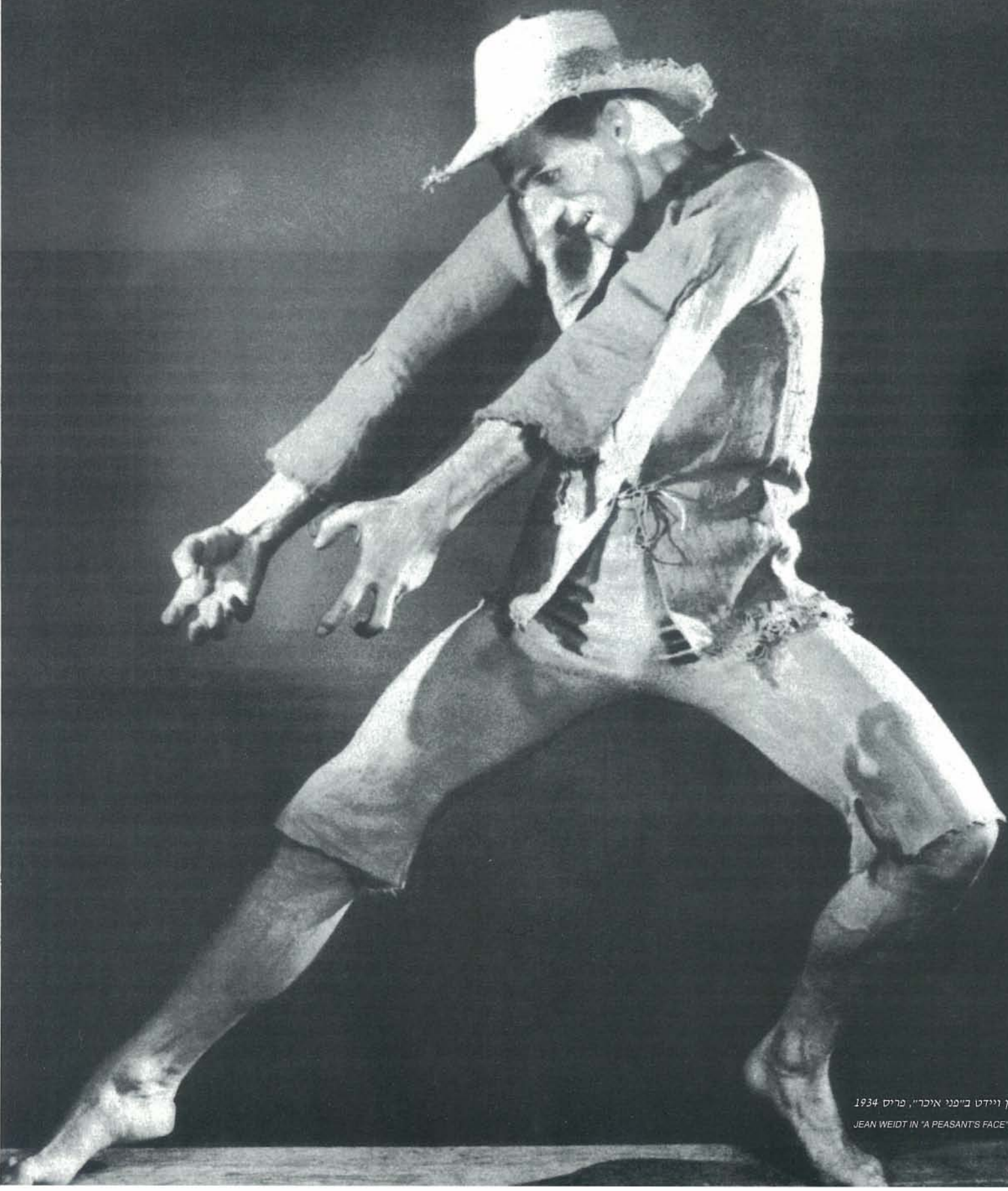


מחול פוליטי

מאת ג'ורג' מנור



ז'אן ויידט ב"פני איכר", פריז 1934
JEAN WEIDT IN "A PEASANT'S FACE", PARIS 1934

הסופר נכנס הביתה, תולה את כובעו על הקולב ואומר לאשתו: "נגמרו המלחמות בעולם! כתבתי מאמר למען השלום".
הסופר הצ'כי קארל צ'פק

האם ניתן ליצוק משמעות פוליטית בפליה? שמא ניתן לקשור בין ערבסקי יפה למשא-ומתן עם הפלסטינים, למשל?

יסלח לי הקורא על המוטו האירוני בו החלטתי לפתוח רשימה בנושא כה בעייתי כמו המחול בעל המודעות הפוליטית. מחול מעצם טבעו אינו כלי נוח לניסוח דעות מדיניות והשקפות חברתיות, בין אם הן מבוססות על מחשבות קונקרטיות ובין אם על מחשבות מופשטות. אף מהפכה לא החלה בגלל מופע באלט. אף מלחמה לא הסתיימה בשל יצירה כוריאוגרפית. ובכל זאת, היות ולרבים מאנשי המחול מודעות חברתית ופוליטית גבוהה, ממילא הם מונעים על ידי הצורך להביע את שאיפותיהם או את חששותיהם בכלי הביטוי העומד לרשותם, אמנות המחול.

אמנות המחול מצליחה להשפיע כאשר היא מעבירה מסר רגשי, ובלתי יעילה כשהיא מנסה למסור אינפורמציה עובדתית. לכן, רוב היצירות שנוצרות בהשפעת אירועים פוליטיים, או כאלה שמבקשות להשפיע על התפתחות חברתית-פוליטית, תורמות לדיון הפוליטי את הפן הרגשי, את הזעזוע, את המחאה נגד תופעות מסוימות דרך ההזדהות האישית, ולא באמצעות הרצאת דעות ועמדות בהצגת משנה מפלגתית, הצגה מטעם.

ההיסטוריה מלמדת שבתקופות של מהפכות סוערות ומלחמות עקובות מדם נוצרו יצירות כוריאוגרפיות בעלות מסר פוליטי רגשי. אפשר גם לטעון, שבמזבים מסוימים, הימנעות מהבעת דעה, אף היא אקט פוליטי ומצפוני. למשל, כניעתם של אחדים מגדולי המחול המודרני בשנות ה-30 בגרמניה. הללו נתנו יד לסילוקם של רקדנים ומורים יהודים מבתי-הספר ומהלהקות של מרי ויגמן וגרט פאלוקה (Gret Palucca), לפי דרישות חוקי הגזע, אחרי עלות היטלר לשלטון. אכן, גם כניעה לתכתיב היא נקיסת עמדה. וכך גם עבודתם של אמנים כמו הראלד קרויצברג (Harald Kreutzberg) או פון לאבאן, שהסכימו לעצב את טקסי הפתיחה והסיום של המשחקים האולימפיים שנערכו בברלין בשנת 1936. החלטתם לשתף פעולה עם השלטון הנאצי היתה גם אקט פוליטי, בלתי מוסרי בעליל.

ודוגמה הפוכה: יצירתו של קורט יוס, "השולחן הירוק", המחול האנטי-מלחמתי המובהק ביותר בתקופה של עליית הנאציזם. היצירה זכתה בפרס הראשון בתחרות כוריאוגרפית שנערכה בפריז ב-1932. מחול אנטי-מלחמתי זה, בו נעשה שימוש בצורה העתיקה של מחול המוות מימי-הביניים, הכניס את יוס לרשימת המועמדים להישלח למחנות הריכוז, שהוקמו מיד אחרי שהיטלר הפך לקנצלר. יוס החליט

לעזוב את גרמניה ב-1933, משום שנדרש לסלק מלהקתו את רקדניו היהודים, למשל רות האריס, לימים מנהלת החירות של להקת בת-שבע, והמוסיקאי שלו, פריץ כהן.

