

# המחול הישראלי

סוף שנת 1997

## תמונת מצב

מאת גיורא מנור

איורים: חיים לוי



היובל הוא המצאה יהודית עתיקה. כבר בתנ"ך מדובר על כך. המנהג לסכם תופעות במסגרת תאריכים עגולים אין בו הגיון של ממש. בטבע אין עשרות ומאות, ואפילו ההיסטוריה האנושית אינה מתחשבת בכך. היתרון היחידי הוא, שהיובל כאילו מגרה או מכריח אותנו לסכם, לבדוק ולמדוד את השינויים הכמותיים והאיכותיים, שחלו בתופעה בה דנים, בתקופה מסוימת.

קדחת שנת אלפיים (שאגב, תחול באמת רק בינואר שנת 2001 ולא בסוף 1999 ...) עוד לפנינו, וכבר הכל מתיחסים בכובד ראש מופרז לחמישים שנות קיומה של מדינת ישראל, ומאה שנות ציונות.

יש משהו פלאי בהצלחת התנועה הציונית והקמת מדינת ישראל כעבור יובל שנים בלבד מאז הכריז הרצל בבאזל, ששם ייסד מדינה. הוא יכול היה לשער, שבעצם הקים שם שתי מדינות, את היהודית ואת הפלסטינאית... ואין זה משנה, אם מצבה של ישראל כיום עגום ומדכא מאין כמוהו. ישראל היא עובדה, ועם עובדות, כידוע, מוטב שלא להתווכח.

הפלא הגדול ביותר בהגשמת רעיונותיו של תיאודור הרצל הוא, בעיני, דווקא משהו שהוא עצמו כלל לא חשב עליו: החייאת השפה העברית. ללא העברית כשפה חיה לא היתה קמה מדינת ישראל. וללא תחיית העברית לא היתה נוצרת תרבות ואומנות ארץ-ישראלית של ממש.

לפי הדו"ח לשנת 1996 של המרכז למידע ומחקר התרבות (העלול להיות האחרון, כי בין יתר הקיצוצים של מינהל התרבות, מוסד זה מועד להתקצץ...), פעלו בישראל 7 להקות "ממוסדות" ומתוקצבות - בת-שבע, בת-דור, הלהקה הקיבוצית, קולדממה, הבאלט הישראלי, ענבל, תיאטרון המחול של רינה שיינפלד, מסגרות הזוכות לתמיכה מימסדית חלקית, אבל קבועה - "הבמה" הירושלמית, להקתם של ליאת דרור וניר בן-גל, באלט חיפה, התנועתרון, להקת מחול ירושלים ולהקות עצמאיות צעירות, שדווקא הן מהוות את החלק התוסס והרענן של חיי המחול האומנותי שלנו ואת תקוותו - להקותיהם של עידו תדמור, דניאלה מיכאלי, ענת דניאלי, נועה דר ולהקת "ורטיגו" של נועה ורטהיים ועדי שעל.

יבול בהחלט מרשים. כל זאת בצד הזכות. בצד החובה נרשמה ירידה של 23% במספר הצופים. זה מדאיג, אבל יתכן וזו רק ירידה זמנית.

חיים

מכל מקום, כמעט 300 אלף צופים נכחו במופעי-מחול בשנה שעברה. כשליש מזה במופעי בת-שבע, כ-70 אלף במופעי להקת המחול הקיבוצית וכ-75 אלף באלה של הבאלט הישראלי.

בתכנית טלוויזיה, ששודרה לפני חודשים אחדים, שדנה במשך שלוש שעות פלוס של שידור במצבו של המחול שלנו, שאל המנחה כל אחד מהמשתתפים את השאלה המכשילה: "מה ישראלי בריקוד הישראלי?" וזה הכניס את הכל למגננה, כאילו יש התחייבות כלשהי - להיסטוריה? למוזות? למינהל התרבות? לרבנות?

מהפכת האבסורד ביטלה בבת אחת את הקושי הבסיסי העצום של המחול המודרני מאז הוצרו ואת נחיתותו לעומת הדרמה, שלרשותה השימוש בטקסט ובסיפור רציף. על מנת להעביר מסר - ולו סימלי ומופשט לגמרי - נאלצו בני דורה של גרהאם ללכת אל המיתוסים והאגדות העתיקים, היווניים או התנכיים. תיאטרון תנועה החדש לא היה זקוק עוד ל"קביים", בזכות שיטות תיאטרון האבסורד.

