

NEW-YORK NEW-YORK NEW-YORK NEW-YORK NEW-YORK

גם אם
ניו-יורק
אינה עוד
הבירה

העולמית של
המחול כשם שהיתה
לפני 20 שנה, היא
מרכז תוסס של מופעים,
להקות ויוצרים. מאירה
אליאש-צ'יין היא כתבתנו
ב"תפוח הגדול" וזה הדיווח הראשון
שלה מהחוף המזרחי של ארה"ב

מאת מאירה אליאש-צ'יין

מאז הגעתי לניו-יורק, לפני כשנה, הלכה תפיסתי את עולם המחול המקומי והשתנה. למוניטין שיצאו לעיר בשלושים השנים האחרונות, כמרכז המחול העולמי, כמקור בלתי נדלה לחידושים – שוב אין, לדעתי, אחיזה של ממש במציאות. במקום אוירה מרגשת של יצירת מקורית, של תעוזה ופריצת דרך, נחשפת תחושה כללית של שממון, רפיון, אפילו הרמת ידיים. כוריאוגרפים שהתפרסמו בעבר בשל חידושים, חוזרים ומבססים את הסגנונות המזוהים איתם. עולם המחול המקומי – כוריאוגרפים, מפיקים ומבקרי מחול – משתתף לאחרונה בגל של התרפקות נוסטלגית, של מחוות-הצדעה לאמני מחול קשישים שכבשו לעצמם, (בצדק!), מקום של כבוד בתולדות המחול האמריקני.

שתי להקות הבלט הקלאסי המקומיות, "איי.בי.טי" ("American Ballet Theatre") ו-"ניו-יורק סיטי בלט" מקפידות לכלול ברפרטואר עבודות (אם כי בכמות סמלית בלבד) של ענקי מחול כויליאם פורסיית או כוריאוגרפים צעירים ובוטים כילווס דאב (Ulysses Dove), שיצירתו "תענוגות רציניים" תועלה בבכורה עולמית ב"איי.בי.טי". ברוח דומה, נמשכת מגמת בתי האופרה להזמין כוריאוגרפים נועזים, כדי ליצור את התנועה או אפילו את הבימוי של אופרות חדשות. כך יצר מרק מוריס את הכוריאוגרפיה לאופרה "מות קלינגהופר" (מלחין: ג'והן אדאמס), שהועלתה ב"ברוקלין אקדמי אוף מיוסיק", בספטמבר '91.

כך גם הופקדו הבימוי והכוריאוגרפיה לאופרת המחול "אם לשלושה בנים" ("Mother of Three Sons") שהועלתה ב"ניו-יורק סיטי אופרה" באוקטובר '91, בידי הכוריאוגרף ביל ט. ג'ונס, והיא נחשבת במידה רבה ליצירתו שלו. הבכורה העולמית של היצירה התקיימה בביאנלה של מינכן, ב-1990. הנהלת הביאנלה הזמינה אצל ג'ונס "אופרת בלוז שחורה, שתציג קונפליקטים עכשוויים בהקשר מיתני". ואכן, העלילה (ליברטו: אן ס. גרין), המטפלת במאבקי המינים, מבוססת על אגדות פולקלור מאזור הסהרה. זהו סיפורה של אשה, ששאיפתה הנואשת לבנים זכרים הובילה לשורה של אסונות. ראשית, הרגה האשה את בתה התינוקת ונעשתה למאהבת הנר (בביצוע ביל ט. ג'ונס), שהבטיח לה בנים. שלושת הבנים, המיוצרים מטין הנר, נולדים פגומים. האם, רודפת שלמות וחסרת לב, עוזבת את האב – הנר והבנים הרכים, לטובת העיר הגדולה.

הבנים נהרגים באופן טראגי, בזה אחר זה ולבסוף נוקם הנר באשה המושחתת. הזמרת רובי הינדס, בתפקיד האם, המופיעה על הבמה, בעוד רקדני להקתו של ג'ונס מבטאים את דמויותיהם באמצעות המחול. המוסיקה נכתבה בידי המלחין ונגן הג'אז לרוי ג'נקינס בסגנון המשלב מסורת מוסיקלית אפרו – אמריקנית, מוסיקה קלאסית וג'אז. נוסף לתזמורת בית האופרה ולהקת ג'אז מבוצעת המוסיקה גם בידי נגן כלי הקשה אפריקני מעולה וכן המלחין עצמו, המאלתר בכנורו, בכל אחת מההופעות. כצפוי, הכוריאוגרפיה משלבת יסודות אפריקניים מסורתיים עם תנועה עכשווית, התאורה והתלבושות עשירות בצבע וסממנים פולקלוריסטיים.

