

לרקוד עם רוח הזמן

הסנסוק הערבי 'ישראלי' במחול

מאת רות אשל

רק עבודות מחול בודדות נוצרו בארץ בהשראת הסנסוק הישראלי-ערבי פלסטיני, אף על פי שההשלכות הקשות של סנסוק זה מלוות כל ישראלי מרגע לידתו. בארץ שבה דומיננטי המחול המודרני, ניתן לתהות על התרחקות כה בולטת מנגיעה בנושא. ייתכן שאמן המחול בארץ עסוק בשפה התנועתית ובחומרי המחול יותר מאשר במסרים שהנגיעה בהם אינה זוכה בקונסנווס לאומי. ואולי אמן המחול דווקא מודע למצב הרוח הלאומי ומבקש להעניק שעה של אסקפיזם לישראלי, שמכבה את מכשיר הטלוויזיה כדי לא לצפות עוד ב"מבט לחדשות". אבל, דומני שהסיבה העיקרית להתעלמות מהסנסוק נעוצה בהסתגרות קהילת המחול בתוך עצמה, בפעילות בתוך כותלי הסטודיו, בעיסוק במירוץ נגד שעון החול של הגיל. נדמה שרוב הרקדנים אינם אנשי ספר ואינם מעורבים חברתית או פוליטית במה שקורה בארץ.

המצב היה שונה בשנות העשרים והשלושים, כשרקדניות "מחול הבעה", נשים משכילות שגילו עניין במדיה השונים של האמנות, הגיעו לארץ מאירופה. הן היו קשובות ל"רוח הזמן" והריקודים שיצרו התייחסו לנוף הארץ, לדמויות מהתנ"ך ולחלוצים. רגישות פוליטית גבוהה במיוחד היתה לגרטרוד קראוס, הדמות המרכזית במחול האמנותי בארץ. היא יצרה כמה ריקודי סולו אנטי מלחמתיים בתגובה למלחמת העולם הראשונה ולעליית הפאשיזם בספרד ובגרמניה בשנות השלושים. בין הריקודים, מחול "המוות העייתי", בו מתואר המוות "אורב לקורבנותיו, שקט ומכונס בפנינו... עייף מההרג, והוא מסרב להמשיך במלאכתו" (מנור: 64:1978).



"ויה דולורוזה", כור: אמיר קולבן,

להקת מחול תמ"ר, 1983,

צילום: דוד מאסטרו

"VIA DOLOROSA", CHOR.: AMIR KOLBEN,

TAMAR DANCE COMPANY

ההתייחסות לערבים באמנות בארץ ישראל של שנות העשרים והשלושים היתה נאיבית ורומנטית. חוקר התיאטרון דן אוריין: "אצילות קסומה מהולה בפרימיטיביות דוחה שותפו בעיצוב דמות הערבי באמנות הציור העברי של התקופה, שנוצרה על ידי עולים שבאו בעיקר ממזרח אירופה. הערבי הוא פן מפניה של הארץ החדשה ושל נופיה האגדתיים והקסומים, וגם אחד הקשיים והסכנות שמקדמים את המהגר האירופי. לפעמים הערבי הוא מעין אבזר בנוף קדום ולפעמים הוא אחד מתלאות המקום, כמו חום מתיש, מחלות ופיגור" (אוריין:1996:21).

אמני "מחול ההבעה" ראו בחזות הערבי את היהודי עובד האדמה מתקופת המקרא, ודמותו, לפחות ביצירות של ברוך אגדתי, ירדנה כהן, האחיות אורנשיין, רינה ניקובה - הוצגה כקסומה ומהולה בפרימיטיביות.

בסוף שנות העשרים, בעקבות פרוץ המאורעות (1929 ואילך) בהם קיפחו ישראלים את חייהם בידי ערבים, ותמיכת המופתי הירושלמי בנאצים, התפוגגה הנאיביות הרומנטית. דמות הערבי נעלמה מעולם המחול בארץ, ואף נדחקה הצידה בציור ובתיאטרון. מכאן ואילך, במשך קרוב לחמש עשרה שנה - תקופה שכללה את מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות והצנע של ראשית שנות החמישים - "רוח הזמן" במחול באה לידי ביטוי באסקפיזם, בבריחה מן המציאות הקשה. יוצא דופן היה המחול "אש בהרים", שיצר הכוריאוגרף האמריקאי האורח טאלי ביאטי ב-1951 עבור להקתה של גרטרוד קראוס, מחול שתיאר התקפה ערבית על יישוב חדש.

בשנות החמישים רק בודדים יכלו לנסוע לחו"ל, לעקוב אחר החידושים בעולם האמנות. הציירים והפסלים המקומיים ניוונו מזוירנלים. גדעון עפרת, חוקר התיאטרון והאמנות הפלסטית בישראל: "ייתכן שדווקא ניתוק זה מפני השפעה מהירה מדי נתן בידם זמן לעכל - יחד עם השפעות החוץ - חוויות שמקורן בקליטה מסביבתם הרוחנית והפיזית. אווירה זו היא שיצרה את מה שקראו לימים בשם 'המופשט הלירי' (עפרת, לויטה, 1980:159). מסביר המבקר רן שחורי: "'המופשט הלירי' הוא מופשט חופשי ואקספרסיבי, מעודן... והוא שומר על מידה מסוימת של גמגום וחספוס וסולד מקלילות אלגנטיות. הוא מתעלם לחלוטין מהמרכיב הצורני" (מושג מס' 9, 1976:159). ראוי לציין שהיו בין הציירים יוצרים חשובים, למשל דני קרוואן או יוחנן סימון, שקשרו בין אמנותם לפוליטיקה ובין פעילותם בשני התחומים.

אמני המחול זכו לראות כבר ב-1956 את להקת מרתה גראהם בארץ. המחול המודרני האמריקאי שטף את קהילת המחול בעוצמה ובמהירות, ודחה כמיושן את "מחול ההבעה",

שעסק במסרים וחרת על דגלו, לפחות אידיאולוגית, את ההתייחסות ל"רוח הזמן". עם הקמת להקת בת-שבע ב-1964, שהתבססה על המחול המודרני בהשפעת גראהם, החלה נהירה לישראל של מיטב האמנים האמריקאים שיצרו בשיטה זו, ואחר כך בסגנון הגיאו של טאלי ביאטי, אלווין איילי ותלמידיו. ובסוף שנות השבעים, באיחור של עשרים שנה, הגיע לארץ גם המחול הפוסט מודרני האמריקאי, בהשראת מרס קניניגהם וג'ון קייג'.