מרס קאנינגהם ברח מהסימליות עמוסת המסרים של גרהאם ובני דורה וממשיכה אל התנועה לכשעצמה, נטולת משמעויות. ואילו פינה באוש, ובעקבות כך גם רוב היוצרים של המחול הצעיר אצלנו, הלכה לכיוון תיאטרון האבסורד, שהמשמעויות שלו אינן מוגדרות בצורה ריאליסטית, ולמרות שיש בכל יצירה התחלה, אמצע וסיום, לא תמיד הן מופיעות בסדר זה....

איני מכיר עוד מדינה בעלת רמה טכנולוגית ותרבותית כישׂרל, הנתונה במשברים קיומיים בלתי פוסקים כמזה. מצבים קיצוניים של כיבוש, בעיות חברתיות ומחלוקות עמוקה ביותר בין השקפות דתיות-מיסטיות ואנטי הומאניסטיות לבין גישה חילונית, מתקדמת, ליברלית היו אמורים להביא גם את יוצרי המחול החדש לעיסוק בהשקפות ואירועים פוליטיים ובבעיות הקיומיות של ישראל.

יחסית, רק מעט יצירות כוריאוגרפיות מקוריות שייכות לתחום ההיגד החברתי-פוליטי הישיר. בתחום זה למעשה רק שניים מהיוצרים המרכזיים נמשכים לבעיות השעה והצרות הקיומיות: אמיר קולבן ורמי באר. קולבן עשה זאת עוד בהיותו מרכז להקת תמ"ר, למשל ביצירתו "טוב, תודה, מתרגלים", ובלהקה הקיבוצית בוצע "יומן מילואים", שתיהן עבודות העוסקות באינתיפאדה.

אבל האם אין ביטוי עקיף, ללא התייחסות לדראמטורגיה, לעולם המלא תוקפנות, פחדים והיסטריה של ישראל בסוף המאה ה-20? לפני זמן קצר התפרסמה ב"העיר" התל-אביבי רשימה מאת גבי אלדור (שמפאת חשיבותה מובאת שנית גם בגליון זה של "מחול בישראל"), שיש בה התייחסות לנקודה זאת.

גבי אלדור מבחינה במחול הישראלי בתנועה תוקפנית, בתנועה שניכר בה "משהו נעול וקשה, כביכול אדיש (...). יש הרבה כעס באופן שבו נע הרקדן הישראלי (...). אלו לא רק הפנים, אלא גם

הסיפור ב"מחכים לגודו" הוא שלא קורה כלום, וגודו לעולם אינו מגיע. האבסורד שבשם הזרם הזה נעוץ בהכרתו של בקט, שעצם קיומו בעמק הבכא שלנו הוא אבסורד. משמע שאין משמעות (נעלה או אחרת) לחיים שלנו במובן הקוסמי, אלא במסגרת החיים הממשיים של כל אחד ואחד בלבד. אין תכנית-אב אלוהית, ולכן העולם אבסורדי, משמע משולל משמעות טראנסצנדנטלית, זאת אומרת משמעות שמעבר לעצמה.

ומכאן הקירבה הלא מקרית בין בקט וחידושי לפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית, של סרטור ועמיתיו, שקבעו, שרק האדם עצמו יכול להעניק משמעות לחייו על ידי קבלת אחריות ועמידה בדילמות קיומיות, שנקרות בחייו, ללא קשר לתכלית קוסמית או מטאפיזית כלשהי.

ללא עלילה וללא איפיון הדמויות הפסיכולוגי, אין זה אומר, שעולם תיאטרון האבסורד אינו מרתק ואינו מרגש. להיפך. ואם נבחן את התשתית הדראמטורגית של תיאטרון-המחול (של פינה באוש ובני דורה), ננוכה, שיצירותיה בנויות ממש על עקרונותיו של בקט. את מקום העלילה והדחפים הפסיכולוגיים של הדמויות תופסים אמצעים בימתיים אחרים, כגון החזרה העיקשת על מוטיבים והפיכת פעולות יום-יומיות לסמליות. ומשמעות סימלית זו מנוסחת לא בצורה ריאליסטית, של אחד לאחד, אלא כנוסחה אלגברית. משמע, שכל אחד יכול להכניס לנוסחה המופשטת את ה"מספרים" המתאימים לו ולהשקפותיו.

## בתכנית טלוויזיה שדנה במצבו של

המחול שלנו, שאל המנחה כל אחד

מהמשתתפים את השאלה

המכשילה: "מה ישראלי בריקוד

הישראלי?" וזה הכניס את הכל

למגננה, כאילו יש התחייבות

כלשהי - להיסטוריה? למוזות?

