

יחול של איכרים רוסים ורומנים.

זכות שילוב מרתק זה - של ניגודים ההופכים לערכים משלימים, נוצר ז'ולקלור הישראלי; בתקופתו היה פולקלור זה אמיתי ויצר זיקה בין ציאות ובין חזון, בתרבות ששילבה ניגודים כמו: צרכי היחיד הקולקטיבי, יהודיות ואנטי יהודיות, אוטופיזם ופרגמטיזם, חדשנות 'מיסוד, מלחמה ושלוש וכו'.¹⁹

בסיכומו של דבר, הפופולריות של ריקודי העם בארץ ובעולם נובעת גם מן השירים המגוונים, מעושר מקורות ההשראה, ומן העובדה שטובי המשוררים והמלחינים יצרו שירים אלה, שבעבר, כאמור, היו להם תכנים קולקטיביים לאומיים, והיום הם ביטוי אינדיווידואליסטי; הם הנותנים את הגוון והיופי לריקודי העם. מצד אחד, האוצר התנועתי של ריקודי העם מוגבל יחסית והשירים מוסיפים להם גוון ועושר, ומן הצד השני, בזכות אותם ריקודים, זוכים השירים לפופולריות, ואף מאריכים ימים. ההכרה בחשיבותו של הזמר העברי בתרבות הלאומית שלנו היא תופעה חדשה יחסית. בעבר הלא רחוק התייחסו לזמר כאל יצירה מדרגה שנייה, סרח עודף של המוסיקה הרצינית. בשנים האחרונות יש מכירים בעובדה כי זו יצירה מקורית וייחודית עם חוקים ועולם משלה.²⁰

אין היום תחום תרבותי המטביע בחיינו חותם כל כך מרשים וכל כך עמוק כמו הזמר העברי. המוסיקה והשירים מלווים אותנו בכל מקום. פעם נוצרו 300-400 שירים בשנה היום כ-3000-4000; פעם הפיצו את השירים המלחינים בעצמם ובני הנוער של אז רשמו את המילים במחברות השירים שלהם ושינו אותן עד כי הן טבועות בזיכרונם עד היום; בימינו, נעשית המלאכה בידיהם של אמצעי התקשורת. פעם היוצרים היו מוסיקאים, משוררים וכוריאוגרפים מקצועיים, שעמלו ליצור טקסטים עממיים, בלי לפגוע באיכות היצירה. היום שדה היצירה פתוח בפני כל מי שמרגיש שיש לו מה לומר. תהליך זה הביא להפריה מצד אחד אבל גם לריבוי מופרז ולסכנה של ירידה באיכות; המעבר מ"אנחנו" ל"אנני" הוסיף גוונים ועושר לשירים ולריקודים, אך יחד עימו גברה הסכנה - הטמונה בעודף המסחור, במירוץ אחר ה"רייטינג", בדרישה לגירויים חדשים כל העת - הנשקפת ליצירה. בכל זאת, עיקרון אחד נשמר גם היום - השילוב בין השירים (מילים ולחנים) לריקודים. יש לקוות שהשירים והריקודים האיכותיים, המתאימים גם ללחנים וגם למילים, ישרדו ויהפכו לנכסי צאן ברזל של התרבות העממית הישראלית המתהווה ומחפשת אחר סגנונה.