התבוננות ברפרטואר הלהקות החל מ-1964 (כי מחול השוליים ורסיטלים נעלמו יחד עם "מחול ההבעה" מנוף המחול בארץ עד 1977) מלמדת שעיקר העיסוק היה ב"נופים פנימיים" בנוסח גראהם, קומפוזיציות מופשטות של מחול מודרני בהשפעת הבלט הניאו-קלאסי, ובעיקר שיפור היכולת הטכנית. הטיפול בנושאים מקומיים לא היו באופנה המחולית הישראלית, על אחת כמה וכמה לא היה מקום לנושא רגיש כמו הסכסוך ערבי-ישראלי.

אחרי מלחמת העצמאות, רוב הישראלים ראו במיעוט הערבי החי בישראל גיס חמישי, "דימוי של אויב מסוכן... פחד וחוסר אמון מסבירים את מדיניות ההפרדה המכוונת בין יהודים לערבים בישראל" (אוריין:1996:33). לדבריו, התפנית ביחס לערבי הישראלי חלה אחרי מלחמת ששת הימים (1967). תחושת הביטחון העצמית החדשה אצל הישראלים באה לידי ביטוי, לדעתו, בהערכה שאחרי הניצחון יחליטו הערבים החיים בישראל לקשור את גורלם בגורל המדינה. הממשל הצבאי בוטל והחלה השתלבות מואצת של הערבים בחברה. על רקע שינויים פוליטיים אלה ניתן להסביר את התפנית שחלה בתחילת שנות השבעים בגישה של חלק משמעותי מהציירים, הפסלים ואנשי התיאטרון לעיסוק בנושא הסכסוך הערבי-ישראלי.

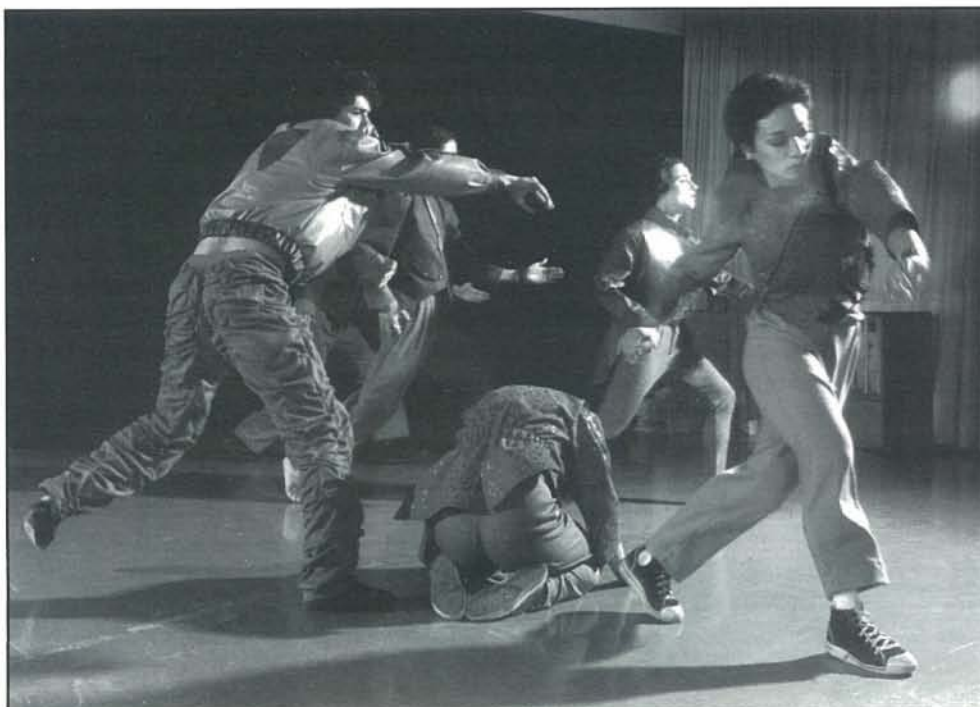
כנקודת מפנה סמלית ניתן לראות את ההתכנסות ב-1972 (שנה לפני מלחמת יום כיפור) של קבוצת אמנים לתקופה של ארבעה

חודשים, ליצירה בעמק שבין קיבוץ מצר לכפר הערבי מסר. זה היה מפגש נדיר בין אמנות, אדמה ופוליטיקה. מיכה אולמן יצר במסגרת זו את "החלפת אדמות" - שני בורות נחפרו במרכז הכפר הערבי והקיבוץ, והאדמה שהוצאה מהם הוחלפה בין שני המקומות. מבצע מצר גרם לשינוי מכריע בעולמם של מרבית המשתתפים: זניחת עולם האמנות ופנייה לעשייה ישירה בתחומי החינוך והפוליטיקה.

ובתיאטרון, חנוך לוין יצר את "מלכת האמבטיה" (1970), והועלו ההצגות "דו-קיום" (1970) מאת מוחמד ותד בבימויה של נולה צילטון ו"השיבה" (1973) של מרים קיני. דן אוריין: "בעבר היתה זו [הסכסוך ישראלי-ערבי] תמטיקה מודחקת, אך החל משנות ה-80, היא תמה מרכזית בכל האמנויות. התייחסותן של האמנויות אל הסכסוך עם הערבים אינה בהכרח משקפות את המציאות החוץ-אמנותית ועל פי רוב הן אינן מתכוונות לכך. ההתייחסות לערבי באמנויות ביטאה משאלות ופחדים המלווים את המציאות המסוכסכת, תחילה ברמיזה ומאוחר יותר בגלוי" (אוריין: 1996:9). לדבריו, בשנים 1982-1994, הוצגו יותר ממאה הצגות תיאטרון ישראלי, בהן נמצאה דמות ערבית שמייצגת את הצד הפלסטיני שבסכסוך.

אבל בשנות השבעים, להקות המחול המודרני המובילות, בת-שבע ובת-דור, היו עסוקות ביריבות ביניהן, בתחרות על הזמנת כוריאוגרפים בעלי שם מחו"ל ובמלחמה על אהדת הקהל. הרקדנים היו עסוקים במאמץ המפרך היומיומי של אימוני הגוף, ובהוראה בכל שעה פנויה כדי להשלים את שכרם הזעום. כוריאוגרפים ישראלים כמעט לא היו בנמצא, והמאבק של הבודדים (כמו אשרה אלקיים ומירלה שרון) היה על עצם הזכות לעבוד עם הלהקות המקצועיות (להקת המחול הקיבוצית היתה בתחילת דרכה, ולהקת קולדממה, שמשה אפרתי היה כוריאוגרף יחיד שלה, לא עסקה בנושא זה).

