האביזר
ביצירתו של רמי באר

מאת הניה רוטנברג

"זמן אמיתי", כור: רמי באר, צילום: דינה גונה

"REAL TIME", CHOR.: RAMI BE'ER, PHOTO: DINA GONEN

האביזר, חפץ נייד, בו משתמשים הרקדנים במהלך הופעה, בא לידי ביטוי בריקוד החברתי, בפעילות הפנאי, ויכול לשמש כביטוי דתי, חילוני או כהשתקפות של ערכים אסתטיים. הוא משמש חלק בלתי נפרד ממסורת המחול התיאטרלי בתרבות המערבית.

חלוקה מכלילה של המחול המודרני לשתי קטגוריות, מחול מופשט ומחול הבעה (אקספרסיבי), מאפשרת להבחין בתפישה שונה של השימוש באביזר בכל אחת מהן. במחול מופשט מתמקדת הכוריאוגרפיה בתנועת הגוף כאמצעי הבעה, וההתייחסות לעולם הסובב היא רק תוצר לוואי של תנועת הגוף. מסר הריקודים הלה מצוי בתנועה עצמה, והצופה קולט את הריקוד באופן בלתי אמצעי יותר מאשר במחול ההבעתי, בו הוא מוזמן לפרש את הכוריאוגרפיה. כוריאוגרפים, כמו לדוגמה קנינגהאם, שיצרו מחולות מופשטים, טענו, שהתנועה בריקוד יכולה לעמוד בפני עצמה ואין הכרח לקשור את ערכו האמנותי של ריקוד בשימוש באביזר. ואם נעשה שימוש כזה, גם הוא בגדר מרכיב צורני-תנועתי בלבד. לעומת המחול המופשט, מניח מחול ההבעה, שהגוף בריקוד מתייחס לאירועים המצויים מחוץ לתנועה ולגוף עצמו. הגוף מתבטא ומבוטא בעזרת אמצעי הבעה שונים ומגוונים, והאביזר הוא אחד מהם. ביצירות אלו מעורב יותר הצופה בפענוח הפירושים והתרת הקשרים של הריקוד, על כל מרכיביו.
למחול ההבעה היתה השפעה על עולם המחול בארץ ישראל עוד לפני מלחמת העולם השניה, על ידי אמנים שהיגרו מאירופה. סוף מלחמת עולם שניה הביאה לארץ ישראל גל נוסף של אמני מחול מארה"ב ומאירופה. השפעת מחול ההבעה על הלהקה הקיבוצית, שנוסדה בשנת 1971, בא לידי ביטוי באסתטיקה, שהושאלה ממודל מחול ההבעה שפרח במרכז אירופה, באמצעות יהודית ארנון, הכוריאוגרפית, המורה והמנהלת האמנותית שלה במשך עשרים וחמש שנות קיומה הראשונות של הלהקה. ארנון למדה אצל אירנה דיקשטיין, שהייתה תלמידתו של קורט יוס. כמו כן למדה אצל גרטרוד קראוס, שרקדה באירופה המרכזית עד 1935, וירדנה כהן, רקדנית ומורה, שלמדה בשנות העשרים בגרמניה.

רמי באר, כוריאוגרף הבית של הלהקה הקיבוצית ומאז 1997 גם מנהלה האמנותי, נולד בקיבוץ געתון, הקיבוץ בו גרה ולימדה ארנון, ושר שימש גם כבית וגם כבסיס ללהקה. בלהקה הקיבוצית ובסדנה שלצידה, התבגר באר, ושם גם פיתח את האיכויות האמנותיות והכוריאוגרפיות שלו.

Kieth Jenkins טוען בספרו (1995) שאין "שיח ניטרלי", מכיוון שכל שיח הוא מעובד ומתורבת. כך גם יצירתו של באר מושפעת מתהליכים היסטוריים של מחול ההבעה הגרמני והאמריקני. יתכן, שכתוצאה מכך מטפל באר בנושאים ביצירותיו באמצעות השימוש במתח שבין שני אמצעים אמנותיים, הפשטה והבעה. ההפשטה הוא תהליך הנוצר על ידי תמצות וזיקוק של מאפיינים יחודיים לריקוד, תוך הדגשת הצורה היסודית. ההבעה, לעומת זאת, היא תהליך המשתמש באמצעים ייצוגיים על מנת לשחרר את הריקוד מתפקודו האמנותי ה"תיאורי", כדי לאפשר ביטוי יצירתי של האמן. למרות ששתי גישות אמנותיות אלה יכולות להיחשב כתפיסות שונות, מטרת שתיהן היא לתקשר עם הצופה באמצעות האינטלקט שלו. בעבודות של באר לתנועה, תאורה, צליל, עיצוב במה ותלבושות יש חשיבות בהעברת המסר של הריקוד. על דרך טיפולו בריקודים אומר באר: "בשביל תרגום בימתי לרעיון, אני מגייס את כל הכלים שאני יכול, את כלי הבמה. כמובן שהיסוד היא תנועת הרקדנים... התפאורה [משמשת] לא כקישוט בלבד, לא כאילוסטרציה, אלא שימושית עם נפח ונוכחות. כנ"ל התאורה, התלבושות והאביזרים" (באר. 1997).