פריחת האמנות האתנית אינה מגמה טבעית, שצמחה מתוך עולם האמנות, אלא מגמה מלאכותית, תוצאה של מדיניות מוכתבת מטעם השלטון המרכזי. זוהי מדיניות המעודדת אפליה חיובית של בני המיעוטים הגדולים בארצות-הברית (שחורים והיספאנים), ותומכת בביטויים שונים של שפתם, תרבותם ומסורותיהם

השממון, שהוזכר בפתיחת המאמר, בלט במיוחד בפסטיבל מקומי ותיק ויוקרתי לאמנויות במה עכשוויות "הגל הבא" ("Next Wave") המתקיים מדי סתיו ב"ברוקלין אקדמי אוף מיוסיק". הפסטיבל, המגדיר את עצמו כ"קוסמופוליטי והרפתקני", נע בעונה שעברה (ספטמבר – דצמבר '91) בדרכים סלולות, ללא תעוזה ונטילת סיכונים וכמעט כל מה שהציג היה פשוט משעמם. נראה שתפריט המחול נרקח לפי מתכון פשוט – שני כוריאוגרפים בינלאומיים (וויים ואנדהקיבוס ופינה באוש), שכבר הופיעו בניו-יורק לפחות פעמיים בעבר וכמה להקות ויוצרים מקומיים (גארת פאגאן, "ארבן בוש ווימן", איקו וקומה), שכולם נכנסים לקטגוריה של "אמנות מיעוטים" או "אמנות אתנית". הפסטיבל לא חשף דמויות חדשות בעולם המחול ואף לא הפיק תכניות מרגשות של אמנים מוכרים.

תיאטרון המחול של פינה באוש, בשתי עבודות

– "פלרמו",
פלרמו"
מ-1990,
ו"בנדוניאון"

("Bandoneon") מ-1980,

אמור היה להוות את גולת הכותרת של הפסטיבל. בכל אחת מהיצירות היו קטעים בודדים בעלי עוצמה תיאטרלית (בעיקר זכורה פתיחת "פלרמו, פלרמו", כאשר קיר לבנים ענק, שבנוי לרוחב הבמה, התמוטט בצורה ריאליסטית מרשימה), או רגעים של ביטוי אמיתותיה של באוש, בנושאים כמו היחסים בין המינים ("פלרמו, פלרמו") או מהות אמנות המחול ("בנדוניאון"). אולם קטעים אחרים התארכו, ללא הצדקה בימתית, ומכלול הפרטים המרכיבים כל אחת מהעבודות לא התלכד לכלל חוויה אחת מגובשת וסוחפת.

האורח האירופאי השני בפסטיבל, וויים ואנדהקיבוס (Wim Vandekeybus) הבלגי ולהקתו "Ultima Vez", העלו את יצירתו, "תמיד

אותם השקרים", שהיתה, לטעמי, התכנית המגרה היחידה בפסטיבל. עבודתו הבוטה והאלימה, הניזונה מ"מתח גבוה", הטומנת סכנה מתמדת לגופות הרקדנים – קרובה בריכוז האנרגיה שלה לעבודת אמני מחול אחרים משנות ה-80 – כאדוארד לוק הקנדי או מייקל קלארק הבריטי. יש המכנים את הנטיה היצירתית הזו בכינוי "כוריאוגרפית אדרנלין".

באשר ליוצרים המקומיים שהשתתפו בפסטיבל, הללו, כאמור, מיצגים נטיה אפנתית שלטת בשנים האחרונות, של חזרה לרשימים וגאווה אתנית. פריחת האמנות האתנית אינה מגמה טבעית, שצמחה מתוך עולם האמנות, אלא מגמה מלאכותית, תוצאה של מדיניות מוכתבת

NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK
NEW-YORK

מטעם השלטון המרכזי. זוהי מדיניות המעודדת אפליה חיובית של בני המיעוטים הגדולים בארצות-הברית (שחורים והיספאנים) תומכת בביטויים שונים של שפתם, תרבותם ומסורותיהם. תקציבים מיוחדים הוקצו להפקת יצירות בעלות גוון אתני. בהזדקקותם הנואשת לתמיכה כספית, משתפים האמנים פעולה עם המגמה האתנית, אך בו בזמן מגלים ביטויי עלבון. ביל טי. ג'ונס התבטא בראיון עיתונאי, ב"ניוסדיי" הניו-יורקי, בהקשר להעלאת "אם לשלושה בנים" ב"סיטי אופרה", במלים אלה: "בעידן זה של רבגוניות תרבותית וכשרות פוליטית, זה די משפיל לחוש שאנו בסך הכל עונים על צורך אפנתי של מישור".

