסט־מודרניסטים בשנות ה־60, קיבלה טעם לזואי של מגושמות, תוך ויתור – כמו להכעיס – על פרטים: היא מאופיינת באחידות תנועתית, שלא נובעת דווקא מן הרעיון הדמוקרטי של 'כל אחד יכול לרקוד', אלא כמו מתוך איזו הסתגרות וחוסר עניין באמירה אישית מחייבת".

חלק משינוי האווירה שעליו דיבר מנור נבע מהתפוררות חומת ההפרדה בין מה שנחשב "מקצועי", דהיינו, הפעילות בלהקות הממוסדות, למה שנחשב חובבני ונוצר בשוליים. הפרדה זו איפיינה את המחול בישראל מאמצע שנות ה־60, אז הוקמו להקות בת־שבע ובת־דור. על מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 5

השינוי המהותי מעידה אולי יותר מכל הנכונות של להקת בת־שבע, אנסמבל בת־שבע ולהקת המחול הקיבוצית לעודד את רקדניהן ליצור לבמה החדשה. בין היוצרים לבמת "הרמת מסך" היו חברי הלהקות באותה עת, שנעזרו ברקדנים מהלהקות שהופיעו ביצירותיהם. העלאת קרנה של "הרמת מסך" והקשר שלה עם הלהקות תרמו גם לשיפור רמת הביצוע של הרקדנים ולהתמקצעות הכללית. בין יוצאי הלהקות אפשר להזכיר את איציק גלילי, ענבל פינטו, עידו תדמור ויוסי יונגמן מבת־שבע; ענת אסולין, זיו פרנקל ויסמין ורדימון מלהקת המחול הקיבוצית; וניר בן גל וליאת דרור מסדנת געתון. גם להקת תמר־ירושלים, שהתפרקה ב־1991, הותירה צעירים שהיו לכוריאוגרפים ובהם נועה ורטהיים, עדי שעל ונועה דר.

כדי לצייד את היוצרים בכלים ובידע עדכני, יזמו המדור למחול במינהל התרבות, מרכז סוזן דלל ולהקת בת־שבע קורס כוריאוגרפים (1992). המנהל האמנותי של הקורס היה אוהד נהרין. הקורס נועד לכוריאוגרפים ישראלים צעירים, בעלי ניסיון קודם בכוריאוגרפיה. במסגרת זו השתתפו הכוריאוגרפים בסדנאות עם אמנים ויוצרים מתחומים שונים ועסקו בעבודה כוריאוגרפית יזומה ומונחית. רקדני אנסמבל בת־שבע עמדו לרשות היוצרים שהשתתפו בקורס.

ההכרה שיש להמשיך ולחזק את הידע הכוריאוגרפי של היוצרים ולחשוף אותם לכוריאוגרפים עכשוויים בעולם הביאה לכך שגם בשנת 1993 נערך קורס כוריאוגרפיה. כמו בשנה שקדמה לה, היוזמה היתה של המדור למחול ומרכז סוזן דלל. באותה שנה בא לארץ מצרפת הכוריאוגרף ג'וזף נאדג', שתפישת עולמו היא של תיאטרון תנועה מזרח אירופי. הקורס התקיים באולפן למחול ולמוסיקה בקעת הירדן, בניהולו של שאול גלעד, והשתתפו בו כוריאוגרפים, רקדנים ושחקנים. הנושא המרכזי היה *וויצק*, עבודות נבחרות, בהן של שרון קאשי, יסמין ורדימון ואירים גורן, הועלו במרכז סוזן דלל.

דניאלה מיכאלי – מנהלת אמנותית

דביר היה המנהל האמנותי של הבמה שנה אחת, וכאמור העלה אותה על מסלול של עשייה מקצועית, אבל היה צורך בעידוד רב יותר להעזה ולאמירה אמנותית של מחול "אחר". צורך זה הוביל להחלטה להפקיד את הניהול האמנותי של הבמה בידיו של מנהל אמנותי ממדיום אחר – התיאטרון.