רק בתחילת שנות השמונים, באיחור משמעותי של יותר מעשור בהשוואה לתיאטרון, לפיסול ולציור, החלו לפרוח ניצניו הראשונים של גחול המת"חס לסכסוך ערבי-ישראלי. אלה עבודות תיאטרליות מאוד, ואת רובן ניתן לשייך למסגרת של תיאטרון גחול



"טוב, תודה, מתרגלים", כור': אמיר קולבן, להקת מחול תמ"ר, צילום: יורם לחמן
"YES, THANK YOU, YOU ARE GETTING USED TO IT",
CHOR.: AMIR KOLBEN, TAMAR DANCE COMPANY

רק בתחילת שנות השמונים, באיחור משמעותי של יותר מעשור בהשוואה לתיאטרון, לפיסול ולציור, החלו לפרוח ניצניו הראשונים של מחול המתייחס לסכסוך ערבי-ישראלי. אלה עבודות תיאטרליות מאוד, ואת רובן ניתן לשייך למסגרת של תיאטרון מחול. הסכסוך איננו מתואר באמצעות מלחמות וזוועות, או בפריטה על רגשות כדי לסחוט דמעות. הוא גם לא נוצר על ידי ציור פלקטי של שני הצדדים המסוכסכים. העבודות הצביעו בדרך כלל על התחבטות מוסרית פנימית של הישראלי, מלווה בתוגה של אין מוצא.

מחולות אלה מביעים הבנה וסימפתיה לצד הפלסטיני, באמצעות שימוש בסמלים והקשרים המעוררים אסוציאציות להיסטוריה שלנו: אנו היינו פליטים - הם פליטים; הילדים שלנו רוקדים עם דגלונים ביום העצמאות - הילדים הפלסטינים רוקדים עם דגלונים משלהם; אותנו עינו בגולה אלפי שנים - הם מעונים. אוריין: "כאומה של פליטים, ראו היהודים-ישראלים לעיתים כאוהדים את הפליטים הערביים בצרתם, אך כאומה נצורה, שמלחמה מאיימת עליה, התעלמו בדרך כלל מהבעיה. משום כך מעטים הם הביטויים התרבותיים לטרגדיה של אלה שאיבדו את ביתם ואת אדמתם כתוצאה מהקמתה של מדינת ישראל" (אוריין:1996:126).

מוטיבים של חרדה הניזונים מזיכרון השואה, מהתחושה של ארץ מבודדת בתוך יים של ערבים, והחשש שהעתיד טומן בתוכו מלחמות נוספות - כל אלה שזורים במקצת מהעבודות. למשל, החשש שתתאמת שבעתם של הפליטים לחזור ליפו ולתל אביב, לעומת תופעת הירידה מהארץ ונטישת האדמה. אוריין: "הערבי מופיע בשנים האחרונות [שלהי שנות השבעים בתיאטרון] כמי שבניגוד ליהודי קושר קשר של אמת לאדמת ארץ-ישראל". מסה הפרעונית (1978), מזהיר מתי רגב מהשינויים שחלו ביישוב העברי בארץ-ישראל, "אדם יכול לחיות את כל חייו בלי לגעת בקרקע".

ב-1982 נוצר המחול הפוליטי הראשון, "סיפור כמו בדיה", על ידי שני רקדני להקת בת-שבע לשעבר, אמיר קולבן ועופרה דודאי. הריקוד נוצר על רקע מלחמת לבנון, מלחמת היש ברירה הראשונה, שעוררה חילוקי דעות חריפים ופילגה את דעת הקהל בישראל.



"ויה דולורוזה", כור: אמיר קולבן, להקת מחול תמ"ר, 1983, צילום: ב. לגיר
"VIA DOLOROSA", CHOR.: AMIR KOLBEN, TAMAR DANCE COMPANY



"יומן מילואים", כור: רמי בער, צילום: ויויאן סילבר
"RESERVIST'S DIARY", CHOR.: RAMI BE'ER, PHOTO: VIVIENNE SILVER

**הסכסוך איננו מתואר
באמצעות מלחמות וזוועות,
או בפריטה על רגשות כדי
לסחוט דמעות. הוא גם לא
נוצר על ידי ציור פלקטי של
שני הצדדים המסוכסכים.
העבודות הצביעו בדרך כלל
על התחבטות מוסרית פנימית
של הישראלי, מלווה בתוגה
של אין מוצא**

"הערב רוקדים", כור: גבי אלדור, 1991,

צילום: אלדד ברון

"TONIGHT WE DANCE", CHOR.: GABY ELDOR, 1991,

PHOTO: ELDAD BARON

"ויה דולורוזה", כור: אמיר קולבן,

להקת מחול תמ"ר, צילום: ב. לניר

"VIA DOLOROSA", CHOR.: AMIR KOLBEN,

TAMAR DANCE COMPANY



עולם המחול בארץ היה יותר מבשל למרידה נגד גראהם, ועבודות ראשונות בסגנון "מחול אחר" או "מחול ניסיוני" כבר החלו להיווצר מ-1977. החל עידן הפרינג' רעיונות הפוסט מודרניים האמריקאי, שהגיעו לארץ בסוף שנות השבעים, תרומתם העיקרית היתה במתן לגיטימציה לנטוש את גראהם לטובת הסתכלות פנימה. רוב אמני המחול המודרני בארץ גילו מחדש את השורשים של "מחול ההבעה" שהמשיכו לחלחל בסתר, ובתחילת שנות השמונים החלו ליצור בסגנון תיאטרון מחול, שאחד מהמאפיינים שלו הוא מסרים והתייחסות ל"רוח הזמן". אבל, בעבודות ראשונות אלה של "המחול האחר", התגלית היתה השפה התנועתית החדשה האישית של היוצרים, ללא נגיעה בנושאים פוליטיים.