"בית תהילה" ("Praise House") של "נשות הסבך העירוני" ("Urban Bush Women") מזכיר לי את האסתטיקה של להקת "ענבל". נראה שהוא הופק, בראש ובראשונה, למען קהל רחב ופשוט, של קהילות שחורות ברחבי ארצות הברית ופחות למען קהל עירוני של שוחרי מחול. הבמה צבעונית, התלבושות ססגוניות. שימוש נרחב נעשה בכלי גינה עממיים (כמו תוף-מרים), מנגינות אפריקאיות ואוצר

תנועות המזוהה עם מסורת הריקוד השחור. הדמויות ריאליסטיות ואגדתיות – לקוחות מהווי חיי-משפחה, אמונה דתית וחלומות. העבודה, שמקורות השראתה הם אורחות החיים בדרום השחור של ארצות-הברית, מוקדשת למיני אוואנס, ציירת מראשית המאה.

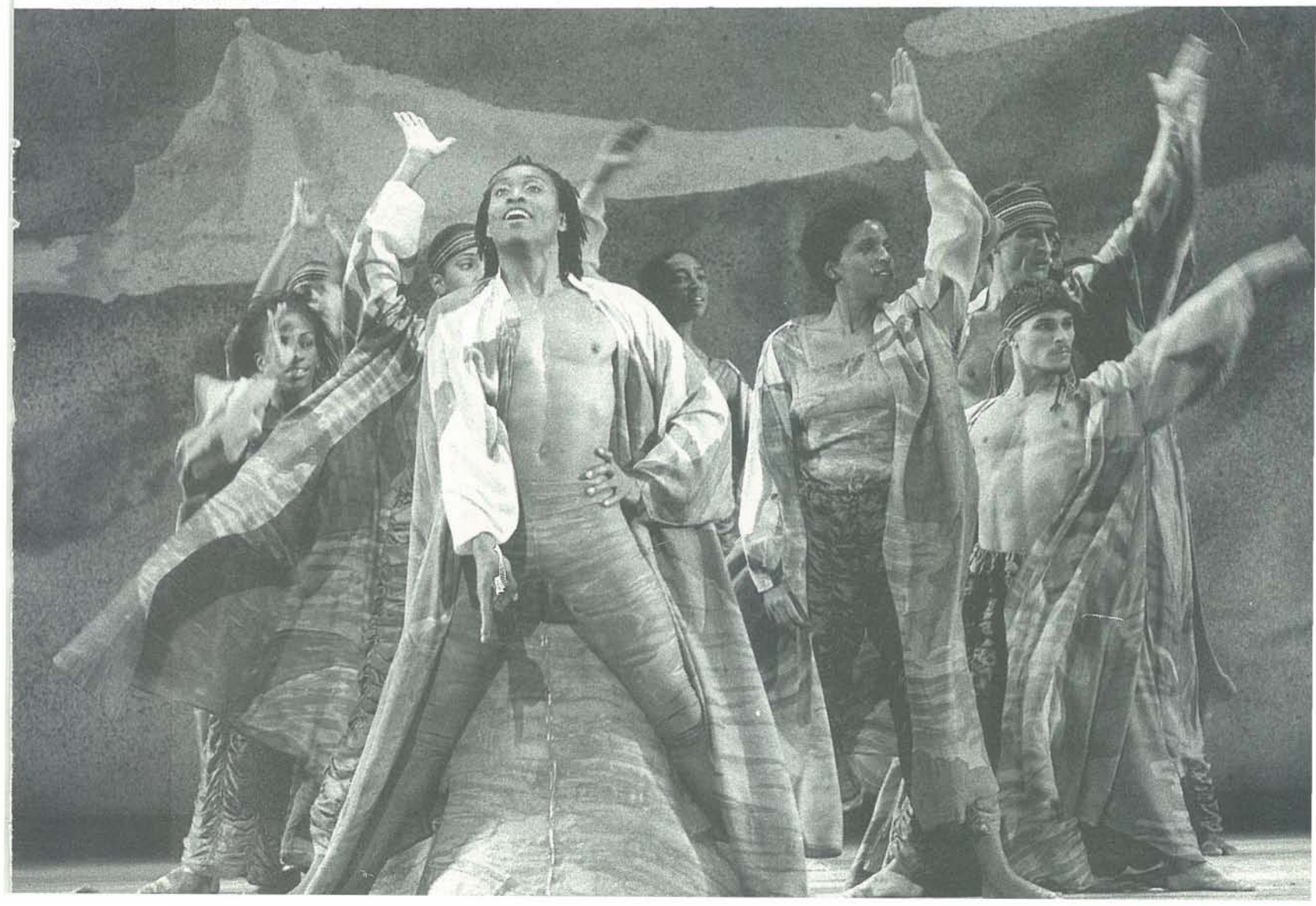
בהזדקקותם הנואשת לתמיכה כספית, משתפים האמנים פעולה עם המגמה האתנית