שנות ה-20 בגרמניה היו שנים של מודעות פוליטית מוגברת בתחומי האמנות. בתיאטרון, ברטולט ברכט ובייחוד ארוין פיסקאטור (Erwin Piscator) ניסו ליצור אמנות בימתית פוליטית. בתחום המחול המודרני אפשר לציין את הרקדן ז'אן וייט (Jean Weidt), שנולד בהמבורג בשנת 1904. הוא היה צאצא של פרולטרס אמיתיים בעלי השקפות שמאלניות, וניסה את כוחו במחול מודרני בעל צביון פוליטי מובהק, במקרה זה קומוניסטי. הוא רתם את ההבעה החופשית בתנועה לנושאים פוליטיים, במסגרת להקתו "הרקדנים האדומים", שהרבתה להופיע באספות המפלגה הקומוניסטית. הוא נאלץ, כמובן, לברוח מגרמניה עם עליית היטלר לשלטון. אחרי מלחמת העולם השנייה שב לארצו, ופעל שנים רבות כמנהל להקת מחול במזרח-גרמניה. ממחינת הסגנון התנועתי שלו, עבודתיו השתייכו לאקספרסיוניזם, ל"מחול ההבעתי". וייט עסק בפרולטריון, החלק העני והמדוכא של האוכלוסייה, במובטלים למשל, באופן המזכיר את עבודותיה של האמנית קטה קולביץ (Käthe Kollwitz), ציירת הילדים הרעבים והאנשים המדוכאים. ציוריה כמו המחול של וייט עוררו השתתפות ואמפתיה - יצירות הנובעות מרגש והזדהות, מצו מצפון אישי, ולא מתוקף צו המפלגה.

הקשר שנוצר בין המחול ההבעתי ליצירות בעלות גוון חברתי-פוליטי רגשי היה קשר הגיוני. הזדהותם של יוצרי מחול ההבעה עם רעיונות חברתיים מהפכניים ומתקדמים דחפה אמנים כמו גרטורד קראוס לכיוון היצירה הפוליטית. בימי גדולתה בינה, באמצע שנות

ה-20, יצרה קראוס מחולות כאלה. למשל, את הסולו הדיפלומט: לבושה במעין מדים ייצוגיים וכפפות לבנות לכפות ידיה, היא גררה איתה תותח. בסופו של המחול ישבה עליו, כשלועו מכון לעבר הצופים.

בסולו אחר שלה היא יצרה דמות של פועלת, שיש לה, כביכול, רק זרוע אחת, המורמת כמעין נס של מרד. בשיתוף עם להקתה היא השתתפה כסגניתו של פון לאבאן, בתהלוכה הרוקדת של האיגודים המקצועיים בוינה, באחד במאי. מחול פוליטי, לא באופי התנועות, כי אם בכך שהריקודים בוצעו כחלק של תהלוכה פוליטית במשמעותה.

בימי מלחמת העולם הראשונה וביתר שאת אחריה, עם ניצחון מהפכת אוקטובר שהעלתה לשלטון את הקומוניזם, התפתח ברוסיה מחול חדשני, שגם הוא היה כרוך בניסיונות ליצור אמנות בעלת זיקה פוליטית ומשמעות חברתית. ניקולאי פורגר (Nikolai Foregger), למשל, יצר עבור להקתו עבודה שהוקדשה לתיאטרון-תנועה תעמולתי. בסטודיו שלו, שנקרא "פרולטקולט", משמע צירוף של פרולטריון ותרבות, יצר שיטת תנועה שלמה משלו. יצירתו הנודעת ביותר, שהשפיעה על אמני מחול רבים בעולם, וגם בארץ-ישראל של שנות ה-30, היתה "מחול המכונות". מופע תנועתי שבו כל רקדן מגלם גלגל או בוכנה, והקבוצה כולה יוצרת תנועה שלמה של מכונה ענקית.

פורגר היה קרוב בתפיסתו להערכת הקדמה הטכנולוגית של הפוטוריסטים האיטלקים, שהיו מתומכיו של הדיקטטור הפשיסטי מוסוליני. התנועה שניצב ותלבושות רקדניו האקרובטים השתייכו לזרם הקוביסטי באמנות החדשה, שביקש לתאר כל דבר בצורות גיאומטריות.

יצירתו של קורט יוס, "השולחן הירוק", הכניסה אותו לרשימת המועמדים להישלח למחנות הריכוז, שהוקמו מיד אחרי שהיטלר הפך לקנצלר. יוס החליט לעזוב את גרמניה ב-1933, משום שנדרש לסלק מלהקתו את רקדניו היהודים



ממבקרי המחול המוסקוואים של אותם ימים, שהבעיה היתה דווקא הפוכה: המטאפורה של גולייזובסקי, של הרס פירמידת השלטון על ידי אי-כניעתו של היחיד והתנגדותו המוסרית של יוסף, היתה ברורה מדי. כי מי שישב אז בראש הפירמידה השלטונית היה יוסף אחר, יוסף ואסארינוביץ' סטלין. מכל מקום, גולייזובסקי לא נאסר, אבל נשלח לעבוד בלהקות באלט רחוקות מהמרכז.

כשפרצה מלחמת העולם הראשונה, הופיעה באירופה חלוצת המחול החדש, איזאדורה דאנקאן. היות והיא רקדה למעשה רק את מחולות הסולו שלה, לא קשה היה לה ליצור מחול מאולתר לכבוד המאורע ההיסטורי. היא בחרה בהמנון הצרפתי ורקדה לצליליו מחול שהפך לחלק מהרפרטואר שלה, לאות תמיכה בצרפת ובכוחות הקדמה. בסיום המלחמה, עם מהפכת אוקטובר הבולשביקית, שוב יצרה מחול פוליטי אישי. הפעם היה זה "המארש הסלאבי" מאת צ'ייקובסקי, שדאנקאן הפכה לריקודו של העבד המשתחרר.

שנות ה-30 בארה"ב היו שנות המשבר הכלכלי הגדול שלאחר נפילת הבורסה בניו-יורק בשנת 1929. המוני מחוסרי עבודה עקב פשיטות רגל של מפעלים, עוני מחפיר, העדר תמיכה רשמית ממשלתית במובטלים ובאיכרים המנושלים מאדמתם בשל חובותיהם לבנקים, רעב ממש. תהלוכות המובטלים הן שיצרו את הלחצים שהביאו לבחירתו של הנשיא רוזוולט וה-"New Deal" שלו. זו היתה תקופה בה הורגשה במחול המודרני באמריקה השפעתם של אמני מחול שהיגרו מאירופה, בעיקר יהודים אבל גם אחרים שנאלצו לברוח מהנאצים. מודעותם הפוליטית של מהגרים אלה השפיעה גם על יוצרים אמריקאים, כמו מרתה גראהם ואנה סוקולוב, ליצור מחולות בעלי מסר פוליטי. גראהם יצרה אז את המחול שלה "המהגר" (1928), שעסק בנושא חברתי אקטואלי, ובאותה שנה גם את "שירי 1917", היא השנה בה הצטרפה ארה"ב למלחמת העולם הראשונה נגד גרמניה.