מראי מקום

1. רות אשל, "מענדים על מדרכות עין השופט", מחול עכשיו גיליון 1, אפריל 1991, עמ' 44.
2. חנוך רוזן, "בין מלחין לכוריאוגרף", ראיון עם מרדכי סתר, מחול בישראל 79/78, אפריל 79, האגודה הישראלית למחול, עמ' 7-9.
3. יורם טהר לב, מרדכי גאור, שירו הביטוי וראו, הסיפורים מאחורי השירים, משרד הביטחון תשנ"ג 1992, עמ' 5.
4. יואב קוטנר, שירי אהבה ישראלים, למשכל הוצאה לאור והפצה בע"מ 2001, עמ' 4.
5. יוסי ספיבק, "ושאבתם מים בששון", פרקים בתולדות הזמר הישראלי, עמ' 21.
6. צבי פרידהר, "מחול העם וכליזמרינו", בתוך מחול בישראל, תל-אביב 1989-1990, עמ' 11.
7. יורם גורן, שדות לבשו מחול - על לאה ברגשטיין ותזמורת לחג ולמחול הישראלי, הוצאת קיבוץ רמת יוחנן, תשמ"ד 1983, עמ' 50.
8. שם עמ' 54.
9. שם עמ' 9.
10. שם עמ' 9.
11. שם עמ' 9.
12. שם עמ' 54.
13. שם עמ' 54.
14. שם עמ' 54-55.
15. רנה שרת, קומא אחא, דרך רבקה שטורמן במחול, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 39.
16. שם, עמ' 39.
17. עוז אלמוג, הצבצב דיוקן, עם עובד, ת"א 1997, עמ' 359.
18. שם עמ' 359.
19. שם עמ' 360.
20. יורם טהר לב, גדלנו יחד, אוסף היובל של ישראל, הספר המלווה, "גן הזמר העברי", הוצאת הד ארצי, 1998.

רבות נכתב בשנים האחרונות בנושא תיאטרון המחול. אין ספק שטקסטים מדוברים במסגרת של יצירות מחול (בתחום מחקר המחול משתמשים היום לעיתים קרובות במונח "טקסט תנועתי") היו עד לפני שנים לא רבות חידוש מעורר עניין, שהביא אל אולם המחול קהלים חדשים.

קלאודיה יישקה [Claudia Jeschke], חוקרת מחול חשובה הפועלת בגרמניה, משווה במחקריה האחרונים בין סוגים שונים של הבנת מחול, כלומר בין אפשרויות שונות של אינטרפרטציה. אחת מהן - אולי המצויה ביותר בין חובבי מחול "מתחילים" - היא חיפוש מקבילה מילולית לכל תנועה המתרחשת על הבמה. כלומר לכל תנועה אמורה להיות משמעות מילולית ברורה.

אנטונין ארטו [Antonin Artaud], מאבות התיאטרון המודרני, כתב כבר ב-1938 על חשיבותו המרחבית של הטקסט בתיאטרון. בעבודתו האמנותית חתר ארטו למה שכוונה בפיו "שחרור התיאטרון משלטונה העריץ של המילה המדוברת". ניתן לומר כי התיאטרון גילה את חשיבותם של המרכיבים התנועתיים לגבי שפת הביטוי, הרבה לפני שהמחול גילה את המילה הבמאי הפך מזמן ממארגן של מילים, כדברי ארטו, לאמן רב צדדי, שמשימתו היא יצירת רב שיח בין כל מרכיבי העשייה התיאטרונית.

חשיבותם של מרכיבים אלה - התנועתיים, החזותיים והצליליים - אינה רק בשמשם יחדיו את העשייה האמנותית. לבמאים רבים חשוב הקיום ההדדי, זה לצד זה, של כל המרכיבים. חלקם אף נעזרים בעבודתם בכוריאוגרף. תפקיד הכוריאוגרף במקרה זה, אינו "להסביר" את המשמעות ואת המסרים (או, בלשון העגה המקצועית, "להכפיל" אותם), אלא למצוא את שיווי המשקל המוצלח והזורם ביותר בין המילה לבין התנועה שהיא חלק ממנה (אני נמנעת במכוון מן הביטוי "מלווה אותה").

אולם אין ספק שההבדל המהותי בין עבודת הבמאי לבין עבודת הכוריאוגרף הוא שלפני הראשון מונח טקסט-מחזה שאותו הוא מתכוון לעבד.

הכוריאוגרף יוצר ברוב המקרים יש מאין. אין לפניו טקסט והוא ממלא תפקיד של מחזאי-סופר-במאי בעת ובעונה אחת.