מדוע לרעות בשדות זרים ואם כן, למח דווקא בשדה התיאטרון? הפנייה למדיום אחר כדי לקבל השראה, להרחיב את האופקים, ליצור גירויים ולהסתכל על התחום מזווית אחרת לא היתה חידוש מיוחד. בישראל נהגו כך עוד

בשלהי שנות ה־70 ובאמצע שנות ה־80, אז כוריאוגרפים עצמאיים שיתפו פעולה עם פסלים והופיעו במיצנים. שיתוף פעולה הדוק בין תחומי יצירה שונים היה בעבר, בהשראת המחול הפוסט־מודרני, בין השאר לנוכח הקשר היצירתי בין מרס קנינגהם, ג'ון קייג' ורוברט ראושנברג. לטענתי, ההחלטה להפקיד את הניווט האמנותי של "הרמת מסך" בידי איש תיאטרון נפלה על רקע ההשפעה החזקה שהיתה לפינה באוש על המחול ועל התיאטרון ה"אחר".

מכל הסיבות האלה הוחלט למנות את דניאלה מיכאלי למנהלת "הרמת מסך" ב־1994. היא מילאה את התפקיד שנה וחצי. מיכאלי נבחרה, בין השאר, בגלל הרקע שלה במחול. היא היתה תלמידה למחול של דבורה ברטנוב ורינה

("מפגש הרמת מסך", 2005, עמ' 10): "אני מרגישה שהייתי אורחת לרגע. לא הייתי מספיק זמן כדי ללמוד את הבעיות, את הציפיות של היוצרים מתוך המערכת, ולהבין באיזו דרך יכול להיווצר דיאלוג בין המנהל האמנותי ליוצרים. כל האנשים כאן היו בשלב כזה או אחר של הנבטה ולא מתלהבים מהכוונה".

הרעיון של מיכאלי לא הצמיח את הפירות המקווים, כפי שכתבה אורה ברפמן (דבר, 15.12.1994): "פליני מת, ותוכנית 'הרמת מסך' בסוזן דלל שהוקדשה ליוצר הדגול הזה חיסלה אותו סופית. מסתבר שיש דור שלם של יוצרים שפליני לא אומר להם כלום מלבד תלבושות מטורפות... בערבי כוריאוגרפיה של יוצרים צעירים צריך לראות מה יש להם לומר, מה מעסיק אותם באופן

(ספרן הספרייה למחול), רקדן עם שיער שיבה, בחורף של חייו; עבודה מרתקת אחרת היתה *רוקטגריי* (כפר קטן בטוסקנה) של גליה פרדקין, שבה מככבת אישה בשמלת קריווילינה אדמדמה שמתחתיה מסתתר גבר המגן בסקסופון. יצירות נוספות שבלטו לטובה היו *עבודה לרקדנית*, *פסנתרן ופסנתר כנף* של תמר בורר, שבה רקדנית שוכבת־יושבת על פסנתר, כשכנף הפסנתר תוחמת את תנועתה כמו מסגרת לתמונה, או *אקולמאשה* של יסמין ורדימון, שעשתה שימוש מוקצן בהבדלי הגבהים בין רקדן גבוה לרקדנית "קטנה", הדומה לבובה.

בשנה שלאחר מכן ניסתה מיכאלי ליצור שיתוף פעולה בין כוריאוגרפים למוסיקאים ישראלים, כדי לקדם את שני התחומים. היא אפילו זימנה מפגש מקדים של כוריאוגרפים עם המוסיקאי אורי וידיסלבסקי. אבל כמו בשנה הקודמת,



בהקץ מאת ענת גריגוריו, צילום: גדי דגון

ברהקץ מאת ענת גריגוריו, צילום: גדי דגון

הסתבר שלאמנים הישראלים יש אמירה הबוערת בעצמותיהם ברגע מסוים, ואותה ורק אותה הם רוצים וחייבים לומר. ב־1995 החליטה מיכאלי לבטל את "הרמת מסך", מכיוון שלטענתה לא היו מספיק חומרים טובים. אחר כך התפטרה.