במהלך שבע השנים האחרונות יוצר באר בעיקר יצירות של ערב שלם, שאפשר להבחין בהן בחותם תנועה אישי משלו. הוא בונה את ריקודיו כקולאז' כוריאוגרפי, כשהוא מעמיד קטעי תנועה בעלי איכות ואופי שונים זה לצד זה. באר מתמצת את התנועה לפעילות יומיומית של הליכות וריצות, מצמצם את התאורה למספר צבעים בסיסיים, מפחית את הצליל לקולאז' מוזיקלי של קטעי צליל ומוזיקה "מוזרים", והכל כדי לשרת את נושא הריקוד. הריקודים שנוצרו במהלך תקופה זאת, המהווה רק חלק אחד בקריירה האמנותית שלו, נוצרים סביב רעיון או נושא מסוים. מצד אחד אין להם נושא סיפורי או עלילתי ברור, אך מצד שני גם אין הן עבודות מופשטות. היצירות מתייחסות לנושאים פוליטיים וסוציו-פוליטיים הקשורים בזהות הישראלית-יהודית אך גם מתייחסות לנושאים כללים ורחבים יותר, בו זמנית. הריקודים בהם יבחן השימוש באביזר הם "בזמן אמיתי"

בעבודות של באר לתנועה, תאורה, צליל, עיצוב במה ותלבושות יש חשיבות בהעברת המסר של הריקוד. על דרך טיפולו בריקודים אומר באר: "בשביל תרגוס בימתי לרעיון, אני מגייס את כל הכלים שאני יכול, את כלי הבמה".

(1991), שבו תורם באר לרב-שיח על יעוד התנועה הקיבוצית הנמצאת במשבר זהות, אך גם ביכולת ההתמודדות של פרט או קבוצה המצויים על פרשת דרכים. "עיר עירומה" (1993) נוגעת בבדידותו של הפרט בעיר הגדולה מנקודת המבט של באר הקיבוצניק, ובריקוד "באחת השעות" (1991) מתייחס באר לגבול הנזיל שבין זמן אמיתי וזמן חלום.