כך הגדיר ב-1952 סרז ליפר [Serge Lifar] את ההבדל שבין כוריאוגרף לבמאי: הבמאי יהיה תמיד נתון יותר למרותו של הטקסט וכל עבודת בימוי היא למעשה הליכה על חבל דק בין הנאמנות לטקסט לבין היכולת להשתחרר ממנו.

לעומת זאת, הניסיונות הרבים שנעשו בתחום המחול בעשורים האחרונים מצביעים על חופש גדול פי כמה בשימוש בטקסט. ברוב המקרים אין מדובר במחזה שלם שמעובד למחול, אלא בציטוטים מעטים, "פרגמנטים", בלשון המקצועית. לעיתים קרובות לקוח הטקסט ממקורות שונים: סיפורים, מחזות, קטעי עיתונות, ציטוטים מספרות מגוונת, טקסטים שהרקדנים כתבו בעצמם או אסוציאציות ספונטניות.

האפשרויות לאינטרפרטציה ולרב משמעותיות רחבות הרבה יותר ומעניקות ליצירה פתיחות וגמישות, הנעדרות מרוב יצירות התיאטרון. במאים רבים מתקנאים בפתיחות האופיינית למחול ומנסים לאמץ לעצמם טכניקות דומות. הם מקצצים במודע חלקים ניכרים מן המחזה המונח לפנייהם, כך שהמשמעות הכוללת משתנה. הם משתמשים בשפות שונות כדי לחזק את משמעותה הצלילית של המילה ולהחליש את משמעותה המילולית. אני ממליצה לכל חובב מחול לצפות לעיתים בהצגה בשפה שאינה מובנת לו.

ניסיון מעניין נעשה גם בשילוב בין רקדנים לשחקנים: בסצנה מרכזית בהצגה רוקד הרקדן בעת שהשחקן מדבר אליו ולהיפך. הרבדים החדשים שנוצרים בדו-שיח כזה לא היו נוצרים כנראה בין שני רקדנים או שני שחקנים. במאים רבים אימצו לעצמם את הטכניקה הזאת. יוצרי המחול הבינו תמיד אינטואיטיבית שיצירת האמנות היא עולם בפני עצמו ולא מראה שמשקפת את המציאות אחד לאחד. צורת חשיבה זו קלה יותר לכוריאוגרפים מאשר לבמאים. זאת מפני שהכוריאוגרפים משתמשים בשפה תנועתית שאינה משמשת באותה עת גם לתקשורת היומיומית. לנתק מילה ממשמעותה היומיומית קשה הרבה יותר מלנתק תנועה מסוגנת מהקשרה היומיומי. לכן, נכשלים לעיתים קרובות אפילו אמנים בעלי שיעור קומה כפינה

באוש, כשהם שמים מילים בפיו של רקדן. הם נכשלים בכנאליוזיה של האירוע המחולי ובצמצום הרב משמעותיות שטמונה בו.

התייחסות מופשטת, כמעט דדאיסטית, לטקסט נתון, יכולה להחזיר את דגש אל העשייה המחולית עצמה. גישה זו, שעמדה גם לנגד עיניו של האמן מרסל דושאן [Duchamp], שהוציא את האסלה הידועה מהקשרה היומיומי, הצילה גם הרבה עבודות מחול. הבמאי וסבלוד מיירהולד [Vsevolod Meyerhold] קרא לזה "פרטיטורה תנועתית", כדי להדגיש שוב את קיומם השוויוני של כל המרכיבים בעשייה האמנותית, זה לצד זה. בהגדרה הזאת קבע מיירהולד וקבעו רבים בעקבותיו כלל חשוב לתיאטרון ולמחול:

הטקסט אינו מסביר את העשייה הכוריאוגרפית והמחול אינו מסביר את העשייה התיאטרונלית. הם לא באים לפשט אלא להעשיר את החוויה האמנותית.

כדי לשמר את ייחודם של המחול והתיאטרון, על הבמאים והכוריאוגרפים להגדיר מחדש גבולות פתוחים אבל ברורים. היכולת המקצועית הגבוהה שבה ניחנו קיימת, ברוב המקרים, רק באחד מן התחומים וטוב שכך. אל התחום האחר מותר להציף לצורך העשרה, שינוי פרספקטיבה, או קריאת כיוון חדשה.