ערן בניאל – מנהל אמנותי

עוד באותה שנה (1995) מונה למנהל אמנותי של "הרמת מסך" איש התיאטרון ערן בניאל. ההחלטה למנות בשנית מנהל אמנותי מתחום התיאטרון שיקפה את התפישה שדרוש ניסיון נוסף של מפגש בין מנהל מתחום התיאטרון לבמה הזאת. בניאל, בוגר האקדמיה למוסיקה ולאמנויות הבמה בלונדון (1966–1968), היה בעל ניסיון של כעשר שנים כשחקן תיאטרון, שימש מנהל אמנותי של תיאטרון החאן במשך

שש שנים והיה מנהל פסטיבל עכו לתיאטרון אחר (1988–1989). המחול תמיד סיקרן אותו ובנישואיו הראשונים היה בעלה של סולנית להקת בת־שבע נורית שטרן. באמצעותה נחשף לכוריאוגרפים מהעולם שבאו לישראל כדי לעבוד עם הלהקה בשנותיה הראשונות. על תפקידו כתב בניאל: "בגלל שאין לי כלים לפתור בעיות של פירואטים, יכולתי להתרכז בדרמטורגיה של העבודות. אם יש דבר שהוא חשוב בעיני ביותר, זה הדיאלוג... היכולת לעזור ליוצר בכך שאתה מציע לו מפגש עם יוצר נוסף – דברים שהם לפעמים חיצוניים כביכול ולפעמים אינטגרליים – זה בעיני אחד הדברים המרתקים" (בניאל בראיון עם רות אשל, "מפגש הרמת מסך", *מחול עכשיו* מס' 12, 2005, עמ' 11). בניגוד למיכאלי, התמקד בניאל בחיבורים ובמפגשים בין אמנים, בסיוע להקמת להקות אד־הוק לצורך העלאת יצירה חדשה

שלמות. בין העבודות הבולטות שהועלו בימיו של בניאל אפשר למנות את *ארץ של תפוזים עצובים* (1996), *חתונתה של אמה* (1997) מאת ברק מרשל, *עטוף* (1996) *ואויסטר* (1999) מאת ענבל פינטו ואבשלום פולק; *בורדומינו* (1996) *ואיש חוטים* (1999) של נועה ורטהיים ועדי שעל (האחרונה בשיתוף עם להקת ארטוס ההונגרית); *חקירה* (1996) ו־The Dance of Nothing (1998) מאת ליאת דרור וניר בן גל; *תא* (1996) *ואורגוס* (1997) מאת עידו תדמור; *לונה* (1997) מאת ענת דניאלי, *אייזארוס־פרידה* (1998) מאת נועה דר, *זה ייגמר רע* (1999) מאת רונית זיו ועוד.

ב־1995 נוסד אירוע "חשיפה בינלאומית", ביוזמתם של יאיר ורדי, נילי כהן וקשרי תרבות של משרד החוץ, כדי לחשוף את המחול לקניינים מחו"ל. במת "הרמת מסך" הוצמדה ל"חשיפה בינלאומית" וכל אחד מהאירועים מינף את האחר. "הרמת מסך" תפסה את מקומה כאירוע החשוב של היצירה הישראלית במחול. גל אלסטר (*ערים*, 27.11.1998): "'הרמת מסך', שהיה לפני שנים ספורות ערב צנוע, הפך לפסטיבל מפואר ויוקרתי החוגג עבודות של יוצרים עצמאיים בישראל. מרכז סוזן דלל הצליח להעניק למתחם שבנה בנוה צדק אווירה של חג אמיתי, ועל כך הם ראויים לפירגון".

נאוה צוקרמן – מנהלת אמנותית

ב־2001 מונתה נאוה צוקרמן למנהלת "הרמת מסך" ומילאה את התפקיד עד 2006. שנה לאחר מינויה נרתם פסטיבל ישראל, בראשותו של יוסי טליגן, להפיק את הפרויקט בתל אביב ובירושלים.