עוד בהיותו נער היו לקולבן דעות שמאלניות קיצוניות, ובמשך השנים אף אימץ לעצמו דעות מרקסיסטיות. הוא היה בחבורה שעזבה את קיבוץ כרם שלום ב-1977 מכיוון שהקיבוץ, לדעת הפורשים, לא היה מספיק מעורב פוליטית. קולבן וחבריו הקימו קומונה בתל אביב, שהחזיקה מעמד שנה. באותה שנה הוקמה להקת בת-שבע 2, וקולבן הצטרף כרקדן מתחיל. שם פגשתי אותו לראשונה. אני זוכרת איך ביום שהגיע סאדאת לירושלים ישבנו לאחר חזרה ושוחחנו בהתרגשות גדולה. לפתע, החל הבחור השקט והנחבא אל הכלים לדבר בזכות הקמת מדינה פלסטינית. דעה זו, שכיום מקובלת על ידי חלק לא מבוטל של הציבור הישראלי, נחשבה אז לקיצונית, על סף בגידה. מיד לאחר דבריו השתק. מסביר קולבן: "הייתי רדוף פראנויה והעדפתי שלא לדבר על דעותי הפוליטיות בלהקה" (קולבן, 1996).

אחר כך רקד תקופה קצרה בלהקת בת-שבע בניהולו של פול סנסארדו, וכשהלהקה יצאה לסיור לארה"ב, נשאר שם שלוש שנים (1978-1981). חודשים ספורים לאחר שחזר לארץ וללהקת בת-שבע, פרצה מלחמת לבנון, ושוב מבלי שמישהו מהלהקה ידע על כך, היה בין אלה שיצאו לרחובות להפגין ולחלק כרוזים.

על הריקוד שלו "סיפור כמו בדיה", מספר קולבן: "משה רומנו [המנהל האמנותי] יזם הקמת סדנת יצירה במסגרת הלהקה. עורפה דודאי ניסתה ליצור ריקוד בהקשר פוליטי. היא נתקעה וביקשה שנמשיך ביחד. תוך כדי תהליך היצירה גיליתי את היכולת שלי כיוצר, עד אז חשבתי על עצמי רק במונחים של רקדן".

הדואט מתבסס על שיר "הטאיירה" של זמר לבנוני-פלסטיני, מרסל חליפה שמו. במופע מבצע את השיר הזמר אחר משרי, כשהוא מלווה עצמו בעוד. הריקוד מתאר ילד וילדה בכפר לבנוני המשחקים ב"כאילו אני מת", ופתאום מגיח מטוס ישראלי להפציץ יעדי מחבלים. הילד חושב שהמטוס צלצוע ורץ לקראתו וצועק "טאיירה, טאיירה", שפירושו בערבית עפיפון. המטוס מפציץ, הילד נהרג. הילדה חושבת שזה חלק מהמשחק, ומיד מתברר לה שהוא מת.

בהשוואה למה שהיה מקובל בזמנו בארץ, כלל דואט זה מספר אלמנטים חדשניים: החומר



אלה היו אז חידוש במחול. הדואט זכה בביקורות טובות, קיבל את פרס שפירא בתנועה הקיבוצית, אבל לא התקבל לרפרטואר של להקת בת-שבע.

קולבן: "יהיה לי ברור שלהקת בת שבע תיזהר מכל אמירה חברתית או פוליטית בתקופה ההיא. הם רצו ריקודים צמחוניים וחיבוטי הנפש, ולא התייחסות למציאות, ובטח לא לאקטואליה. בארץ כבר פעלה קבוצת הפרויקט של נולה צילטון בקרית שמונה, שהגיבה בהצגות על אירועים ומצבים

התנועתי, אף על פי שהיה עדיין מושפע מגראהם, היה אלים מהמקובל; לראשונה נוצר גשר בין הבמה לקהל - הנגן אחמד מסרי התחיל את הריקוד כשהוא מסתובב בקהל עם כלי הנגינה שלו ושר, עולה לבמה וכמו טרובדור ממשך לספר על הטרגדיה. בסוף הריקוד, כשהילדה (דודאי) מגלה שהחבר שלה נהרג, היא יורדת מהבמה ומשליכה בהיסטריה שוב ושוב את הגוף שלה באכזריות אל הבמה המוגבהת. ייצוג הסבל הערבי בצד הסכסוך, המוסיקה הערבית, הטקסט הפלסטיני ומשחק של אמנים יהודים וערבים על אותה במה - כל

חברתיים. הבנתי שלא אוכל להתפתח בלהקת בת-שבע ככוריאוגראף עם הקשרים פוליטיים חברתיים".

באותה שנה עזבו את להקת בת-שבע קבוצה של רקדנים, רובם יוצאי קיבוצים ובתוכם קולבן ודודאי, שיחד עם רקדנים ישראלים בניו יורק הקימו את להקת תמי"ר (רמלה). היוזמה להקמת הלהקה היתה של הרקדן והמורה צבי גוטהיימר, לשעבר רקדן בת-שבע ולהקת "אליוט פלד בלט", והמנכ"לית מאירה אליאש.

בפעם הראשונה עזבה קבוצת רקדנים את בת-שבע כדי להקים מסגרת חלופית. קולבן: "מקובל בלהקות שרקדנים עוזבים. אבל כאשר קבוצת רקדנים עוזבת ביחד בשביל להקים להקה אחרת, זה כבר סיפור אחר. היתה קצת תחושה של לעזוב את הקיבוץ. של בוגדים. אנו היינו הבוגדים". בתוכנית רדיו ששודרה ביולי 1986, אמרה מאירה אליאש-צייץ: "....חברי תמי"ר היו מוכנים להתנסות והיה בהם גם משהו מאוד מאוד ישראלי. הם לא התמקדו בהבאת כוריאוגראפים שהתפרסמו בניו יורק לפני זמן קצר או ארוך, אלא באמת התמודדו בחומרים מקומיים, בבעיות שמעסיקות אותנו כאן כילידי הארץ הזאת...".

תמי"ר (רמלה) פעלה בין השנים 1982-1984, התפרקה ושוב הוקמה מחדש, והפעם בירושלים (1987-1992). קולבן היה הכוריאוגראף המרכזי ובהמשך המנהל האמנותי של הלהקה. תמי"ר, יותר מכל להקה אחרת בארץ, העלתה תוכניות עם היבטים חברתיים ופוליטיים. עם זאת, ברוב העבודות, הרצון להעביר מסר פוליטי פגם לא פעם

באמנות. מבקרת המחול תקוה חוטר-ישי: "נכון, לתמי"ר יש מעורבות פוליטית חזקה, ניסיון למחות, לזעזע, בעיקר בעבודות של אמיר קולבן, המנהל האמנותי, ואם אתה מזדהה עם הקו הפוליטי שלו טבעי שתתמוך, אבל חייבים להפריד בין מחאה פוליטית לבין אמנות" (ידיעות אחרונות, 4.4.1989).