הטקסט מעשיר את המחול באלמנטים חדשים של צליל, קצב ודינמיקה ויוצר חלל אקוסטי חדש. התנועה גם היא מעניקה למחזה דינמיקה חדשה, אסוציאציות חזותיות, ומבנים חדשים של חלל וזמן בתוך ההקשר התיאטרוני.

הבמאי האמריקאי רוברט וילסון אינו רואה משמעות וחשיבות בהפרדת המחול מן התיאטרון. לדעתו, היה וילסון - ונשאר - כוריאוגרף יותר מבמאי. בראיון בעיתון גרמני, שנערך לפני מספר שנים, סיפר וילסון על דרך עבודתו: "אני מתחיל כל יצירה על גופי שלי,

כשאני בודק ומנסה תנועות שונות. בשלב ראשון אני רואה לנגד עיני כוריאוגרפיה, מבנה של חלל וזמן עם חוקי דינמיקה משלו. מבנה זה יכול בעצם להמשיך ולהתקיים לבד, אלא שאני מוסיף לכל העניין את הטקסט".

כוריאוגרפים רבים הנוהגים לעשות שימוש בטקסט ביצירותיהם היו בוודאי מדברים על אופן עבודתם במילים אלה, או דומות להן. לעומת רוברט וילסון, חוששים רבים ממבקרי המחול החשובים בגרמניה מטשטוש הגבולות בין תחומים וז'אנרים שונים, בתחום אמנויות הבמה.

כמעט שאין היום כוריאוגרפים שמנסים למצות את הייחודיות הסגנונית שלהם, לפני שהם פונים לעומס טקסטואלי מיותר ומתיש.

גם הדילוג של יוצרים רבים מכוריאוגרפיה, דרך בימוי מחזות ועד לבימוי אופרות, גובל לעיתים בשרלטנות.

מניסיוני בעבודה עם במאי תיאטרון ואופרה, העשייה המקצועית, תוך דו-שיח ושיתוף פעולה עם עמית מנוסה ובעל פרספקטיבה רחבה, יכולה, יותר מכל דרך עבודה אחרת, ליצור את הסינתזה המוצלחת בין טקסט לתנועה, בין עבודת בימוי לעבודה כוריאוגרפית.

במאי האופרה החשוב אחים פראייר משתמש בעבודה התנועתית בריחוק ובאובייקטיביות. אין הכוונה, כמוכן, לאובייקטיביות לצורך החזרת הצופה אל היומיום, אלא לצורך הדגשת חשיבותו של הסגנון, מעבר למשמעות החברתית או האנושית של היצירה. פראייר מאמין שמתוך היחסים בין תנועה, טקסט ומוסיקה, נוצרת מציאות אמנותית בעלת חוקים חדשים משלה, שהיא יותר מסכום המציאויות החזותיות או הצליליות. אחים פראייר עובד כמעט תמיד עם צורות סימטריות במרחב. מינימליזם חזותי ודינמי חשובים לו מאוד. כל מבנה במרחב הבמה משתקף שוב בהמשך היצירה במבנה עלילתי שחוזר על עצמו. עבודה פיסולית עם הגוף מדגישה את משמעות הטקסט המדובר או המושר. לכל איבר בגוף יש בן זוג מילולי/טקסטואלי, כשהצירופים יוצרים קומפוזיציות שחוזרות על עצמן. פראייר מאמין שהעמדה שוויונית של טקסט ותנועה זה מול זה היא ערובה להימנעות מפשטנות יתר.

קלאודיה ייסקה, שדבריה הובאו בתחילת המאמר, מאמינה שהשילוב בין מילה לתנועה הוא משחק בצירופים חדשים, המביא איתו יכולת המצאה חדשה ובלתי מוכרת, הן לשפה המילולית והן לשפה התנועתית.