למינהל התרבות? לרבנות הראשית?

הראשית? - ליצור מניה וביה מחול מודרני ייחודי, לאומי, שעה שבאמת אין דבר כזה, לא אצלנו ולא בארצות אחרות. האם יירי קיליאן הוא הולנדי? בילי פורסיית גרמני או אמריקני? כריסטופר ברוס אנגלי בסגנון המחול שלו? או מאגי מארין צרפתית? מאץ אק שוודי? כמובן של.

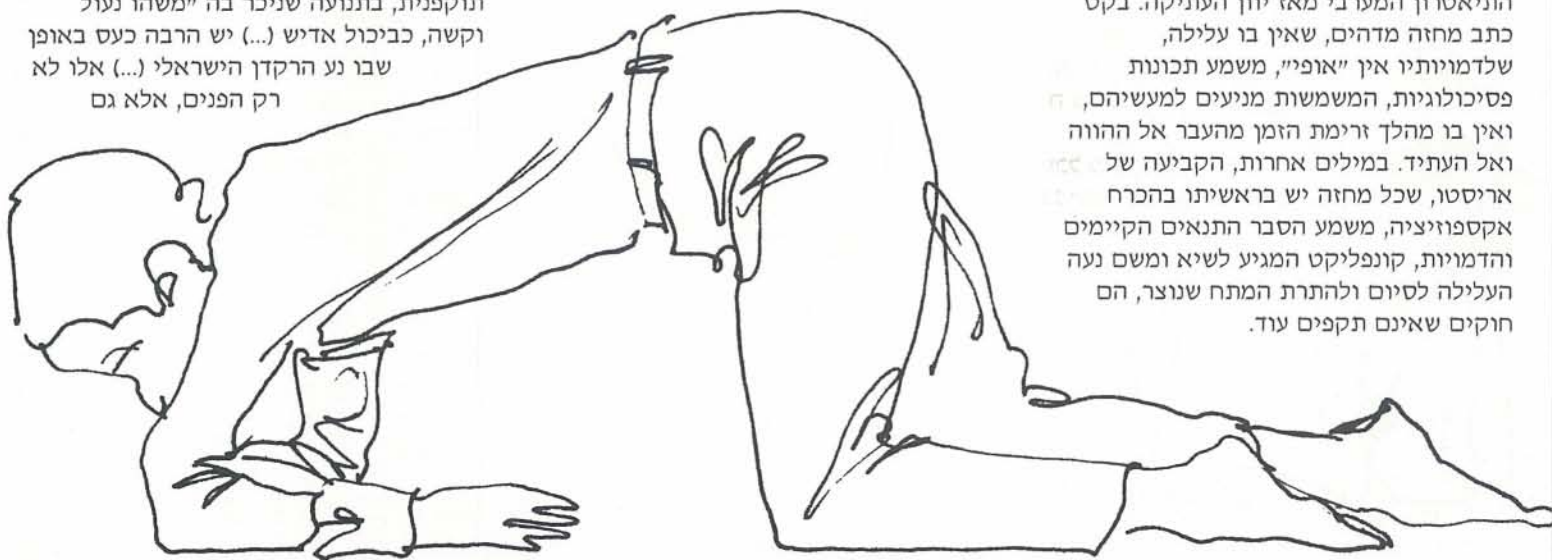
אבל יש בכל זאת שיוך איזורי או, אם תרצה, של יבשות. דומני שהיתה זאת רות אשל, שהצביעה על שייכויות גלובאליות של אומנות המחול האומנותי בארץ, שהשתנו במשך ההיסטוריה הקצרה יחסית שלו. מאז שנות ה-20 ועד שנות ה-50 היתה זו השפעה מובהקת של "מחול ההבעה" המרכזי אירופי, ששלטה אצלנו, ואילו מאז מחצית המאה ועד שנות ה-80, היו היוצרים שלנו מושפעים במידה מעטה או רבה יותר מהמחול האומנותי האמריקני, שגם הוא, אגב, הושפע בצורה ניכרת ממחול ההבעה הגרמני, אלא שחוקרים אמריקנים רבים לא נוהגים להם להודות בכך.