קולבן מעיד על עצמו: "העולם שלי היה מאוד פוליטי, ובניגוד לרוב הרקדנים זה העסיק אותי בקריאה בהרבה משעות היום שלי. בשבילי, מחול היה אמצעי תקשורת כדי לומר מה שאני רוצה לומר. אבל כנראה שזה היה גם מעבר לזה, כי כיום הצורך לומר דברים פוליטיים הלך וירד, ובכל זאת החיבור שלי עם היצירה במחול הוא חזק מאוד. בדיעבד, אני יכול לומר שהקשר שלי עם היצירה המחולית הוא יותר מאשר רק פוליטי".

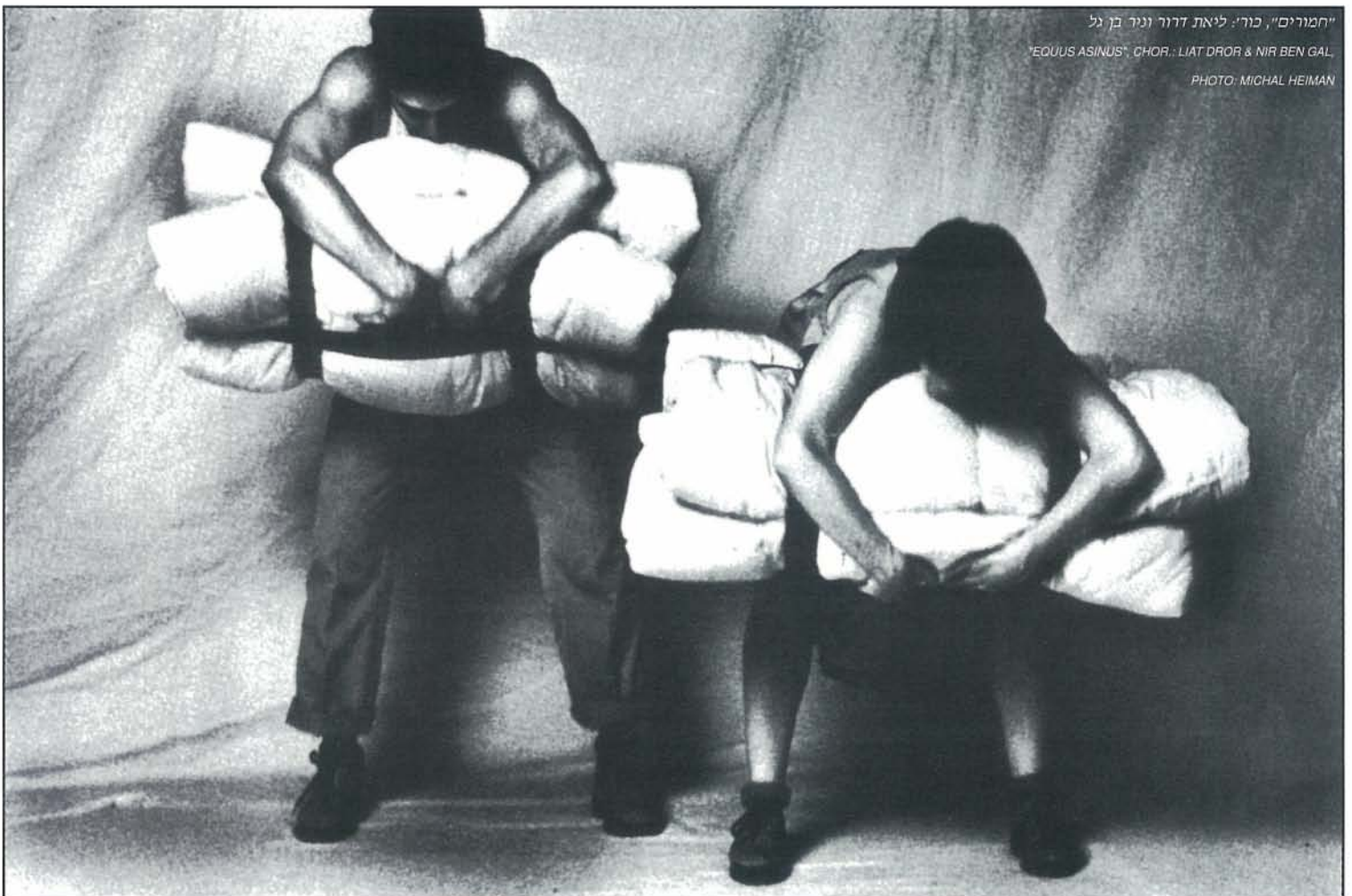
בין העבודות היותר טובות שהועלו במסגרת תמי"ר היה המחול-מיצג "ויה דולורוזה", שהועלה באירועי תל חי ב-1983 ובפסטיבל לתיאטרון אחר בעכו. העבודה תיארה מסע של שירת פליטים דו-לאומיים, לבושים בצבעי הדגל הישראלי והפלסטיני גם יחד. מסע הפליטים התקדם בחצר הישנה של תל חי, סמל ההקרבה והגבורה הישראלית, ונעצר ב-12 תחנות. הרקדנים, הפליטים, נשאו על עצמם כלי אוכל וכיסא מתקפל קטן. השירה פילסה לה דרך בתוך הקהל: בתחנה אחת אספה אבנים וקשרה למצח וליד כמו בהנחת תפילין, במקום שבו נפל יוסף טרומפלדור ואמר "טוב למות בעד ארצנו" טמנו עלי עץ זית באדמה. בתחנה אחרת נצמדו לקיר וערכו חיפוש על הגוף כמו שעושים לעצירים

ביטחוניים, ובתחנה האחרונה יצרו תמונה מתוך "הסעודה האחרונה".