אחד הניסיונות הנדירים בבאלט הקלאסי למחול להשתמש בנושא היסטורי-פוליטי נעשה על ידי ג'ורג' וייט והכוריאוגרף ואלרי פאנוב. למרות שנבחרו שותפים בעלי שם עולמי - המוסיקה מאת אלפרד שניטקה (Alfred Schnittke), התפאורה והתאורה מאת יוזף סבובודה הצ'כי (Josef Svoboda), עיצוב התלבושות על ידי יולנדה סונאבנד (Yolanda Sonnabend) - זכה הבאלט לביקורות שליליות ביותר, כי שפת הבאלט השמרנית של פאנוב לא היתה יכולה להתמודד עם הנושא הדרמטי.

"הנאשם", באלט על פרשת דרייפוס, כור: ואלרי פאנוב, ליברית: ג'ורג' וייט, "באלט העיר בון", 1994.

"THE ACCUSED", A BALLET ABOUT THE TREASON TRIAL OF ALFRED DREIFUS; CHOR.: VALERY PANOV, LIBRETTO: GEORGE B. WHYTE; BONN, GERMANY 1994.

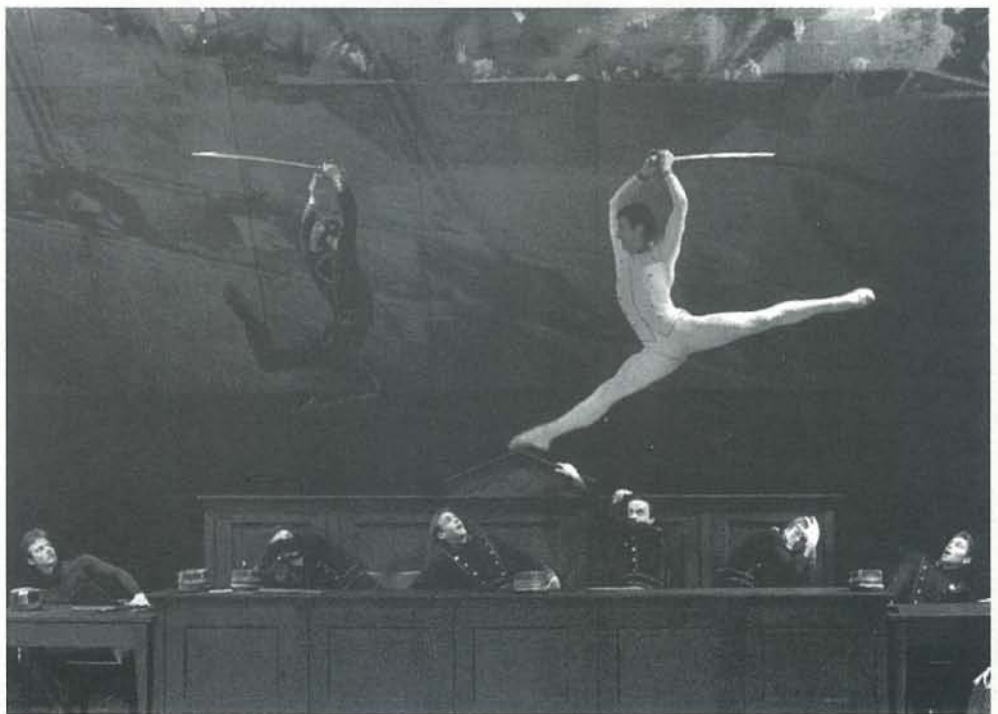
עידן חופש היצירה ועידוד הניסיונות באמנות, שאיפיינו את השנים הראשונות של המשטר הסובייטי, בעיקר בזכות התערבותו של קומיסר התרבות הנאור לונאצ'ארסקי, הסתיים באמצע שנות ה-20, עם עלייתו של סטלין לשלטון כמחליפו של אבי המהפכה, לנין. מיד אחרי המהפכה הקומוניסטית נעשו ניסיונות כושלים לשוות לבאלט הקלאסי-החדשני פן ריאליסטי, פרולטרי כביכול. אחד מגדולי הכוריאוגרפים הרוסים הצעירים, קאסיאן גולייזובסקי (Kassian Goleizovsky), יצר בשנת 1925 באלט של שתי מערכות, שהוצג על בימת תיאטרון בולשוי במוסקוואה, והיה בעל משמעות פוליטית של ממש. הכוונה לבאלט התנ"כי "יוסף היפה", שעניינו מכירת יוסף למצרים ותולדותיו שם, כאיש חצרו של פרעה.

המערכה הראשונה היא אידיליה פסטורלית בכנען. בין חידושיו של גולייזובסקי היה השימוש ברצפת הבימה. הוא היה איש באלט קלאסי מובהק, אבל בימותיו היו מחולקות לפודיומים ומישורים מוגבהים בגבהים שונים ורקדניו היו לבושים, על פי רוב, סליף והרקדניות חזייה בלבד. דבר מקובל מאוד בימינו, אך בשעתו עורר שערורייה. הוא התייחס לקרקע (הבימה) כמרכיב חשוב בעיצוב התנועה, ממש כפי שעשו יוצרי המחול המודרני, ובייחוד מרתה גראהם. ב"יוסף היפה" היו אלה הרי ארץ ישראל הקדומה, בדמות במות וגבעות ומעברים תלולים ביניהן, שעליהם רקדו הרקדנים. ובתמונה השנייה, המתרחשת במצרים, הבימה כולה היתה פירמידה של מדרגות המתנשאת לגובה רב, מאוכלסת אנשי חצר וחיילים, ובראש - הפירמידה של פרעה. לבסוף, אחרי סיפור אשת פוטיפר, צעד יוסף הצעיר לבדו מול המבנה המאסיבי של חצר השליט, ומשקרב, נסוגו וברחו היושבים בפירמידת העריצות, וזו כאילו התפוררה.

הביקורת הרשמית כתבה שהמופע "בלתי מובן", אבל מקץ שנים רבות הודו אחדים



המטאפורה של גולייזובסקי, של הרס פירמידת השלטון על ידי אי-כניעתו של היחיד והתנגדותו המוסרית של יוסף, היתה ברורה מדי. כי מי שישב אז בראש הפירמידה השלטונית היה יוסף אחר, יוסף ואסארינוביץ' סטלין





לקנות, למכור!" והמקהלה עונה לו בקצב. הם תולשים את שפופרות הטלפון מתושבותיהן כמצוות הבוס וצועקים את הפקודות אל כל אולמות הבורסה שבעולם.

מעבר לנהר נוצצים אורות אמיתיים של הוול-סטרית, שעה שהרקדן המגלם את מילקן קורא: "אל תאמינו בגורל, תקבעו אותו בעצמכם!"

הוא נידון לתקופת מאסר, ומשריצה את עונשו, שב והיה לאחד מאנשי הכספים המצליחים ביותר בארה"ב.