אפילו צמד היוצרים היפאניים איקו וקומה לא הסתפקו במקורות השראתם המוכרים, פולחני פריזן ותופעות טבע. את ההשראה לעבודתם "אדמה", שאבו מעולם האינדיאנים של ניו-מכסיקו. המופע לווה במוסיקה חיה, בביצוע שני נגנים אינדיאנים, וכלל התייחדות גופנית ורוחנית מתמשכת עם האדמה, תוך נסיון עקשני להתמזג עימה, וגירסה של שני האמנים ל"ריקוד הבאפאלו" האינדיאני הנודע. מיזוג התרבויות לא עלה יפה, התוצאה הסופית בלתי אמינה ומייגעת. נראה כי איקו וקומה נתקעו באסתטיקה המינימליסטית-פולחנית שלהם, כבדרך ללא מוצא, ואינם מצליחים, בשלב זה, לרענן את יצירתם או לשנות את כיוונה.

אחד ממופעי המחול הבודדים המרגשים באמת שראינו בניו-יורק היה מופע יחיד של כוריאוגרפית/רקדנית/שחקנית בשם אן פאפוליס. המופע, "מדיאה", מבוסס על דמותה המיתית של הגיבורה הברברית, הקוסמת מדיאה, שעזרה לאהובה היווני יאסון להשיג את

גיות הזהב – במחיר בגידה במולדתה ובמשפחתה. היא נישאה ליאסון, ילדה לו שני בנים ולבסוף ננטשה על ידו לטובת נסיכה צעירה, בת יוון התרבותית. כנקמה איומה בבעל הבוגדני, רצחה מדיאה את הכלה הצעירה ואת שני בניה שלה. המופע כולל טקסטים – מדוקלמים או מושרים בגרמנית ובאנגלית – מאת המחזאי הגרמני היינר מילר. המרכז המוסיקלי של המופע נשען על חמישה שירים מתוך "Landscape With Argonauts" של מילר, שהולחנו במיוחד בידי המוסיקאי האמריקני ג'והן קינג. יתר המוסיקה הוא קולאג', מורכב ממוסיקה עממית רוסית ויוגוסלבית, כרוביני, אמא סומאק ולייבאך. אן פאפוליס מכנה את סגנון עבודתה "תיאטרון גופני", להבדיל מתיאטרון-מחול. הופעתה מרשימה ביותר. על מיבנה גוף רחוק מהאידיאל הקלאסי (היא קטנת קומה, מוצקה ומקומרת, ורבים משווים אותה לבט מידלר או למרדית מונק) היא מפצה בנוכחות בימתית מחשמלת, אנרגיה פראית, כוח פיסי והתמדה מרשימים וטכניקה מעוררת הערכה. פאפוליס מיומנת בבלט קלאסי, מחול מודרני – היא אחת המורות העיקריות בבית ספרו של מרס קאנינגהם ביו-יורק – בתיאטרון ושירה). חזק ומקורי במיוחד היה קטע בן כשבע שמונה דקות, בו מנתרת פאפוליס ומניפה את זרועותיה וראשה, בתנועות קצביות וטקסיות, ההולכות ונעשות מהירות וטעונות יותר ויותר, עד הגעתה לשיא, כמו בטרואנס. התנועה מתבצעת תוך השמעת טקסטים בלתי פוסקת, אך למרות המאמץ המתמשך, אין הרקדנית מאבדת לחלוטין את נשימתה. נוסף לכך, פאפוליס אינה חוששת מביטוי רגשות ועושה זאת בצורה אקספרסיבית, לעתים בתנועה מלאה ומחוות "גדולות", אך כמעט תמיד ללא הגזמה או

ביל טי. ג'ונס ב"אם לשלושה בנים"
Bill T. Jones in "Mother of Three Sons"



גלישה מביכה לרגשות.