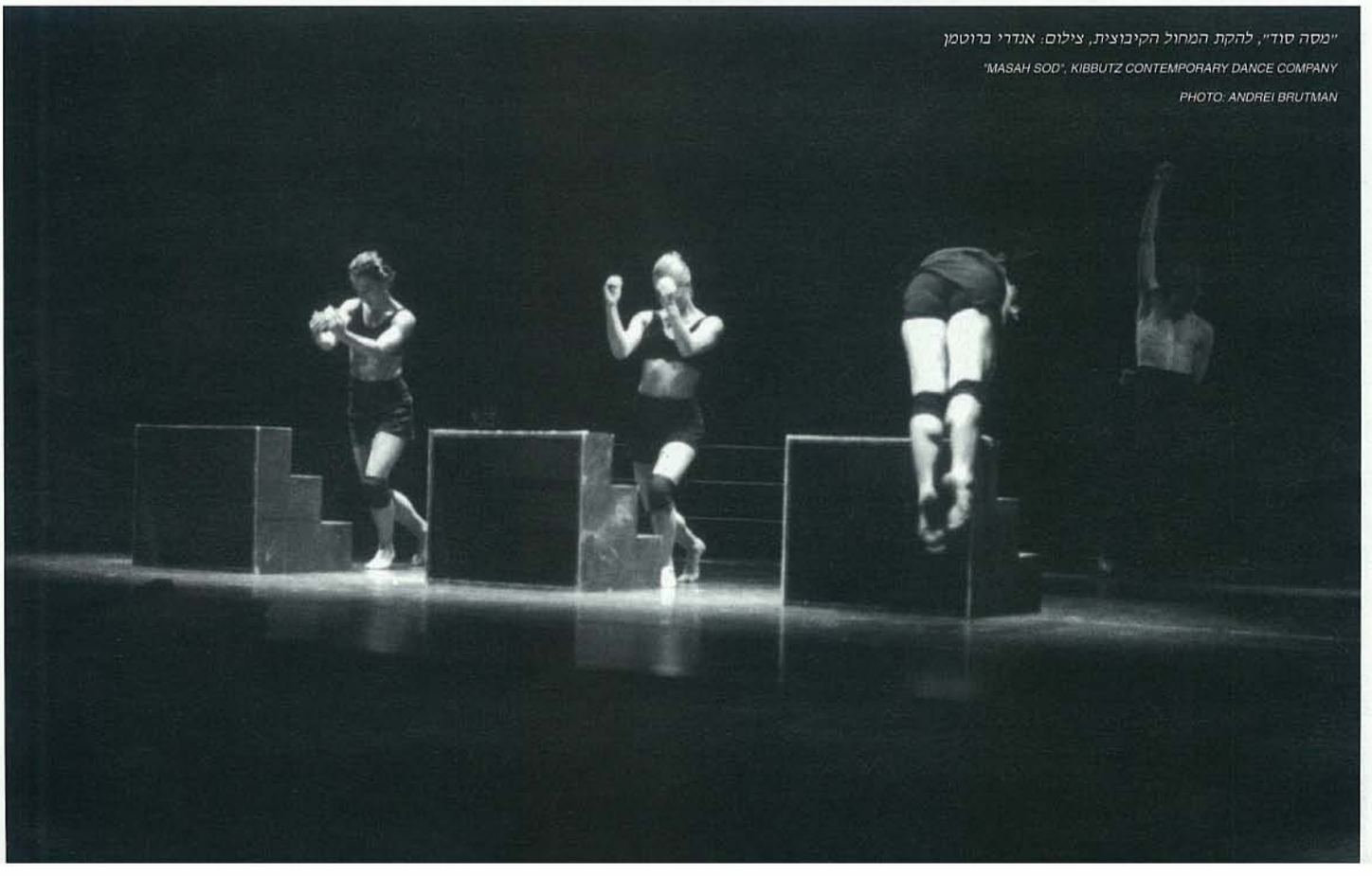
האביזרים בהם עושה שימוש באר בריקודים, הם חפצים יומיומיים שכל אחד יכול לזהות, המשנים את תפקודם במהלך הריקוד. בריקוד "בזמן אמיתי" משתמש באר במקל רועים כשחלקו המעוגל מעוגן על צוואר הרקדן, וחלקו הישר מושך את הרקדן כלפי האדמה ושומר אותו קרוב אליה, אך גם מצביע לכיוונים שונים במרחב. מצד אחד שומר באר את המשמעות הפיזית של מקל הרועים, אך מצד שני הוא מסמל ע"י המקל את הקשר של האדם לאדמתו וגם מצביע על מרחבים אחרים, אולי רוחניים. מחבט הזבובים ב"עיר עירומה" הוא בהחלט אביזר יוצא דופן. המקל, שבקצהו כף רחבה לחבוט בה, מקבל בריקוד משמעות אחרת, ארוטית. שלוש רקדניות חשופות גוף, לבושות בחזיה ותחתונים שחורים ושיערן אסוף לזנב סוס, יושבות ושוכבות על שלושה כסאות המקובעים למסגרת מתכת מוגבהת. הן שוכבות על הגב ומותחות רגליים כלפי מעלה, כשהן אוחזות בידיהן במקלות כשהקצה הרחב צבוע אדום לוהט, ומעבירות את המקלות בין חלקי הגוף השונים בתנועה איטית, עצלנית. הן עומדות ומבליטות את האגן שלהן לאחור, שוכבות ושומטות את ראשיהן לאחור ברישול, מטלטלות את הראש וגורמות לשערן להתנופף, או מסיימות את הקטע כשהן אוחזות במקלות הרוטטים בידיהן. למרות המשמעות הארוטית שמקבלים המחבטים, נשמרת האיכות הפיזית שלהם כקוטלי זבובים. הרקדנים משתמשים באובייקטים השונים לצורכיהם, אבל תמיד שומרים על משמעותם הפיזית. האיכות הדו המשמעית שנותן באר לחפץ, פותחת מרחב חדש ויוצרת באמצעותו מתח המעורר את דמיון הצופה.