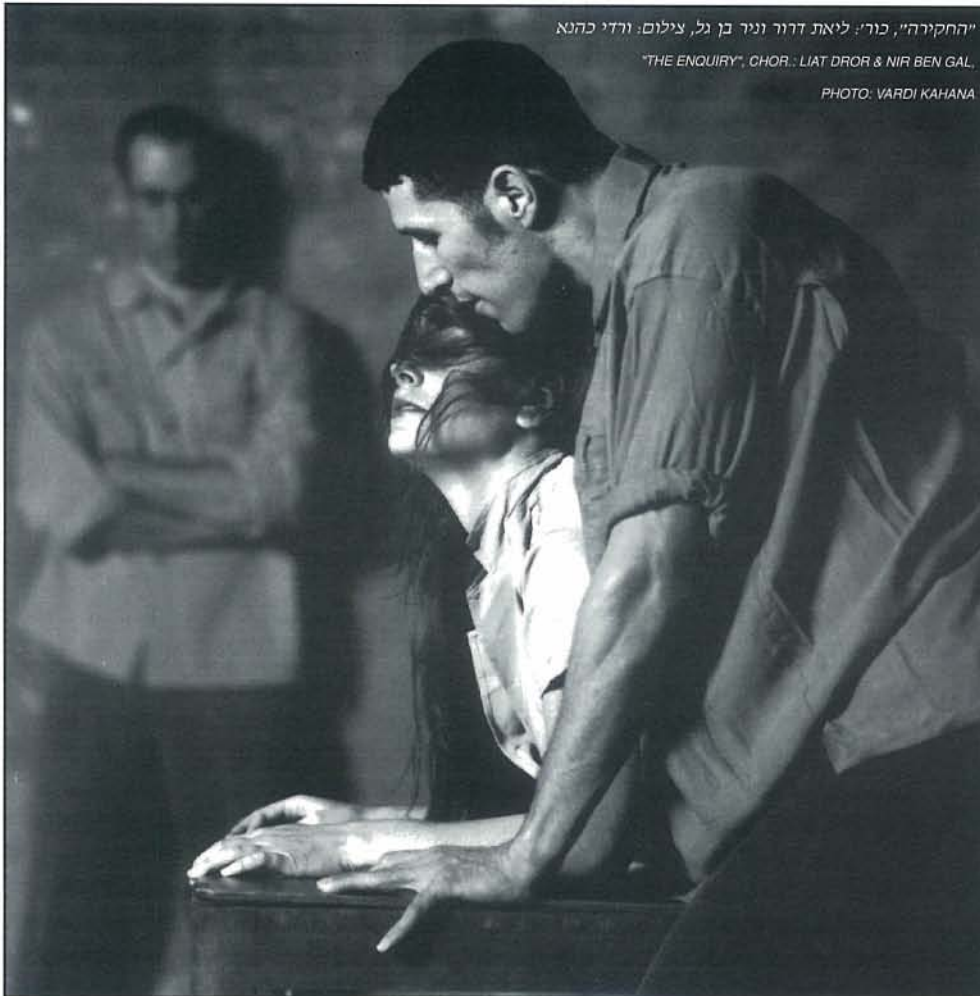
יצירה נוספת של קולבן "אט לאט לומדים הילדים לשנוא" (1988) עוסקת בתהליכי אילוף, שמפעילות המשפחה והחברה על ילדים רכים, כדי להכניס לשמש אזרחים ההולכים בתלם. קולבן, אב לבתו דניאל, יצר את העבודה על רקע שאלות ותהיות איך לחנך את ילדיו בדרך שבו הוא מאמין.

בתקופת האינתיפאדה יצר רמי באר את "יומן מילואים" (1989) עם להקת המחול הקיבוצית. באר התנסה בשירות מילואים ב"יהודה ושומרון" או "השטחים הכבושים". השם הוא פונקציה לעמדה הפוליטית של האמן, ימני או שמאלני. העבודה מתארת את התחבטויות הנפש של החייל על רקע הסכנה הממשית מזריקת האבנים של ילדים ונערות, ומאידך תחושת התיסכול והדחייה מרדיפה אחריהם. המופע, הבנוי כמחרוזת סצנות, נוצר בהשראת שיריו של המשורר צביקה שטרנפלד. "לא ברור מי הרודף ומי הנרדף, והריצה שולטת בכל", קורא אהוד לייבנר, היושב בצד הבמה, ליד שולחן ומיקרופון, ומדווח על האירועים כמנחה בתוכנית "מבט לחדשות".

מסך קדמי עשוי רשת ברזל הופך את הבמה למכלאה. בקדמת הבמה חייל ישראלי, קסדה לראשו וכתונת ארוכה לבנה לגופו. התנועות שלו מעוגלות, מתפתלות, של אדם מתענה, חצוי ברגשותיו. לעומת זאת, הנשים הפלסטיניות עם טורסו מוחזק גבוה, מכות בשוט. עולם של ניגודים ואבסורד. אסיר רוקד כבול ידיים למוסיקה מזוככת של באך. ראשו



"חמורים", כור: ליאת דרור וניר בן גל
"EQUUS ASINUS", CHOR.: LIAT DROR & NIR BEN GAL
PHOTO: MICHAL HEIMAN



"פוליטיקה אינה רק ההסכמות והמחלוקות שעליהן אנו קוראים בעיתון. היא המסגרת בתוכה אנו מעצבים את חיינו, את ריקודינו, את השירים שאנו שרים. אנו מובילים אותה במעשינו, הואי מובילה אותנו, לטוב ולרע" - גבי אלדור

חצץ אלא גם את משא עלבון חמוריותך. כלומר, לשאת משהו פנימי וחיצוני כאחד....האדם הוא מין רקדן חמורי או הרקדן הוא מין אדם חמורי, שצריך להיות בכושר כל הזמן" ("יופי של זיעה", העיר, 4.11.1988).

אבל דומני שליצירה זו גם רובד של אמירה פוליטית. כי בנוף הארצישראלי החמורים, כמו הסוסים האציליים, מעוררים אסוציאציות של האוכלוסייה הערבית. זכורים החמורים שהסתובבו בכפרים הערביים, כשהם נושאים על גבם משאות כבדים ממשקל הגוף שלהם, וילדים ערבים רוכבים ומכים אותם במקלות תוך כדי צעקות "יאללה אודרוב" (זוז כבר). החמור, אצל הישראלים כמו אצל הערבים, משמש גם מלת גנאי, מלה נרדפת לטיפש, עקשן או אדם לא רגיש. ביצירה גם שילוב של מוסיקה ערבית, עבודת אגן שמזכירה את המחול המזרחי, ואפילו סטריאוטיפ של סכין שיכולה לשמש לביתור אבטיח מרווה צמא של בני הזוג העייפים מהמסע החמורי, אך גם מעוררת אסוציאציות לשחיטה פרימיטיבית של חיה או אדם.

ב-1993 יצרו ניר וליאת את "תאנים", עבודה שבוחנת מזוויות שונות את משמעותו של המושג טריטוריה עם הפרשנות המיידית האקטואלית של טריטוריה - אדמה, פיסת רקע, וגם בהקשר של המאבק בין המינים

ריקודינו, את השירים שאנו שרים. אנו מובילים אותה במעשינו, היא מובילה אותנו, לטוב ולרע" (אלדור בראיון לאשל, ינואר 1997).