אכן, לאחר אין ספור מופעים מסוגננים, שהיו כה נפוצים בשנות ה-70 וה-80, בהם הרמה הצורנית-פורמאליסטית, הגדרת השפה התנועתית ובחינת יחסיה עם החלל, עם חומרים ואמצעים טכניים ותקשורתיים מגוונים, עמדו במרכז החוויה האמנותית, וביטוי רגשות על בימת המחול העכשווי היה חסר כמעט לחלוטין – היה זה מרענן לצפות בזיקית זו, פאפוליס, העוברת בטבעיות מרגש אחד למשנהו, מאהבה לשנאה, מנקם לנוחם, מקנאה לאשם, מזעם לחושניות, מפגיעות מוחלטת לשליטה בגורלה. "מדיאה" הוא מופע נועז, אנושי, מבריק, מופע עם נשמה.

בכלל, נראה כי מגמה נוספת המאפיינת את המחול המקומי של שנות ה-90 המוקדמות קרוב לוודאי שלא מתוך מודעות מלאה, עדיין – היא החזרה לביטוי רגשי אצל אמני מחול, שעד עתה התרכזו בביטוי צורני. הפתעה זומנה לקהל ה"סיטי סנטר", שבא לצפות בעבודות חדשות של מרס קאנינגהם, הכוהן הגדול של המחול הפורמאליסטי, וגילה כי הללו נגועות ביותר משמץ של ביטוי רגשי. שתיים משלוש העבודות שנכללו בתכנית ("Loosestrife" ו-"Change of Address") חשפו משהו מנפש הכוריאוגרף: פחדים מוות, בגידת הגוף, זקנה, בדידות, חריגות. יתכן כי גילו המתקדם (73) ומחלת השגרון המנוונת של קנינגהם שימשו כמאיצים לשינוי יצירתי זה, אך תהינה הסיבות אשר תהינה, זוהי סטיה משמעותית.

הפתעה זומנה לקהל שבא לצפות בעבודות החדשות של מרס קאנינגהם

אצל קאנינגהם, תמיד קורה משהו מבחינה חזותית או תנועתית: חיבורים ויחסי גומלין מעניינים בין הרקדנים, עיצוב במה מקורי או מוסיקה, שקשה להתעלם מנוכחותה, לטוב ולרע. (לאורך כל הקריירה שלו, עבד קאנינגהם עם אמנים ויזואליים חשובים כרורט ראושנברג, אנדי וורהול וג'ספר ג'ונס ועם מלחינים כגו'הן קייג' ודייויד טיודור). רובם המכריע של רקדני הלהקה צעירים, יפים ובעלי טכניקה ללא דופי. מבחינה תכנית, קאנינגהם קרוב, במידה רבה, לאמנות מושגית, זרם חשוב באמנות הפלסטית, שפרח בשנות ה-70. הוא עוסק בצד הצורני של המחול, חקירת התנועה האנושית הטהורה (אחד מריקודיו הידועים, מ-1965, נקרא "How to Pass, Kick, Fall and Run", בחינת גופות הרקדנים כגורם פיסולי בחלל, החוקיות והמקצבים שבתופעות טבע ואקלים. כמו כן, בעבר הרבה קאנינגהם לשתף יסודות של מקריות ואילתור על הבמה. במובן זה, הוא קרוב מאוד למלחין ג'והן קייג', ומאחורי השניים שיתוף-פעולה הנמשך עשרות שנים. עד כה התרחק קאנינגהם מיסודות עלילתיים, מעיסוק בנושאים אנושיים ומחשיפת מעורבות רגשית על הבמה.