האביזר בו עושה באר שימוש בעבודותיו מרמז על נאראטיב, ולא מתאר סיפור אקטואלי. בריקוד "בזמן אמיתי" השימוש בחולצה כבחפץ על ידי ששה רקדנים גברים, מחבר את היצירה למקום וזמן מדויקים. הרקדנים מתנועעים כשחולצות הכותנה הרחבות תלויות על גופם ברפיון, אך עד מהרה הופכת החולצה להיות כיסוי ראש, היא נמתחת כיריעה בין הזרועות, הם מתנועעים בתוכה כאילו הייתה מקום מסתור, מנופפים בה כדגל, כסרט, או מקפלים ומצמצמים אותה לחפץ שאפשר לאחוז אותו בין שתי כפות הידיים כאשר הם כורעים על הרצפה בתנוחת תפילה מוסלמית. הם אוחזים את החולצה באצבעות הרגליים, בפה, מטלטלים אותה כשהיא אחוזה בין השיניים ושומטים אותה לבסוף לרצפה.

החולצה, אם זאת חולצת חאקי או חולצה כחולה, מתקשרת עם ימי הקיבוץ הראשונים, ועם אותם חלוצים שהיו ממייסדי הקיבוצים. חולצת החאקי מרמזת על בגדי החאקי שלבשו חברי הקיבוצים מטעמים של צניעות והסתפקות במועט, והחולצה הכחולה כסמל של תנועות הנוער השונות, עם המטען האידיאולוגי של כל אחת מהן, שהיוו גרעין להתיישבות חלוצית. דוגמא אחרת אפשר לראות באחד הקטעים האחרונים בריקוד "באחת השעות". הרקדנים עולים לבמה ומסדרים שולחן ועליו מפה, כלי אוכל ונרות. הם מתיישבים סביב השולחן, מתנועעים כמתפללים וכאוכלים, כשהם מעבירים את כלי האוכל ביניהם ללא הפסקה. בתמונת חלום זאת יוצר באר תמונה אידילית של משפחה המתאספת סביב השולחן לסעודת ליל שבת. האביזרים בהם משתמש בקטע זה מקושרים עם תרבות מזרח אירופה המרומזת על ידי הדמות החסידית המתפללת בצד ותלבושות הרקדנים. בסצינה הזאת, "החלום המשפחתי" מתפרק בהדרגה, כשהרקדנים מסלקים החוצה את כל החפצים, והפמוטים נותרים האחרונים.

קשר, קירוב או ריחוק של החפץ מגוף הרקדן יוצרים מגוון של מערכות יחסים, ומגדילים את אפשרויות המעורבות ביניהם. מערכות יחסים הנוצרות באמצעות הקשר יכולות להיות ויזואליות, באמצעות מבט, או פיזיות, על ידי מגע. בחינה של מערכות היחסים נעשית על ידי

האביזרים בהם עושה שימוש באר בריקודים, הם חפצים יומיומיים שכל אחד יכול לזהות, המשנים את תפקודם במהלך הריקוד.



"מסה סוד", להקת המחול הקיבוצית, צילום: אנדרי ברוטמן

"MASAH SOD", KIBBUTZ CONTEMPORARY DANCE COMPANY

PHOTO: ANDREI BRUTMAN

התייחסות למיקום הרקדן, החפץ, החלק של החדר, או הקירבה או הריחוק של הרקדן מהאביזר. המגע עם החפץ נעשה על ידי החזקה, תמיכה או קירוב החפץ אל הרקדן. גם למרחב שנוצר בין הרקדן והאביזר יש השפעה על מערכת יחסים זו.

ב"עיר עירומה" נושאת הרקדנית עציץ, ומניחה אותו בדייקנות במרכז הבמה. היא צועדת במעגל דמיוני סביבו, אולם גם כשהיא מתרחקת מהעציץ, היא שומרת על קשר איתו באמצעות מבט או התייחסותה הפיזית בתנועה. כאשר הרקדנית מתנועעת קרוב לעציץ, היא כמעט נוגעת בו, וכשהיא תוחמת את החלל סביבו ומעליו בתנועות מעוגלות של הזרועות והגו היא כמו מלטפת אותו בעדינות. בסיום הקטע יורדת הרקדנית לאט אל עקביה, מאחורי העציץ, כשברכיה נפתחות לצדדים, כפות הידיים נוגעות בברכיים והמרפקים קרובים לגוף. בסוף הירידה היא מפנה את מבטה אל העציץ ומקמרת את הגו שלה לעברו, כמסוככת עליו. אזכור לתנוחה זאת אפשר למצוא גם בריקודים אחרים של באר, כמו "זיכרון דברים" או התנועה המסיימת את הריקוד "באחת השעות". הקרבה הפיזית והקשר הוויזואלי של הרקדנית אל העציץ, העומד במרכז הבמה הריקה, מעידים על טיפול כמעט פולחני שלה בו. מערכת יחסים זאת מקבלת חיזוק על ידי העציץ המואר בחלון הצף בירכתי הבמה, המרמז על מקומות וזמנים אחרים, אולי על מקומות בהם חיים אנשים וצמחים בצורה "טבעית" יותר.