שם היצירה "נשף חיות הטרף" ("Predator's Ball"), והיא כוללת מוסיקת טכנו קולנית וזמרי ראפ. בתמונת הפתיחה ניצב מילקן, ראש הטרופים, מאחורי שולחן ארוך, בחבורת ברוקרים, לבושים מדי קרב שלהם: חולצה לבנה, חליפה אפורה. הוא צורח: "למכור,

בתיאטרון המארח רבים ממופעי המחול החדשניים בניו-יורק, הלא הוא אולם האקדמיה למוסיקה בברוקלין (Brooklyn Academy of Music), המוכר לכל אנשי המחול כ-BAM, העלתה בשנה שעברה הכוריאוגרפית קארול ארמיטאז' (Karole Armitage) מופע של מחול מודרני. נושאו, לא פחות, חייו של אל המניות מיכאל מילקן, שעמד בשנת 1990 במרכזה של שערורייה: הוא הרוויח והפסיד עשרות ומאות מיליוני דולרים.

עמיתיה; הם מתחלפים בעוד היא מתקדמת עוד ועוד לקראת הקהל. זה תיאור מזעזע של בריחה, של נפש המבקשת להימלט מגיהנום. ועוד סצנה, לא פחות חזקה: שלוש נערות-זונות סוגרות ופותחות את כפות ידיהן, שבהן פרח אדום. נערות שהנאצים הוכרחו לשמש זונות לחיילי הרייך השלישי. הפרחים בכפותיהן הן כמו הסטיגמטה, פצעי המסמרים של ישוע הצלב.

בסוף שנות ה-60 יצרה סוקולוב מחול נוסף בעל מסר פוליטי ברור. "צעדי הדממה" הוא מחול שנועד לתאר את מצב היהדות בברית-המועצות, בתקופה שציונות נחשבה לפשע

בעצם, גם יצירותיה המוכרות והמושלמות ביותר, למשל "חדרים" ("Rooms") ו"חלומות" ("Dreams"), מעוגנות במציאות החברתית-המדינית. ב"חדרים" יושבת קבוצת אנשים (שש דמויות של בודדים), כל אחד על כסאו המייצג את חדרו. הבדידות של האדם בכרך המודרני היא הנושא הבא לידי ביטוי חזק כל כך בעבודה זו של סוקולוב. זהו דיוקן הניכור בעיר המודרנית, מושג שטבע מרקס.

"חלומות" היא היצירה המחולית היחידה, אולי, שמצליחה להביע משהו מהזוויות של השואה, ללא גלישה למלודרמטיות. המחול פותח ברקדנית המטפסת על כתפיהם של

גראהם גם עשתה מעשה פוליטי אמיץ, כאשר סירבה בפומבי לקבל את הזמנת משרד התעמולה הגרמני של גבלס, להופיע עם להקתה במסגרת האולימפיאדה של ברלין. במכתב התשובה שלה היא מודיעה שלא תופיע בארץ בה שולט הפשיזם. היא אף הוסיפה בהערת אגב סרקסטית, שממילא לא תוכל להופיע על אדמת הרייך השלישי, כי רבות מרקדניותיה לא יורשו להופיע שם. נכון, הן היו יהודיות.

בין הכוריאוגרפים המודרנים באמריקה בלטו בנושאים החברתיים של ריקודיהם קודם כל אנה סוקולוב, ומאוחר יותר צ'ארלס וידמן (Charles Weidman). סוקולוב, אחת הרקדניות בלהקתה הראשונה של גראהם, גדלה בשכונת מהגרים ענייה, ב-Lower East Side של ניו-יורק, ועבדה במתפרות הנצלניות בד בבד עם לימודיה. היא הקדישה לנושאים של מצוקה ועוני, בייחוד לסבלו של האדם הבודד, את מרב ריקודיה החשובים. מחולות הבעתיים, שאפשר לכוונתם מברקים בהולים לעולם, תשדורות של זעקה והתראה. כמה וכמה מיצירותיה המוקדמות כמו "לוויה אמריקאית מוזרה" ("Strange American Funeral"), עסקו בגורלם של פועלים, במקרה זה מותו המזוויע של פועל בבית-יציקה לפלדה, הנופל אל תוך מכל מתכת מותכת.

הסולו "מקרה מס' ---" ("Case History No. ---"), מתחילת הקריירה שלה כיוצרת, הוא סיפורה של נערה שנקלעה לקשיים. האדם ההופך ל"מקרה", כשהדגש הוא על הפן של העובד הסוציאלי. בשנת 1937 היא יצרה כוריאוגרפיה סאטירית, אנטי-פשיסטית, כתגובה על תערוכה שנערכה על ידי ממשלתו של מוסוליני באיטליה. כוריאוגרפיה זו תיארה את האשה ואת הערצת הגוף המושלם כחלק מהמדיניות הפשיסטית. סוקולוב קראה למחול הקבוצתי שלה "Facade - Esposizione Italiana".

גראהם עשתה מעשה פוליטי אמיץ, כאשר סירבה בפומבי לקבל את הזמנת משרד התעמולה הגרמני של גבלס, להופיע עם להקתה במסגרת האולימפיאדה של ברלין. במכתב התשובה שלה היא מודיעה שלא תופיע בארץ בה שולט הפשיזם, כי רבות מרקדניותיה היהודיות לא יורשו להופיע שם



"עיר גדולה", כור': קורט יוס, 1932
"BIG CITY", CHOR.: KURT JOOSS, 1932. PHOTO: RINGER - PATZSCH

פלילי וליהודים אסור היה לבקש להגר. בייחוד מרשימה התמונה המסיימת את "צעדי הדממה": הרקדנים מעורטלים, רק סחבות לגופותיהם, נערמים לערימה של גופות, כשמאורר ענק מעיף עליהם עיתונים ישנים. תמונה מרשימה ביותר של שיכחה היסטורית - שאסור להניח לה לקרות.

"הכסאות" של סוקולוב הוא מחול לשש דמויות, כל אחת שבויה בחדר שלה בעיר הגדולה, מחול של בדידות והיאוש, תיאור חזק ביותר לניכור והעדר תקשורת בחברה המודרנית. ולא פחות מכך "חלומות", אולי המחול המעולה ביותר בנושא השואה. שתי היצירות הועלו בארץ על ידי "התיאטרון הלירי" של סוקולוב בראשית שנות ה-60.