מתחילת דרכם כיוצרים בשלהי שנות השמונים, היו ליאת דרור וניר בן גל קשובים למתרחש בארץ ושאו חומרים ואנרגיה התנועתית מהחיים כאן. ניר בן גל: "משפיעים עלינו הריח, הצלילים, הצבעים, האנרגיה, האקטואליה. אם היינו עובדים באירופה, היינו שונים" (בראיון לאשל, ספטמבר 1996).

הדואט שלהם "חמורים" (1988) מתאר עבודה סזיזיפית של גבר ואשה, שכל הזמן סוחבים-נושאים-כורעים תחת משא שתי שמיכות ענק מגולגלות. זו עבודת פרך לכל החיים, כמו חמורים. הם לבושים בגד חאקי בהיר (בגד החאקי הצנוע, הפרקטי והחזק כמו של בית חרושת אתא, שרוב האוכלוסייה היהודית בארץ לבשה בשנות הארבעים והחמישים) וברזנט בצבע זהה המשמש כרקע וגם ככיסוי לבמה בצבעים של הנוף הארצישראלי הצחיח. היו כאלה שהעבודה הסיזיפית של החמור עוררה אצלם אסוציאציה לעבודת הרקדן. העיתונאי אריה יאס: "מסכנים עובדים כמו חמורים המשוגעים האלה" (מעריב, 2.10.1988), או המבקר חזי לסקלי: "להיות אדם פירושו להיות חמור. לא רק לסחוב שקי

של האסיר מכוסה במטפחת, בתוך ריבוע שיוצרים פנסי התאורה. בקטע אחר זורקות נשים לעבר הקהל אבנים ואלה נתקלות בגדר המגינה על הצופים. הריקוד של הפלסטיניות מלא עוצמה וכוח פרימיטיבי. קצב הריקודים מהיר - אלגרו מתמיד של מצוקה בשני הצדדים הלוחמים. האפוק הנדרש מן החיילים הישראלים החשופים לליגלוג ולהתגררויות מצד האוכלוסייה המקומית מוצא את ביטויו במחול של גידמים, שבו היד השמאלית של כל רקדן מחוברת לגופו וקשורה בחבל עבה לטורסו. ילדים פלסטיניים יוצאים במחול עם דגלונים כמו ילדים ישראלים ביום העצמאות שלנו. המחול מסתיים בשיר של שאול טשרניחובסקי, "שחקי, שחקי על החלומות", והוא נשמע מנוכר ומוזר בעיבוד המנגינה ותרגום המלים למוסיקה ערבית. ההצלחה של באר היתה בהעברת המסר מבלי לרדת למדרגה של מחול תעמולתי. בניגוד לעבודות של קולבן שהקדימו את זמנו, האווירה בארץ בתקופת האינתיפאדה היתה בשלה ליצירה מסוג זה והיא הוצגה בפני קהלים רחבים.

גבי אלדור ויגאל עזרתי ביימו את "הערב רוקדים" (1991) לפי ליברית של סיני פתר ויגאל עזרתי. זה תיאטרון-תנועה המתאר שמונה תקופות בין 1919-1991, העוברות על בית קפה ביפו, כפי שהן משתקפות במערכות היחסים בין המבקרים הקבועים שבו על רקע הרגעים והתקופות המכריעות בחיי היישוב בארץ, מתקופת החלוצים של העלייה השנייה ועד ימים אלה. המחול חברתי על כל גלגוליו, כפי שנקד בבית הקפה, משמש גם הוא ככלי ביטוי, מבטא נורמות של תקופה, נימוסים וסגנון. לא מדובר במחול מופשט, אלא בריקוד שכולנו מכירים, ושכולנו, יש להניח, התנסינו בו.

אחד הקטעים החזקים במופע הוא הקטע שבו יושבי בית הקפה מקשיבים דרוכים להצבעה הגורלית באו"ם ב-1948. כשמתבררת תוצאת ההצבעה, שפירושה ההחלטה לחלוקת הארץ בין ערבים ויהודים, עוזבים בעל בית הקפה הערבי ומשפחתו את ביתם. הם עוזבים תוך ריקוד דבקה מסורתית, מחול שיש בו עוצמה, שורשיות וגאווה, תכונות שנותבו לאנרגיה של שנאה, למחול של קללה, כרמוז על הגורל של המלחמות הצפויות לנו ולהם. ולמה הם רוקדים?

"בהצגה זו לא נאמרת אף מלה, אך זעקה אחת נשמעת. זו זעקתו של החייל הישראלי, אשר מתעורר במלחמת יום הכיפורים בשנת 1973, ומגיע אל בית הקפה בשנת 1977, ערב בחירות... קול נוסף הוא של הערבי אבו ווהיב, בעליו הראשון של בית הקפה, בקינה שלו על מות בתו המושרת בערבית, בתמונה המסיימת" (מחול בישראל, אפריל 1993).

בסוף המחזה חוזרים השחקנים על תנועות מחול של הפתיחה, מין הורה מתומצתת, רגועה, חלומית, רק שעתה המחול הזה פגום ומקוטע. "כל אחד מן המבקרים הקבועים של בית הקפה נושא עליו את משא השנים, את תולדות הזמנים. פוליטיקה אינה רק ההסכמות והמחלוקות שעליהן אנו קוראים בעיתון. היא המסגרת בתוכה אנו מעצבים את חיינו, את

ושמירת העצמאות. אבל "עיקרון הגבולות" הוא גם רחב יותר - הרי כולנו חיים בגבולות אישיים, לאומיים וקבוצתיים. גבולות האיש, העצמאי, הפרטי לעומת רצון האחר או החברה.

שחף עשוי מתכת נוצצת, ולא יונה עם עלה זית, נישא לאיטו לרוחב הבימה החשופה כשדה טרשים, ללא כל ייפויף. קירות שחורים תוחמים את שטחה, ושפע של פנסים כמו שמש חזקה מדי, מאירים אותה לעיתים באהבה, לעיתים באכזריות. שלושה גברים נושאים משא על כתפיהם, מעבירים משקל מרגל לרגל, מזכירים את הריקוד "חמורים" - אלא שהפעם מיהרו להוריד את המשא מכתפיהם, פרשו אותו על הבמה ויצרו מעין רצפת ברזנט לבנה. בכל אשר הלכו, הם נשאו את הטריטוריה, ולו גם מקופלת, על גבם.