אמצעי אחר שבו עושה באר שימוש האביזרים, היא הפרודיה. בטריו של שלושת הגברים בריקוד "בזמן אמיתי", נעים הרקדנים סביב שלושה כסאות עגולים מוגבהים, אוחזים בשלוש פומלות. הם אינם מתייחסים אל הפומלה כאל פרי, אלא כאל חפץ. הם נעים בתנועה אחידה או אחד אחרי השני, כשהם מניחים את הפירות על הראש, על העורף, על הכסא ועל הרצפה. הרקדנים חשופי החזה, שחלקם אינם "בעלי-גוף", מגזימים בתנועותיהם "הגבריות" המפגינות שרירים, והמבוצעות בהתאמה למוזיקה. הפרודיה אינה מוצגת בקטע זה רק באמצעות השימוש באביזרים ובתנועה, אלא גם בדרך בה מטפל באר במוזיקה ובתלבושות. המוזיקה בסצינה זאת מורכבת מקטעים שונים, ויוצרת קולאז' בתוך הקולאז' המוזיקלי הכללי. הרקדנים מופיעים לבושים בגרב אחת ארוכה ומפוספסת והשניה קצרה, נעליים גבוהות, מכנסיים קצרים וללא חולצה. באר משתמש בפרודיה על מנת להסתכל בקריצה ובחיוך על הקיבוצניק, שייחס כל כך הרבה חשיבות לדימוי החיצוני "הזרוק" שלו, עד כדי הגזמה, גם בימים שדבר זה לא היה שייך לאופנה הצעירה.

בחלק מהריקודים מוגבל השימוש באביזרים למספר קטעים מאוד מצומצם, בעוד שבריקודים אחרים השימוש באביזרים משתרע לאורך כל הריקוד כולו, דבר המשפיע על המשקל שיש לאביזרים בפירוש המשמעות של הריקוד. בריקוד "עיר עירומה" השימוש באביזרים מוגבל לארבעה קטעים בלבד, והשימוש במטריה בא לידי ביטוי בשני הקטעים האחרונים בריקוד.
בקטע הלפני אחרון מופיעה דמות במעיל ארוך, הצועדת לקדמת הבמה עם מטריה אדומה פתוחה, הממקדת את תשומת לב הצופה, בתנועה איטית ביחס לתנועה הבלתי פוסקת של הרקדנים ולמוזיקה העצבנית. פתיתי שלג צונחים מלמעלה וחלונות מוארים ברקע, יוצרים תחושה של ניכור ובדידות. הדמות סוגרת את המטריה, חוזרת למקום המוצא שלה, ונבלעת בחושך.
בקטע האחרון של הריקוד, לאחר קטע מעבר קצר, נכנסות ויוצאות כל הדמויות שהופיעו במהלך הריקוד בתנועה זורמת, לצלילי מוזיקת ג'אז מהירה. באווירה אחוזת התרגשות על במה חשוכה, כמעט ולא שמים לב לרקדן שנשאר עומד כשגבו לקהל, נשען על המטריה. הרגע האחרון של הריקוד הופך להיות מאוד דרמתי, כאשר לפתע מופנית אלומת אור לרקדן, השומט את מעילו ונשאר עירום, נשען על המטריה, לקול צחוק פרוע ומטריד. האם הכוריאוגרף או הרקדן צוחקים על הצופים, או שמא על הרקדנים? האם יש כאן ביקורת סמויה של הכוריאוגרף?

לעומת זאת, בריקוד "בזמן אמיתי" יש שימוש באביזרים לכל אורך הריקוד. פרי ההדר התלוי לאורך כל היצירה, בחלקה האחורי השמאלי של הבמה, נותן אווירה של אחידות. לבד מהפומלה התלויה, משתמש באר בפירות אלה כמוטיב העובר לאורך כל היצירה. הרקדנים משתמשים בהם כשהמשמעות האובייקטיבית שלהם נשמרת, אך מצד שני יש להם גם דמיון לאובייקטים שונים מהעולם הסובב אותנו.