באמריקה של שנות ה-60 וה-70 ניכר כיוון חדש, שנקרא בצורה די לא מוצלחת "פוסט-מודרני". אבל השפעתם של יוצריו על אומנות המחול בארץ היתה מזערית. ההשפעה החזקה ביותר בשני העשורים האחרונים של המאה נודעת בלי ספק לתיאטרון-המחול או תיאטרון-התנועה הגרמני, אותו מסמלת פינה באוש, שבהחלט אינה יחידה בתחום זה, אבל הדומיננטית שבו.

מה גרם לשפע מופעי המחול החדש בארצות כגון צרפת, בלגיה או הולנד, שעד שנות ה-80 כמעט ולא היה בהן אלא באלט קלאסי בלבד? למעשה למרות שפינה באוש למדה בניו-יורק, בסיס עבודתה המדהימה אינו לא הסגנון של גרהאם ולא של מרס קאנינגהם.

מה ששינה את הגישה של הכל למחול התיאטראלי העכשווי היא למעשה המהפכה שגרם סמואל בקט ב"תיאטרון האבסורד" שלו.

ראשיתו של מהפך דראמטורגי זה בשנת 1953, עם הצגת הבכורה של "מחכים לגודו" מאת בקט בפאריז. תיאטרון האבסורד - מונח שהמציא מרטין אסלין, אז מנהל מחלקת הדרמה של ה-B.B.C, - השמיט בבת אחת את הבסיס המיבני הדראמטורגי, ששימש את התיאטרון המערבי מאז יוון העתיקה. בקט כתב מחזה מדהים, שאין בו עלילה, שלדמויותיו אין "אופי", משמע תכונות פסיכולוגיות, המשמשות מניעים למעשיהם, ואין בו מהלך זרימת הזמן מהעבר אל ההווה ואל העתיד. במילים אחרות, הקביעה של אריסטו, שכל מחזה יש בראשיתו בהכרח אקספוזיציה, משמע הסבר התנאים הקיימים והדמויות, קונפליקט המגיע לשיא ומשם נעה העלילה לסיום ולהתרת המתח שנוצר, הם חוקים שאינם תקפים עוד.



הנעליים השחורות (...). הגוף הבועט והנבעט ואפילו חוסר הגנדרנות המוחלט שלו (...).

לדעתי, זוהי אבחנה ממצה ונכונה מאוד.

למעשה, גם אם נבחן את העבודות המוצלחות של יוצרים מהדור הצעיר, כגון אלה של עידו תדמור, להקת "ורטיגו" או נועה דר, נוכח שכולן מתיחסות בצורה זו או אחרת למושגי היסוד של תיאטרון האבסורד. אין בהן נסיון לספר עלילה, ולו חלקית, וסמלים רבים הם בעיקר חפצים והשימוש בהם. יש התייחסות לכל סצינה וסצינה כמרכיב עצמאי - גישה המזכירה את התיאוריות של ברטולד ברכט והתיאטרון האפי שלו - ואם ניכר נושא כללי כלשהו, הוא אינו אלא מסגרת רופפת.

גישה זו אופיינית גם לאוהד נהרין, שעבודתו ניצבת במרכזו של המחול החדש בישראל. שוב יש סצינות מדהימות ומקוריות, שכל אחת מהן דובבת, מדובבת ומשמעותית, מבלי שניתן יהיה לסכם את העבודה לנוסחה או הגד מוגד ומסויים. בעבודות של נהרין ניכר חופש פעולה מלהיב - הבחור עושה מה שעולה על דעתו. לגביו, הכוריאוגרפיה והמוזיקה שהוא כותב זהות לכוונותיו ורגשותיו, ואין לו בעיה לתרגם את התחושות ואת הדימויים לשפת התנועה או החפצים.

הכוריאוגרפיה של נהרין לעיתים ממש מגיעה - אם לא עוברת! - את גבולות האפשרי. פרה הנופלת ממרום, מחול הסולו של יוסי יונגמן עם האוגר, המטפס עליו, הטכס ההולך וחוזר בעוצמה גוברת של "אחד מי יודע", שהפך למעשה למעין סמל מסחרי של להקת בת-שבע. הניגודים החריפים מאד בין תזמורת בקבוקי המים הכחולים מצד אחד ורגעים נוסטלגיים ואינטימיים, כמו הפטיפון הידני הישן ב"שקיעת הטיטאניק", כולם שייכים לתיאטרון האבסורד הבקטי.

למעשה לא בבת-שבע ולא בלהקות האחרות אין למצוא עניין של ממש בתנועה לכשעצמה. וזה, בעצם, חבל. ואולי גם זו הסיבה, שמורגש העדרה של גישה מודרנית לתחום הבאלט הקלאסי אצלנו, שהוא נושא העיסוק בתנועה לשמה ובשכלול היכולת הוירטואוזית בימינו.