צוקרמן, כמו בניאל, באה מתחום התיאטרון. אבל בניגוד לקודמה, היא מוכרת כיוצרת בולטת בסגנון תיאטרון־תנועה. צוקרמן למדה מחול בצעירותה, הכירה את היוצרים העצמאיים הראשונים של שלהי שנות ה־70 ועקבה אחריהם. ב־1984 ייסדה את קבוצת תמונע ואת תיאטרון תמונע (1999). ביצירותיה הראשונות התנועה היתה מרכיב דומיננטי, למשל ב*חמש צעקות* (1986) *זה לא סרט* (1990). עם בחירתה כינסה מפגש עם היוצרים, כדי לשתף אותם בתוכניותיה ולדון בתהליכי העבודה לקראת הפסטיבל. צוקרמן: "ביקשתי מהיוצרים להתחבר לאמנים מתחומי התיאטרון, המוסיקה, האמנות הפלסטית והעיצוב, לא כדי לקשט את עבודתם, אלא כדי להוסיף לה עוד רובד, עוד ממד, שיעמיקו אצל הצופה את תחושת המעורבות והחוויה" (ראיון עם יעל אפרתי, *הארץ*, 21.5.2001). צוקרמן גם עודדה את היוצרים לעסוק יותר בנושאים של "כאן ועכשיו" בישראל. בין הבכורות שהועלו בתקופתה אפשר להזכיר את *אולם* (2001) *שתיים שעשוע ורוד* (2003) *וקרם תות ואבק*

בשנים שבהן ניהל בניאל את "הרמת מסך", הבשיל מה שהחל כהבטחות שנים קודם לכן. גם ההבדל בין "גוונים במחול" ו"הרמת מסך" התחדד וכל מסגרת החלה למלא את ייעודה. הראשונה נועדה ליוצרים בראשית דרכם והשנייה ליוצרים ותיקים ומנוסים יותר. בניגוד לריקודים הקצרים שהועלו בעבר, גברה הנטייה של היוצרים "הוותיקים" להעלות תוכניות מחול עכשיו | גיליון מס' 17 | מאי 2010 | 7

צורך בחזון ובנשימה של רץ למרחקים ארוכים. במת "הרמת מסך", החוגגת 20 לקיומה, לא היתה יכולה לשרוד ולהגיע למקום שהגיעה אליו, ללא הגיבוי והסיוע העקשני שקיבלה לאורך כל השנים ממינהל התרבות ומהגופים שחברו אליו.

ביבליוגרפיה

אשל, רות (עורכת), "מפגש הרמת מסך" – בהשתתפות דניאלה מיכאלי, ערן בניאל, נאווה צוקרמן, ענבל פינטו, אבשלום פולק, רננה רז, נועה דר, עדי שעל, רונית זיו, רות אשל, נילי כהן, *מחול עכשיו*, גיליון 12, אפריל 2005, עמ' 10-17.

כהן, נילי, "15 שנה להרמת מסך", *מחול עכשיו*, גיליון 12, אפריל 2005, עמ' 4-6.

עם סיום כהונתו של מיקי גורביץ היה ברור שתם עידן המנהלים האמנותיים מתחום התיאטרון. מינהל התרבות העלה רעיון מקורי: לפנות למספר להקות המזוהות עם יוצרים בעלי ניסיון, כדי שיבחרו לארח ולהנחות יוצרים צעירים יותר בתוכניותיהם. מאחורי רעיון זה עמדה השאיפה "לסייע לצמיחתו של דור מנהלים אמנותיים מתחום המחול וליהנות מהניסיון הנצבר של היוצרים הוותיקים" (נילי כהן, מתוך תוכנית "הרמת מסך", 2009). זאת גם היתה הזדמנות לגלות למי מהיוצרים הוותיקים יש כישורים טובים להנחות יוצרים צעירים. אלא שמטבע הדברים, היוצרים הוותיקים בחרו ביוצרים שהם עצמם טיפחו במשך השנים ועבדו אתם. כך יסמין גודר אירחה את איריס ארז, שרקדה אתה במשך שנים, ונמרוד פריד אירח את ענת גריגוריו שרקדה בלהקתו. להקת ורטיגו אימצה את אלעד שכטר, שרקד בה, וכיום הוא מנהל ורטיגו הצעירה.



תא מאת עידו תדמור, צילום: גדי דגון
Cell by Ido Tadmor, photo: Gadi Dagon

עצם הנכונות של מינהל התרבות להשתחרר מהתפישה השבלונית המסורתית המתייחסת להתנהלות של מנהל אמנותי ושל יוצרים פתחה אפשרויות חדשות. נשאלת השאלה למי היו היוצרים הצעירים פונים בבקשה להנחיה. אם היו פונים ליוצר שאצלו גדלו, או דווקא ליוצר אחר, שיכול להציב להם אתגרים ולפתוח להם נקודות מבט חדשות. ואולי עבודתו של כוריאוגרף צעיר, הקשורה קשר הדוק לתפאורה, כמו זו של גריגוריו ב"הרמת מסך" האחרונה, תצא עשירה יותר מהנחיה של אמן פלסטי? סוגיה נוספת שדורשת מחשבה היא, אם נכון להצמיד בכורה של יוצר צעיר ליצירה של כוריאוגרף ותיק יותר. אלה, ושאלות נוספות, יוצרות אווירה נכונה של חיפושי דרך, של מחשבה והתנסות, עד שתיווצר הנוסחה הטובה ביותר.