ואולם, כל היסודות הללו, שהפכו להיות טביעת האצבע האסתטית של קאנינגהם, הם גם מיגבלותיו; המילון התנועתי טהור ומוגבל, העולם הבימתי מסוגנן ונקי, מחקר, מנוכר ורחף מביטוי אנושי. מסיבה זו, צפיתי עד היום בעבודותיו מתוך גירוי אינטלקטואלי, עניין היסטורי והערכה עמוקה למקומו בשורה הראשונה של יוצרי המחול בן-זמננו, אך תמיד בחוסר מעורבות אישית מוחלטת ובתחושה

דקיקה של שיעמום. מסיבה זו גם ברור מדוע התמורה התכנית הנוכחית ביצירת קאנינגהם כה מפתיעה ומלהיבה.

כוריאוגרפים שהתפרסמו בעבר בשל חידושים, חוזרים ומבססים את הסיגנונות המזוהים איתם

השינוי מתבטא כבר בבחירת שמות העבודות. לריקודיו משנות ה-80, קרא הכוריאוגרף בשמות כמו: "Points in Space", "August Pace", "Native Green", "Coast Zone" – "Channels/Inserts", שהם בעלי גוון אובייקטיבי מובהק, בעוד שריקודים מן השנתיים האחרונות נושאים שמות בעלי מימד יותר אישי ואנושי, כגון: "Change of Address" ו-"Loosestrife". ביטוי משמעותי אחר הוא שינוי הדגש המושם על השתתפות קאנינגהם כרקדן. הופעת הכוריאוגרף על הבמה, בריקוד המסיים את התכנית, הפכה למסורת. צפיה בכמה וכמה מתכניותיו, לאורך העשור האחרון, מצביעה על הדרדרות עקבית במצבו הגופני. הוא נע בקושי ניכר ותנועותיו הולכות ומצטמצמות להנפות, סיבובי זרועות וחצית הבמה לכיוונים שונים, בהליכה איטית.

האמריקנים מקבלים את הופעתו בהתלהבות גדולה. הם אוהבים מחוות של כבוד לאמני במה מזדקנים (זהו, קרוב לודאי, צידו השני של פולחן הנעורים שלהם!). לי אישית, צרמה הופעתו עד כה והצטיירה כנחמה פאתטית וכגימיק מסחרי. לא כן הפעם, עת הופיעה ב-"Loosestrife". כאן שינה קאנינגהם את מרכז הכובד של הופעתו והתאימו לעיסוקו החדש בחומרים שברגש. כך, בעוד שבריקודים קודמים התמקם, לעתים קרובות, במרכז הבמה ויצר קומפוזיציות ומגע פיסי בינו לבין רקדניו (הוא הזיז אותם, רקד איתם, הפגין את מעמדו כמנהיג ומורם) הרי שהפעם, נע קאנינגהם מאחור, לגמרי בנפרד מרקדניו הצעירים והללו התעלמו מנוכחותו לאורך כל הריקוד כמעט.

הוא פעל לבדו, מעין יחיד הדחוי בידי הקבוצה וניגוד זה בין הגופות הצעירים והיפים לגוף הזקן והנכה נראה פתאום אנושי ועצוב ולא פאתטי. השלכה בימתית של תחושותיו נוצרה כאשר קבוצת רקדנים נשאו והניפו בצורה טקסית רקדנית דוממת ונוקשה, כגווייה. האינטראקציה היחידה שהיתה לו עם אחד מחברי

הקבוצה, היתה עם רקדנית בדמות ליצן, וגם בכך היתה איזו אמירה עצמית אמיצה של קאנינגהם, ראייה מפוכחת של מצבו בחיים ועל הבמה.

אין ספק כי הסיבה העיקרית לדשדוש ולמבוכה של אמנות המחול היא כלכלית. החברה האמריקנית, (בעיקר תחת מימשל רפובליקני, בשתיים-עשרה השנים האחרונות), אינה תופסת את התמיכה באמנויות כחובה של המימסד, אפילו בעיתות שפע. אין זה מפתיע, איפוא, שעתה, בעיצומה של תקופת מיתון, מהחריפות בתולדות ארצות-הברית, קוצצו תקציבי האמנות בכל הדרגים – הפדראלי, הארצי והעירוני – בצורה חריפה ביותר. בעוד האמנויות ברחבי ארצות הברית כולה נאבקות על עצם קיומן ועתידן וגל הקיצוצים לא פסח עליהן, הרי שהאמנויות בניו-יורק חשות בכובד הגזירות כפל כפליים. הדבר נובע משתי סיבות עיקריות: האחת – הריכוז העצום, חסר הפרופורציות, של אמנים ואמנויות בעיר זו, הגורם לתחרות פרועה על משאבים מוגבלים; השניה – מצבן הכלכלי הרעוע של מדינת ועיריית ניו-יורק, שקיצצו את תקציבי התרבות שלהן בצורה קיבוצית במיוחד.