קשר, קירוב או ריחוק של החפץ מגוף הרקדן יוצרים מגוון של מערכות יחסים, ומגדילים את אפשרויות המעורבות ביניהם. מערכות יחסים הנוצרות באמצעות הקשר יכולות להיות ויזואליות, באמצעות מבט, או פיזיות, על ידי מגע.

"בזמן אמיתי", כור': רמי באר, צילום: אורי נבו
"REAL TIME", CHOR.: RAMI BE'ER, PHOTO: URI NEVO

לשימוש באביזרים נוספים, כגון כסאות המרמזים על אסיפות החברים בקיבוץ, החולצה הכחולה, עציצים או מקל הרועים, יש תפקיד חשוב כסמלים מובהקים של חיי הקיבוץ כפי שהם נתפסים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי. הם מסמלים את הקיבוץ העומד עכשיו במרכז הוויכוח על הרצון והצורך לבצע בו שינויים, כדי להתאימו להוויה המשתנה.

בקטע אחד אוחזים הרקדנים בפרי כאילו היה חפץ שביר שהם מגוננים עליו בגופם, בקטע אחר הוא מאפשר התבוננות אירונית על הדימוי של הקיבוצניק, ובקטע נוסף הוא מונח על כתף אחת ומוחזק על ידי כף היד הנגדית, וכך מגביל את יכולת תנועת הרקדנים. מעבר לאחידות ולמשמעויות השונות שמציג לנו הפרי כשהוא תלוי, הוא נותן תחושה של עין הבוחנת את הנעשה על הבמה, וחודרת למרחב הפרטי של הרקדנים והצופים. השימוש שעושה באר בפירות מזכיר את השימוש שעושה תווילה ת'ארפ באנס, בריקוד "קתרין וויל" (1982) ("Katherine Wheel"). כמו האנס בעל הדימוי מסביר הפנים והבנאלי המביא הרס בריקוד, כך גם הפומלה בריקוד של באר, הופכת להיות משהו מוזר המעורר אי נוחות.

לשימוש באביזרים נוספים, כגון כסאות המרמזים על אסיפות החברים בקיבוץ, החולצה הכחולה, עציצים או מקל הרועים, יש תפקיד חשוב כסמלים מובהקים של חיי הקיבוץ כפי שהם נתפסים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי. הם מסמלים את הקיבוץ העומד עכשיו במרכז הוויכוח על הרצון והצורך לבצע בו שינויים, כדי להתאימו להוויה המשתנה.

מתוך חקירת השימוש שעושה באר באביזרים בריקודיו עולה, שהאביזרים הם חפצים יומיומיים, אותם ניתן לזהות בקלות. השימוש באמצעי ההפשטה בדרך הטיפול באביזר, כמו בשאר האלמנטים בריקוד, מאפשר לכוריאוגרף ולצופה להתרחק מנושא הריקוד, שלפעמים הוא רגיש או שנוי במחלוקת, וזאת על מנת שלא לגלוש לרגשנות. יחד עם זאת, האביזר, עם האיכויות המיוחדות לו, מאפשר להרחיב את אפשרויות ההבעה בריקוד ויש לו חשיבות בפירוש משמעות הריקוד. בכך הוא תומך במרכיב ההבעתי המיוצג על ידי נושא הריקוד, שבשילוב ההפשטה וההבעה, הוא יותר מרשים ומשמעותי ביצירה של באר.

"מקומשהו"
כוריאוגרפיה, עיצוב תפאורה ותאורה: רמי באר
צילום: אורי נבו
"MAKOMSHEHU"
CHOREOGRAPHY, DESIGN AND LIGHTING: RAMI BE'ER
PHOTO: URI NEVO

ביבליוגרפיה:

אשל, רות. 1996. "הפרה-היסטוריה של להקת המחול הקיבוצית". מחול בישראל 9 (נובמבר) עמ' 77-85.

ראיון עם רמי באר, קיבוץ געתון 1997. (מרץ).

מנור, גיורא. 1994. דיוקן: רמי באר, המנעד האנושי. מחול בישראל. 3. (מרץ) עמ' 31-33.

Foster, Susan Leigh. 1986. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Los Angeles, London: University of California Press. Jenkins, Keith. 1995. *On What is History?*: From Carr and *Elton to Rorty and White*. *Routledge* London.