להקת הבאלט המקצוענית היחידה, הבאלט הישראלי, שקועה בעבר. ועבודותיה של המנהלת האומנותית והכוריאוגרפית הכמעט יחידה שלו, ברטה ימפולסקי, שיגרתיות מאוד. אבל חמורה מכך גישתה - אולי הבלתי מודעת - לרקדנים ישראלים וליוצרים ישראלים מלבדה. למעשה אין כל סיכוי לבוגר בית-ספר או אקדמיה ישראלית להשתלב בלהקת הבאלט הישראלי.

למעשה, רוב הרקדנים הצעירים והרקדניות הצעירות המסיימים את לימודיהם, אין להם ברירה אלא לחפש את מקומם בחו"ל. ויש לא מעט אומני באלט מישראל בכל היבשות כמעט. זה אינו אסון אם רקדנים משלנו גם עובדים בחו"ל, אבל שעה שזה הכרח המציאות, כי אין תקווה למצוא תעסוקה ויחס רציני בבית, זה מיאש.

בין התופעות החיוביות של עולם המחול הישראלי הוא שיחזורן של עבודותיה של שרה לוי-תנאי שכבר היו בגדר אבודות לנצח על ידי ענבל, שהפכה ל"מרכז אתני רב-תחומי". "שיר השירים" ו"מגילת רות", ששוחזרו על ידי אילנה כהן וותיקי הלהקה במאמץ משותף זוכות לתגובות נלהבות. ובצדק!

אבל התופעה המרנינה ביותר, בעיני, היא שאיפתם של יוצרים צעירים להיות עצמאיים, אפילו אם הדבר דורש מאמצים אירגוניים רבים ויש בו סכנה של ממש. כי כוריאוגרף צעיר, המנסה לייסד מסגרת משלו, ולו צנועה, נוטל עליו עול אומנותי וכלכלי כבד.

לפני הופעתם בשטח של קבוצות כגון אלה של עידו תדמור, עדי שעל ונועה ורטהיים, נועה דר או ענת דניאלי, היו נסיונות להגיע למסגרת עצמאית. אבל למעשה רק רות זיו-אייל ורינה שיינפלד ביססו את עצמן כ"מוסד", אפילו אם הופעות להקותיהן היו למעשה ספורדיות למדי.

הדוגמה הבולטת להצלחה ללא השענות על להקות ממוסדות היא זו של ליאת דרור וניר בן-גל ו"ורטיגו", שלשתיהן יצא מוניטין בינלאומי של ממש.

יתכן והשינוי שחל משנות ה-80 ועד ימינו ביחסו של המימסד גרם לאפשרות זו להגשים את השאיפה לעצמאות. עד לזמן האחרון, היו כל התמיכות של קרנות

ושל המועצה לתרבות ואומנות/ועדת המחול או מינהל האומנות של משרד החינוך והתרבות מותנות בכך, שהכספים לא ישמשו למשכורות, אלא למימון פרויקטים ad hoc בלבד. מדיניות זו של מימון שירותים או שכירת חפצים ואולמות בלבד קבעה, שלא תקום מסגרת עצמאית בתחום המחול בישראל.

לא רק בקשר לתכנון חגיגות היובל למדינת ישראל התעורר העניין במחול המזרחי, הים-תיכוני. אומני מחול לא מעטים, ולאו דווקא ממוצא מזרחי, החלו לעסוק בתחום זה, שעד כה הוכנס למיטת-סדום של בידור, חתונות ומועדונים מפוקפקים. אנו עדים לתחיה של הריקוד הערבי, כמרכיב לגיטימי של עולם המחול המודרני.

למרות מצבו העגום של תקציב התרבות המקוצץ, איני מניח, שישובו את הגלגל אחורנית. גם המשך מופעי "חלון הראווה" השונים של מרכז סוזן דלל ואחרים (כגון "הבמה" הירושלמית) מעודד יצירה אישית ועצמאית. אבל יש לי הרושם, שמנהלי המסגרות הללו, כגון ערן בניאל, שמרנים מטבעם ואינם מעודדים מופעים "משוגעים", וזה הרי בדיק מה שדרוש.

באפלה העגומה של המצב הכללי המיאש בישראל, האומנות בכלל ובמחול בפרט הן קרן אור של תקווה. וזה, בעצם, לא כל כך מעט.