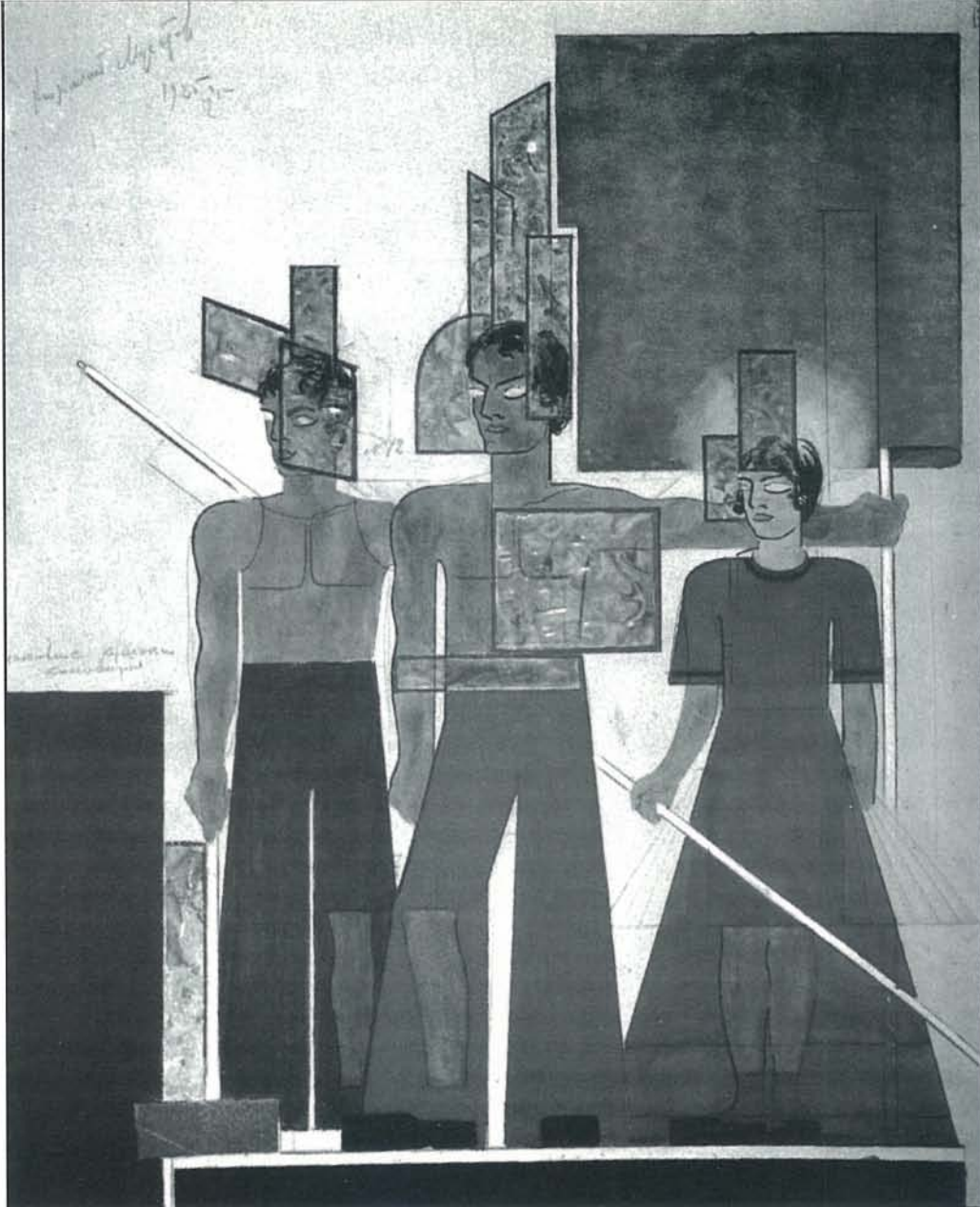
תקופת המשבר הכלכלי הגדול באמריקה בשנות ה-30 וה-"New Deal", הלא היא המדיניות היזומה של הנשיא רוזוולט ליצירת מקומות עבודה במימון ממשלתי, היתה גם התקופה היחידה בתולדות האמנות בארה"ב, בה מעורבות ממשלתית תרמה תרומה ממשית למימון הפקות בכל תחומי האמנות, כולל מחול. כך קרה שהמסד מימן, במקרה זה, גם את אמנות המחאה.

ללא תמורה ממשלתית, קמו בשנות ה-30, בעיקר בניו-יורק, אירגונים של רקדנים עם דעות שמאלניות. למשל, The New Dance Group ובעיקר The Workers League, ששימש סטודיו ובית ספר (עד שנות ה-60) לקבוצה נכבדה של יוצרים, ביניהם ג'יין דאדלי, אנה סוקולוב, סופי מאסלאו, דונאלד מק-קיי, פרל פריימוס, הלן תמיריס, ג'ין ארדמן, דניאל נאגרין וציארלס וידמן. רבים מהם עבדו מאוחר יותר גם בישראל. ההזדהות הפוליטית שלהם באה לידי ביטוי לא רק בנושאי יצירותיהם, אלא ואולי קודם כל, בשאיפתם להפוך את לימוד המחול האמנותי לנגיש גם לבני דלת העם.

בשנת 1934 כתב מבקר המחול עמנואל אייזנברג על מופעי הפסטיבל למחול ועל התחרות השנייה שערכה הליגה למחול הפועלים בניו-יורק:

"התבנית היתה בדרך כלל זו: שש או עשר נשים צעירות, לבושות גלימות שחורות ארוכות, שכבו להן בתחילת המחול על רצפת הבימה במצבים שונים של קריסה. ואז, לצלילי מוסיקה קודרת ומונוטונית, הן היו מתחילות לנוע בתנועות שונות של יאוש, מסכנות ואובדן. הצופה המשתאה נאלץ להכיר בכך, שהן מייצגות את הפרולטריון המדוכא. ואז הגיע רגע של התגלות, של התקוממות ומהפכה. לעיתים בדמות אור נגוהות חזק מהצדדים, לעיתים כדמות דינמית עטופה בבגד אדום, הפורצת בסערה אל בין הרקדנים המבוהלים, בעלי החזות הטראגית... הדמות התגלתה כנואם באסיפה המונית, ותמיד נענו הדמויות לקריאה למרד, ושוב היתה להם תקווה... עת המהפכה הגיע!" (הירחון "New Theatre", יולי 1934).

לקראת סוף התקופה, בשנת 1937, הפיקו האיגודים המקצועיים של הפועלים מחזמר, שרשם הצלחה ניכרת ובוצע מאות פעמים -



DRAWING BY NIKOLAI MUSATOV OF THE VICTORY GROUP IN GOLEIZOVSKY'S "WHIRLWIND", 1927

מתוך הבאלט "הסערה", אודות המהפכה הבולשביקית, כור: קאסיאן גולייובסקי, ציור: ניקולאי מוסטוב, 1927

"קיבלנו מקומות טובים, בשורה הראשונה של היציע. אורות האולם עומעמו, ובתוך חמש דקות רודי נרדם ושקע בשינה עמוקה. אבל זה לא היה עוד 'רומיאו ויוליה' כמקובל. לא תיאורו של מאבק בין שתי משפחות, אלא מלחמת מעמדות. הרקדנים נעו כחיילים בקרב. לפתע הם החלו לצעוק: 'תחי המהפכה! תחי המהפכה!'."

"רודי התעורר מיד. הוע קפץ על רגליו, נעמד ליד המעקה, הרים את ידו השמאלית מאגירת והחל גם הוא לצעוק: 'תחי המהפכה! תחי המהפכה!'. האנשים שישבו סביבנו השמיעו קולות מחאה ומילמולים של אי שביעות רצון. הסתבובתי לאחור וראיתי את הפנים המבוהלות ואת קמטי התמיהה על מצחיהם. אבל פה ושם הבחנתי גם בחיוכים. רודי המשיך לקפץ, המוסיקה סחפה אותו עימה והשמחה על הבימה היתה מידבקת. מישהו משכנו ליצע התאושש, וסינן דרך שניינים הדוקות: 'שב ותשתוק!'. רודי התנצל וישב במקומו.

"אבל הוא לא נרדם שוב. אחרי המופע רשם ביומנו: 'הרוב נגד המלחמה ובעד האהבה. תמונת הסיום עובדת במישורים שונים, 'העולם השלישי' ניצב לעינינו. האהבה והחיים מנצחים את המוות.'"