דרכה של במת "הרמת מסך" מייסודה ועד פריחתה כיום, היא פרק במאבק על האמונה ביכולתם של היוצרים העצמאיים בתחום המחול בישראל. היא מעוררת מחשבה עד כמה האמנות נזקקת ל"נשימה ארוכה", עד כמה אסור לשפוט לפי התוצאה המיידית, אלא יש

שריפה (2004) מאת יסמין גודר ואיציק ג'ולי. איטרת (2001) של תמר בורר, קראו לנו ללכת (2002) מאת רננה רז, בוך (2002) ולפרק ת'צורה (2005) מאת רונית זיו, בואי נמלט (2002) מאת ענת דניאלי, רק אוויר (2003) מאת שלומי ביטון, Bliss (2004) מאת רמי לוי לסולנית טליה פז, נוס (2005) מאת אמיר קולבן ולהקת קומבינע ואושר (2005) של מיה שטרן ותומר שרעבי.

מיקי גורביץ – מנהל אמנותי

ב-2006 מונה במאי התיאטרון מיקי גורביץ למנהל האמנותי של "הרמת מסך". הקשר הראשון שלו עם המחול נוצר באמצעות אמו, הרקדנית הילדה קסטן, מהסולניות של להקת גרטרוד קראוס. בתקופת כהונתו המשיכו כוריאוגרפים שהציגו קודם לכן ב"הרמת מסך" להעלות יצירות איכותיות. ביניהם היו רננה רז עם *קזארות* (2006), עודד גרף ויוסי ברג עם *פוסט-מרתה* (2008), וכן רונית זיו, ענבל פינטו ואבשלום פולק, יסמין גודר ואיציק ג'ולי. צמחו דורות חדשים של יוצרים, ובהם איריס ארז, שלמה ביטון, ענת גריגוריו ומאיה לוי, ובעקביהם כבר מושכים עירד מצליח ומיכאל מילר.

לספר סיפור או לרקוד

הבחירה בארבעה מנהלים אמנותיים מתחום התיאטרון בזה אחר זה הטביעה את חותמה ב"הרמת מסך". לצד התרומה החיובית של הפנייה לעיסוק במקומיות ולשיתופי פעולה בין אמנים ממדיה שונים, בלט מרכיב בעייתי של שימוש הולך וגובר בטקסט. היכולת לעסוק בחומר עצמו, דהיינו בתנועה ובקומפוזיציה, פינתה את מקומה לריקודים שאינם עומדים בזכות עצמם אלא עוסקים בדרמטורגיה, בתכנים חובקי עולם שאליהם מתייחסת התוכנית, שבינם לבין מה שנראה על הבמה יש קשר קלוש, במקרה הטוב. בתוכנית של "הרמת מסך" (2008) כתב מיקי גורביץ, שהמחול הוא אמנות שבה "משמעות איננה נזקקת למלים, כל כך ברורה עד שאין כל צורך לדבר עליה". אלא שבניגוד לגורביץ, איש התיאטרון והטקסט שהוקסם מיכולתו של המחול להעביר משמעויות בלי שיידרש למלים, חלק גדול מהכוריאוגרפים דווקא נשבו בקסמה של המלה. אולי יש לכך קשר להנחיות של המנהלים האמנותיים ולסוג השאלות ששאלו את היוצרים על טיב העבודה המצויה בתהליך. ייתכן שאלה היו שאלות שהתייחסו לסיפור, למסר, לדמויות, למקום, לזמן ולזהות – ולא לתנועה עצמה בהקשר של זמן, מרחב, כוח וצורה. מטבע הדברים, יש לשער שיוצרים ראו בפנייה אל המלה גם מעין גשר אל עולמם של המנהלים האמנותיים.