זו טריטוריה שנאבקים עליה והיא רחוקה מלהיות אידיאלית. הרקדנית מסרבת לרקוד עליה בטענות המוכרות מעולם המחול ("הרצפה חלקה מדי, הרצפה מחוספסת מדי"), אבל זו גם הטריטוריה של עולם התנ"ך ("איש תחת גפנו ותאנתו") או עולם המזרח, יושבים בקיץ בסוכה זוללים ענבים. יש שאיפה להרחבת הטריטוריה, והרקדנים אוגרים

ולובשים בלהט עוד ועוד בגדים ואינם מהססים להפשיט ולקחת את לבוש הבחורה החלשה יותר. היא נשארת רק עם חולצה, מתחננת שישאירו לה אותה, אבל הם לא מוותרים, לוקחים את החולצה והיא נשארת עירומה. החולצה נזרקת מרקדן לרקדן, מותירה את הרקדנית חשופה ומושפלת. פורץ מאבק, פורצת מלחמה, והמחול מסתיים כששלושה רקדנים נושאים משא על גבם, אלא שלא כמו בתחילת הריקוד, הפעם המשא הוא של שלוש גוויותיהם העירומות כמעט של חברים, כמו בלוויה.

עבודתם החדשה, "חקירה" (1996), עוסקת בנושא הקשה של חקירות ועיניים ומתבססת על חומר תיעודי של ניצולת שואה ודו"ח "בצלם" בנושא עינויים בחקירה בתקופת האינתיפאדה.

אוריין: "לתיאטרון הישראלי הגיעה השואה כתימטיקה במאוחר. המחזות, שעסקו בשואה לפני שנות ה-80, התלבטו בבעיות קליטתם של לניצולי השואה במדינה החדשה ובהתמודדות עם זיכרונות האסון... עשר מההצגות שעלו על הבמה הישראלית, החל ממצחית שנות ה-80 עוסקות בקשרים נסיבתיים, סיבתיים או אנלוגיים בין השואה ובין הקונפליקט היהודי-

יש שאיפה להרחבת הטריטוריה, והרקדנים אוגרים ולובשים בלהט עוד ועוד בגדים ואינם מהססים להפשיט ולקחת את לבוש הבחורה החלשה יותר. היא נשארת רק עם חולצה, מתחננת שישאירו לה אותה, אבל הם לא מוותרים, לוקחים את החולצה והיא נשארת עירומה, חשופה ומושפלת

פלשתניאיי." (אוריין 132:1996). ועוד: "האנלוגיות בין השואה לבין הסכסוך עם הפלשתניאים הן האסטרטגיה החריפה ביותר שנוקט התיאטרון הישראלי לשם הצגת תפישותיו, הסתיגותיו ופחדיו בהקשר "השאלה הערבית". חריפותה המוגזמת של האנלוגיה מכוונת דווקא בכדי להסיר חרדות ולדחות את "תרבות החרדה", משום שזיכרון ההשמדה על ידי הנאצים אינו נתפס בתיאטרון כאנלוגיה מתאימה לאיום שיוצר הערבי כלפי יהודים-ישראלים, הטקסטים התיאטרוניים דוחים את הניסיון להצדיק מדיניות תוקפנית כלפי הערבים כלקחי שואה" (אוריין: 145:1996).

"חקירות" היא עבודה בעלת עוצמה, יצירתם התנועתית, פיסית והוויטואוזית ביותר שיצרו בני הזוג עד כה. וכך כתבתי על העבודה: "למרות הנושא האלים, אין תמונות זוועה או פריטה על נימים של רגשות מוגזמת. יותר מאשר בעבר, יש עניין בתנועה, עיבוד ופיתוח גיסטות חדשות העשירו את מילון התנועה של היוצרים בחומרים חדשים, בנוסף למוטיבים מוכרים מעבודות קודמות, בעיקר תנועת האגן המעגלית מזרחית של ליאת דרור, שרומזת על ההקשר היותר מזרחי תיכוני בנושא העינויים.

"ישנם קטעים תנועתיים אלימים בין קורבן לחוקר כמעט ללא כל מגע פיסי, וכאשר יש מגע - הוא נע על התפר שבין מגע מלטף, רך, וחושני שהופך במהירות למאיים ולדרסטי... תנועות של מסאז' של רקדן לחברו משמשים חומר תנועתי לסצנה מבריקה, כאשר הטפחות, המכות, הליטופים והמתחיות שלפעמים מזכירים מניפולציות בשיטות פלדנקרייז ואלכסנדר, הופכים לאינקוויזיציה של מגע". (רות אשל, הארץ, 17.12.1996).

הסכם אוסלו הוריד משהו מהאקוטיות שבסכסוך בין ישראלים וערבים ופתח פתח לתקווה של שלום. יש לצפות ולראות כיצד הדבר יבא לידי ביטוי במחול.



ביבליוגרפיה

Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs - pratique de theatre de l'opprime*, La Decouverte, 1985.
 אוריין דן, *דמות הערבי בתיאטרון הישראלי*, הוצאת אור עם, 1996.
 אלדור גבי, "הערב רוקדים היסטוריה", רבעון מחול **בישראל** מס' 1, אפריל 1993.
 אשל רות, ראיון עם ניר בן גל, תל אביב, ספטמבר 1996.
 מנור גיורא, "ביחד ולחוד - ליאת דרור וניר בן-גל", רבעון מחול **בישראל** מס' 6, ספטמבר 1995.
 מנור גיורא, "דיוקן: רמי באר - המינעד האנושי", רבעון מחול **בישראל** מס' 3, מרץ 1994.
 מנור גיורא, *חיי המחול של גרטרוד קראוס*, הקיבוץ המאוחד, 1978.
 עופרת גדעון, לויטה דורית, *סיפורה של אמנות ישראל*, הוצאת מסדה, 1980.
 עופרת גדעון, *כאן*, הוצאת "אמנות ישראל", 1984.
 עופרת גדעון, *לגעת*, הוצאת "אמנות ישראל", 1988.
 Gideon Ofra, *Here*, Israel Art, 1984
 Orian Dan, *The Arab in Israeli Theatre*, Or Am, 1996.



"תאנים", כור'. ליאת דרור וניר בן גל, צילום: ורדי כהנא
 "FIGS", CHOR.: LIAT DROR & NIR BEN GAL. PHOTO: VARDI KAHANA