גרטכן דוציקה, אלמנתו של מנהיג הסטודנטים בגרמניה של סוף שנות ה-60, רודי דוציקה, מתארת בביורגפיה של בעלה, איך הזוג הצעיר הלך ערב אחד בשנת 1967 לראות את להקתו של מוריס בז'אר, באלט המאה ה-20, שהתארח בברלין

"בצעם הימים הסוערים של קיץ מרגש זה יצאנו, רודי ואני, לבלות. זה היה ערב ראשון זה שבועות רבים, שהיה לנו מעט פנאי לעצמנו. להקתו של מוריס בז'אר הופיעה בבאלט 'רומיאו ויוליה'. זה היה ממש משעשע, לשבת באולם בין הצופים. נשים מאופרות בשמלות שחורות, הדוקות עד לכדי פיצוץ, גברים בחליפות אפורות, שהסתירו את כרסותיהם. לכבוד המאורע גם אני לבשתי שמלה. רודי התגלח, אבל שערו הארוך גלש על פניו.

"סיכות ומחטים" ("Pins & Needles"), על חייהן הקשים של עובדות במתפרות הנצלניות. בהפקה זו הוקצה חלק ניכר למחול שנוצר על ידי הכוריאוגרף בנימין צמח (נשחית כיום בירושלים) ואמן מחול יהודי נוסף, שאנדור גלוק (Sandor Gluck), שהיה אחראי לבימוי המחולות בהפקה. בשנות ה-40 היה צמח שותף לבימוי מופעי ענק ב-Hollywood Bowl, בהם ניסו להביע רעיונות על נושאים מההיסטוריה האמריקאית, או מהאירועים הגדולים שעברו אז על העולם כולו.

המחול בעל המודעות הפוליטית עסק הרבה גם בבעיית השחורים. בתחום זה הצטיינו לא רק יוצרים ורקדנים שהיו בעצמם שחומי-עור, כמו פרל פרימוס ודונלד מק-קיל, אלא אמנים יהודים כמו הלן תמיריס, שהתמחתה במחולות לפי שירי דת כושיים, שירי עבדות ושירי חופש וגעגועים לשחרור ושוויון זכויות. קשה להאמין, אבל אפליה משפילה של כושים היתה חוקית בדרום ארה"ב עד שנות ה-60. עצם העיסוק באוכלוסייה הלא-לבנה מחוץ למסגרת של בידור היה בו משום אמירה פוליטית. בין האמנים שביטאו אמירה פוליטית ברורה זו אפשר לציין את להקתו של אלווין איילי ואת הרקדן הכושי המצוין ארתור מיציל, שהפך לכוכב הניו-יורק סיטי באלט ורקד את הנסיכים למיניהם בבאלטים הרוסיים הקלאסיים.

שנות הארבעים ובעיקר פרוץ מלחמת העולם השנייה שינו את המצב מן הקצה אל הקצה. בשנים שאחרי מלחמת העולם הראשונה, וביתר שאת בימי מלחמת האזרחים בספרד ובמלחמת הכיבוש של מוסוליני באתיופיה (באמצע שנות ה-30), נתחברו ובוצעו הרבה ריקודים "נגד המלחמה!". אגב, לעיתים קרובות הפך מחול מחאה נגד מלחמת העולם

כל סממני התיאטרון של פינה באוש משמשים אותה ואת הבאים אחריה ליצירת תיאטרון תנועת, המביע את דעתו באמצעים סוריאליסטיים על מצבו של האדם בחברה המודרנית, של סוף המאה ה-20. זהו תיאטרון בעל מודעות חברתית מובהקת - אבל ללא המרכיב התעמולתי או המפלגתי הפשטני

הראשונה, בזכות כותרת חדשה, מבלי שהמחול עצמו ישתנה בצורה ניכרת, למחאה נגד הגנרליזציה פרנקו או נגד הדיקטטור מוסוליני. תופעה זו של שינוי כתובת אפשר לראות גם אצל גרטרוד קראוס, למשל במחול המרשים והמרגש שלה "החייל האלמוני", בו לוחם בודד כלוא בתאו, מצפה להוצאתו להורג. המלחמות השתנו, המסר נותר כשהיה, רק הנמען היה חדש. מחייל אלמוני במלחמת עולם הוא הפך לחייל ספרדי, ובסוף ללוחם מחתרת נגד הכיבוש הנאצי.

בשנות ה-70 הפכה אמנות המחול האמנותי המודרני על כל גווניו מתענוג של קומץ יודעי ח"ן אניני טעם לתנועה רחבה, שהכל מכירים ומתעניינים בה; לאמנות צעירה ודינמית, בעיקר באמריקה, אבל גם בהולנד. השפעתו ההולכת וגדלה של מרס קנינגהם, ומאוחר יותר גם השפעתם הסגנונית של יוצרי המחול

הפוסט-מודרני, דחקה הצידה את המושג "תוכן" בכל משמעות שהיא, ויותר מכל בביטוי החברתי-הפוליטי. המחול ביקש להתייחס לתנועה לכשעצמה ותו לא.

מאז ועוד סוף שנות ה-80, המחול בעל המשמעות חברתית היחיד שהופיע על הבימה היה המחול שניסה להילחם כביכול באידס באמצעות האמנות. למשל, מופעים של ביל טי גיונס וארני זיין. אבל כל המופעים הללו, שכאילו עסקו בנושא חברתי - מותם של חברים ואוהבים מקרב הקהילה ההומוסקסואלית - משמעותם הפוליטית היתה בסופו של דבר עקיפה ורדודה. אלה היו לרוב מחוות אנושיות, לפעמים נוגעות ללב, לפעמים פשוט סנטימנטליות, שהקשר שלהן למסר ציבורי-חברתי היה רק במודעות הציבור לכך שאובדן וכול אלה כרוכים בבעיה רפואית מוגדרת.

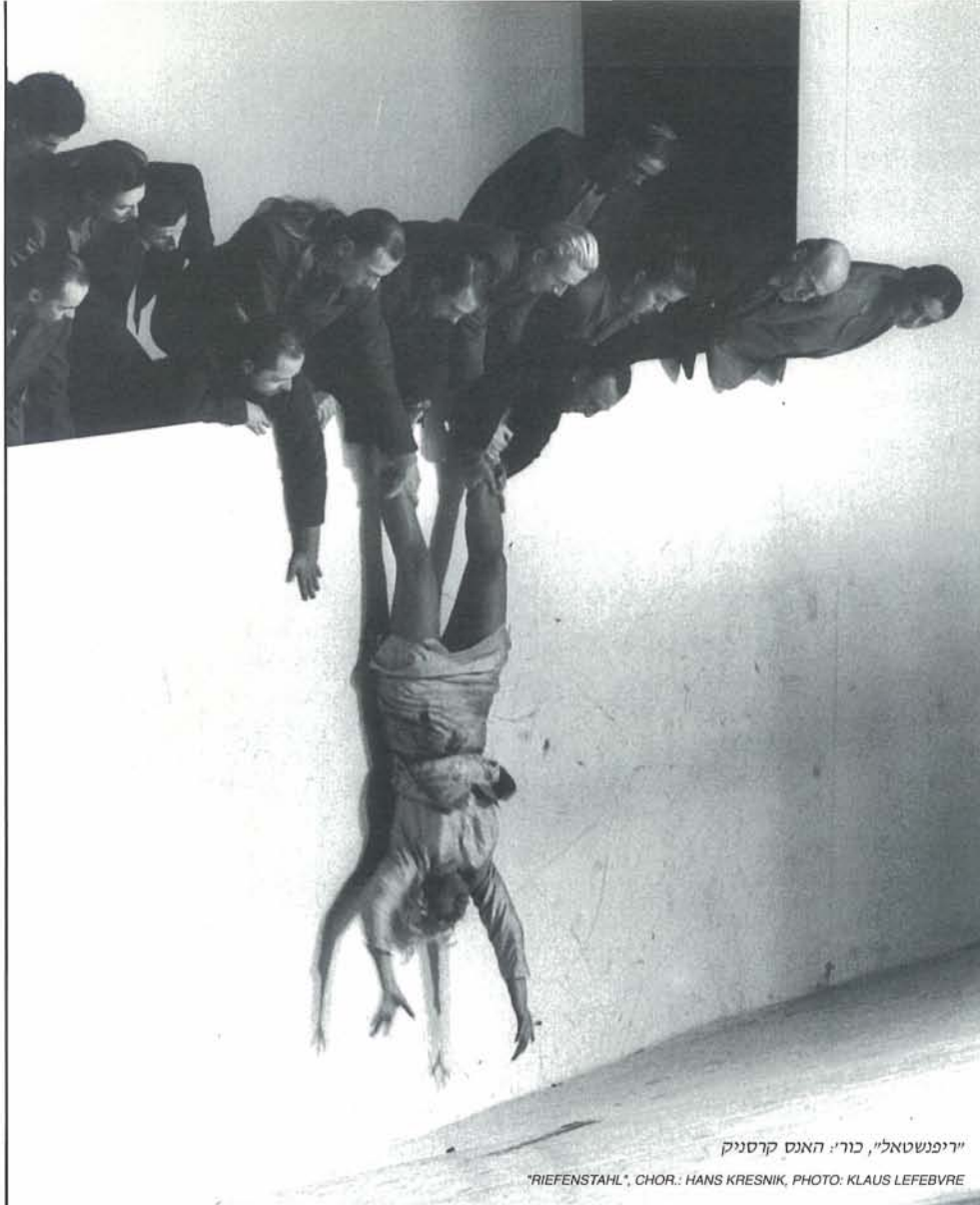
בשל אילוצי צו הפוליטיקלי קורקט ואיננות הטעם של המבקרים בארה"ב, נחוצים היו לעיתים גשרים של נייר בין התנועה שעל הבימה לתמיכה ברעיונות החברתיים שמאחורי המחול. קודם כל, משום שמחלה גורמת לאי-תנועה. ושנית, משום שאפילו מבקרת רגישה כמו ארלין קרוציה (Arlene Croce) לא חשה באבסורד תגובתה הנועזת ליצירתה של להקת ארני זיין וביל טי גיונס, לזכרו של ארני שמת מאידס. היא אמרה אז שעניינים כמו חולי, מומים וצער אישי אינם ראויים לטיפול אמנותי. תגובה זו עוררה כמצופה גל של תגובות רגשיות סוערות ומחאות.

אבל דווקא בשנות ה-70 באירופה, ליתר דיוק בגרמניה המערבית (צריך לזכור שעברו רק שבע שנים מאז קרסה החומה בין מזרח למערב ברלין), בעיר אסן, בבית-הספר



"ריפנשטאל", כור': האנס קרסניק

"RIEFENSTAHL", CHOR.: HANS KRESNIK, PHOTO: KLAUS LEFEBVRE



"ריפנשטאל", כור: האנס קרסניק
"RIEFENSTAHL", CHOR: HANS KRESNIK, PHOTO: KLAUS LEFEBVRE

הדישדוש במקום והשימוש במזוודות, שכבר נעשה לנדוש מרוב שימוש בו, היו בידיה של מאגי מארין למטאפורה חזקה ותנועתית של תלישות מקרקע המציאות ולנדודים ההמוניים, המאפיינים את התקופה שלנו

גם בשנים האחרונות הוא ממשיך בדרכו הפרובוקטיבית. למשל, הוא יצר בעיר ברמן מופע, שעסק במנהיגת הטוריסטים שפעלו בשנות ה-70 וה-80, אולריקה מיינהוף. זה מופע מהמרשימים שראיתי מימי. כתב אישום נגד החברה לא פחות מאשר נגד אנשי הטרור. המופע מתחיל מכך שעל קצה הבימה נעים אנשים "מן הרחוב", וזוללים גיאנק-פוד, ומשליכים את העטיפות של ההמבורגר ואת פחיות הקוקה-קולה על רצפת הבימה, עד שנוצר גל שלם של אשפה. ואז מופיעים פועלי ניקיון בסרבליים כחולים ומטאטאים גדולים בידיהם. והם מטאטאים את האשפה המגעילה הישר, לא פחות, על הצופים היושבים באולם.

סצנה מזעזעת ממש היא זו, בה הרקדנית המגלמת את אולריקה מיינהוף (אגב, דמות הנרקדת ומשוחרקת על ידי ארבע רקדניות המתחלפות בסצנות השונות) נתלית ערומה על מבנה מברזל, כאילו היתה בהמה שחוטת. ובסצנה אחרת מפשיטים "שוטרים" סוריאליסטיים כמה מהרקדנים, ומקלחים אותם במים צבועים בצהוב. מה שבטוח זה שבגישתו אל הטוריסטים, לא הפך קרסניק לחביב הממסד.

העולם השנייה. אחרי שנים מעטות של עבודה כרקדן מן המניין בלהקות באלט שונות, החליט שהגיע הזמן לומר משהו על המציאות החברתית, ובדרכו שלו.

תיאטרון, הוא אומר, אינו תיאטרון-מחול (Tanztheater) כנהוג אצל פינה באוש ועמיתיה ותלמידיה, אלא תיאטרון כוריאוגרפי. עבודתו מראשיתה לוותה בסקנדלים קולניים. כי כבר הבאלטים הראשונים של קרסניק - כמו "חברת המניות אגם-הברבורים", שאינו אלא קריקטורה אכזרית של הבאלט הרגשני של פטיפה/איוואנוב, בו מעשנות ארובות בתי-חרושת והנסיך מקבל כמתנה ליום הולדתו טנק-צעצוע המונע בשלט רחוק, או עבודתו "ישו בע"מ" - הראו לכל את קיצוניותו, היותו הילד הרע של תיאטרון-התנועה הגרמני בן זמנו.

כשהיה מנהל הלהקה בעיר היידלברג, יצר את "דו-שיח משפחתי" ("Familiendialog"), העוסק באח ואחות, המגלים בעליית הגג את מדי האס-אס של אביהם. הם מביאים לו את ההוכחה לעברו הנאצי כמתנה לסעודה החגיגית לכבוד יום הולדתו ה-60. זה היה, כמובן, בגדר נגיעה בפצע מכאיב של החברה הגרמנית, הבעת דעה נחרצת ואמיצה.

Folkwang שייסד וניהל שם קורט יוס - נולד תיאטרון-המחול, שנציגתו המובהקת היא פינה באוש. את הסגנון שפינה באוש גיבשה בשנות עבודתה בוופרטאל, אפשר אולי לכתות סוריאליזם חברתי. בראשיתו של תיאטרון-מחול זה ניצבת יצירתה, שכבר הפכה לקלאסיקה של ממש, "קפה מילר". כשם שמחזה האבסורד הראשון של בקט, "מחכים לגודו", כבר כלל את כל ההישגים החדשניים של סגנון בימתי ודרמטורגי זה, "קפה מילר" של באוש נראה היום כמין אנתולוגיה של תיאטרון-המחול. במחזה זה, באותו בית-קפה עצוב, היא השתמשה לראשונה באמצעים תנועתיים ובימתיים, שהפכו בינתיים למוסכמות המשמשות את הכל.

חיבוקים המסתיימים בצניחת המחובק ארצה, חבטות חוזרות ונשנות בקירות, ובכלל חזרה עיקשת על מוטיבים תנועתיים, אכזריות ביחסים הבינאישיים על הבימה, נשים בקומביניזון או כתונת לילה, גברים בחצאית. כל סממני התיאטרון של פינה באוש משמשים אותה ואת הבאים אחריה ליצירת תיאטרון תנועתי, המביע את דעתו באמצעים סוריאליסטיים על מצבו של האדם בחברה המודרנית, של סוף המאה ה-20. זהו תיאטרון בעל מודעות חברתית מובהקת - אבל ללא המרכיב התעמולתי או המפלגתי הפשטני. בזכות הסוריאליזם נתאפשר ליוצרי תיאטרון-המחול הגרמני החדש לדון בשאלות פוליטיות, ללא הטפת מוסר ושימוש בתעמולה מפלגתית.

כשם שקורט יוס השתמש בריקודים סלוניים או עממיים כבסמלים של מעמדיות, גם פינה באוש הלכה בדרך זו. המחול חברתי, הסלוני, כראי החברה שימש את יוס בשנות ה-30 ליצירת אווירה של הכרך המודרני, למשל על ידי הניגוד בין ואלס לטנגו, בבאלט שלו "העיר הגדולה". ממש כך מופיעים ריקודים השייכים לנשף או למסיבה חברתית אצל פינה, למשל ביצירתה "1980".

כשם שתיאטרון האבסורד של בקט ויונסקו שיחרר את המחזאים והבמאים מהעלילה הסדורה (שחרור שהיה האידיאל של ברטולט ברכט) ומהצורך לפעול באמצעות איפיון פסיכולוגי של דמויות, כך הסירה פינה באוש והבאים בעקבותיה את המחסום בפני מחול מודרני מופשט שד בבד קשור לתכנים ומציאות, ללא המניירות של העלילה בבאלט ובמחול הבימתי בכלל.

בין היוצרים הבולטים בתחום המחול בעל המודעות החברתית היא מאגי מארין הצרפתייה. אין זה מקרה שאחת מיצירותיה המגובשות ביותר היא "May B", מחול העוסק בפליטים נצחיים. הדישדוש במקום והשימוש במזוודות, שכבר נעשה לנדוש מרוב שימוש בו, היו בידיה של מאגי מארין למטאפורה חזקה ותנועתית של תלישות מקרקע המציאות ולנדודים ההמוניים, המאפיינים את התקופה שלנו.

אבל בלי ספק, הכוריאוגרף שיותר מכל מזוהה עם תיאטרון-מחול בעל הצביון הפוליטי הוא האנס קרסניק (Hans Kresnik). הוא נולד באוסטריה, והתייתם מאביו לאחר שנהרג לנגד עיניו, כשהיה רק בן שבע, בסוף מלחמת

גם בארץ תמיד נמצאו אמני מחול שביקשו להביע את דעתם, לתמוך בחיובי ולהילחם בשלילי - לפי ראות עיניהם כבני אדם. אבל בכך עוסק מאמרה הסמוך של רות אשל.

ל"רומיאו ויוליה", יכול לשרת מחול פוליטי. ואכן, כך מוכיח קטע מיומנה של אשת מנהיג הסטודנטים של סוף שנות ה-60, רודי דוצ'קה (ראה מסגרת בעמוד 10).

האמצעים שלו הם של התאכזרות, דם ועירוס. הוא אינו חושש להשתמש בגועל כבאמצעי בימתי. ובכל אלה הוא למעשה ממשיכו של ממציא "תיאטרון האכזריות", הצרפתי אנטונין ארטו (Antonin Artaud), ולא דווקא בשל השימוש בדם ואש, בעינויים ועירוס, אלא בשל האכזריות האמיתית אליה התכוון ארטו, משמע אי-התפשרות על האמת העירומה, באי-התחשבות במוסכמות הנימוס שעה שמדובר באמת אנושית עמוקה - זאת האכזריות האמיתית של ארטו ושל קרסניק.

המופע הטרי ביותר של קרסניק בוצע לראשונה בסוף אוקטובר 1996 בעיר קלן. הוא בחר לו הפעם נושא מאוד קרסניקי: דמותה השנייה במחלוקת של הצלמת לני ריפנשטאל (Leni Riefensthal). ריפנשטאל היתה בנעורי רקדנית מודרנית בברלין, אשה יפה מאוד, אבל עיקר תהילתה באה לה מכך שצילמה סרטים דוקומנטריים נהדרים מבחינה אסתטית, שתיעדו את כנס המפלגה נאצית שנערך בנירנברג, וכן הסרט התיעודי שהיא צילמה עבור מיניסטריון התעמולה של גבלס על אולימפיאדת ברלין שנערכה ב-1936.

קרסניק עסק לא פעם בכוריאוגרפיה של דיוקנאות של אישים ואמנים ידועי-שם. בין יצירותיו החשובות ביותר מחזה-מחול על המשוררת סילביה פלאת (Sylvia Plath), הצייר פרנסיס בייקון (Francis Bacon) או במאי הסרטים פאזוליני.

אפשר היה לצפות שהוא לא ירחם לא על "הצלמת של היטלר" ולא עלינו, הצופים. בבואי לבכורה ניחשתי בליבי שהוא יעמיד אלה מול אלה את הדמויות הנהדרות של אתלטים צעירים, מול הזוועות של הנאצים. גוויות בוכנוואלד מול הקפיצות למים. אבל טעיתי. המופע כלל הרבה טקסט שלא תמיד הובן ושפע סמלים: אקרובטים שטיפסו על תקרת התיאטרון מעל ראשינו, וקיר לבן, ענקי, שמולו מישור תלול, עליו החליקו ונחבטו בו הרקדנים. חיים על מישור משופע, מסוכן, המוליך להתנגשות, ממש כמו האקרובטים שמעל לראשי הצופים, שאולי אמורים היו להזכיר את סרטי טיפוס בהרי האלפים, שבהם החלה הקריירה של לני ריפנשטאל כשחקנית. אבל הצלמת יצאה מעימות זה עם עברה הנאצי כמעט כגיבורה. היא כיום בת 93 שנה. קרסניק הזמין אותה לבכורה, אבל היא לא הגיעה.

אינני סבור שהאנס קרסניק התמתן או פשוט התבגר. דעותיו עדיין נחרצות ופרוגרסיביות. אלא שקשה מאוד לעסוק בביוגרפיה שלו מבלי להתחיל לחבב אותו, עד שהוא הופך למעין מכר ותיק. וכך מעשה בלעם, קרסניק העמיד מעין דיוקן של גברת זקנה ומיוחדת, הטוענת עד היום שלא היתה נאצית, לא היתה אהובתו של היטלר ובעצם לא עשתה דבר רע, אלא צילמה סרטים נהדרים על אנשים יפים. יהיו אלה אתלטים שריריים, או בני שבט נובה האפריקני, בשנות ה-60 וה-70, שגם הם בעלי גופות נהדרים.

המחול בעל המודעות הפוליטית הוא תופעה נדירה יחסית, אבל מופיע בכל תקופה ומקום. הרי אפילו שקספיר, למשל בעיבודו של ב'ז'אר

"הנאשם", כור' ואלרי פאנוב, ליברית: ב.וייט, "באלט העיר בון", 1994.

"THE ACCUSED", CHOR.: VALERY PANOV, LIBRETTO: GEORGE B. WHYTE, BONN, GERMANY 1994.