אן פאפוליס ב"מדיאה"
Ann Papoulis as "Medea"
צילום: פיט ג'טאלס Photo: Piet Goethals

NEW-YORK NEW-YORK NEW-YORK

נוסף לכך, הכנסותיהם החיוביות במס של התאגידים הכלכליים – שמאחוריהם מסורת ארוכה של תמיכה נדיבה באמנויות (בתמורה לפירסום ותדמית חיוביים וניכוי סכומי התמיכה ממס הכנסה) פחתו בתקופת המיתון במידה ניכרת.

מקור כספי נוסף, התומך באמנויות, הן הקרנות הציבוריות והפרטיות, הצוות פה כפטריות לאחר הגשם. קרנות אלה מוצפות לאחרונה בזרם גואה של פניות נואשות למענקים, ואין הן מסוגלות להיענות לכולן, אלא למיעוטן בלבד.

בתגובה למצב הקשה, נקטו מוסדות תרבות מקומיים רבים בצעדי חירום; פיטרו רבים מעובדיהם, סגרו מחלקות שלמות ועלולים להגיע בעתיד הקרוב למצב של קיצוץ בפעילות, שהיא, כמובן, הסיבה וההצדקה לעצם קיומם. בנוסף לכך, מגיעות לידיעתנו יותר ויותר עדויות על מוסדות תרבות, שמועצות המנהלים שלהם דורשות במפגיע לקצץ בפעילות נסיונית או מתקדמת, ולהציע לציבור יותר אמנות מוכרת, קלאסית, בטוחה, המושכת קהל.

סיבה נוספת (אם כי מישנית בהשוואה לשפל הכלכלי), לדכודן ואיבוד הדרך של עולם המחול, היא מגיפת האיידס, שהפילה חללים

אם לשלושה בנים
"Mother of Three Sons"

אם אמנות בכלל נחשבת ברוב החברות למותרות, הרי שצורות אמנות נסיוניות – תובעניות, קשות לעיכול, מביכות את הקהל – נחשבות לשיא המותרות. בתקופות צנע הן נדחקות לקרן זווית, גם מנקודת מבטם של הגורמים המסבסדים וגם מנקודת מבטו של הקהל, העייף מתלאות היוםיום, נוטה למצוא נוחם בערכים בדוקים ובטוחים ומבקש מכל דבר גם בבילוי – פורקן קל, מברר, נגיש.

רבים מקרב האמנים. מדובר ברקדנים וכוריאוגרפים בדרגות בשלות ופירסום שונות, שהיעלמם מן המפה הותיר חלל ריק, שעדיין לא נתמלא ביוצרים חדשים בעלי שיעור קומה דומה. צפיה במופעי מחול רבים מובילה אותי למסקנה כי אנו מצויים בעיצומה של תקופת שינויים והגדרה מחדש של כיוון אמנות המחול. נראה כי המגמה הדומיננטית המסתמנת כאן היא חזרה אל צורות ההבעה השמרניות, הקלאסיות. זו תגובה טבעית למשבר כלכלי וחברתי מתמשך.



ויהי פרוז'קטור

מאת גיורא מנור

זה עתה יצא לאור ספרו של דן רדלר, מעצב תאורה ותיק והבעלים של "דנאור", אחת החברות הגדולות לייצור וביצוע תאורה בימתית בארץ, "תאורת במה" בהוצאת "כנרת".



תפקיד התאורה בתיאטרון המודרני נעשה מרכזי יותר ויותר מאז ראשית המאה ה-20, שעה שהחלו להשתמש בחשמל. כלי התאורה השתכללו לאין שיעור, השימוש בזרקורים ובמכונות-הקרנה נעשה מורכב ומתוחכם יותר ויותר. ספרו של דן רדלר בא למלא חלל, להאיר את אפלת הבורות – אם להשתמש במטאפורה תאורנית – בכל הנוגע לאמנות האור בתיאטרון, בשפה העברית.

אני זוכר את דני, כשהיה נער רזה וגבה קומה, משוליותיו של אריה שטייניץ, בשנות ה-60. זו היתה ראשית התפתחות מלאכת התאורה בארץ. קשה להאמין, אבל עד להצגת "הוא הלך בשדות" בתיאטרון הקאמרי בשנת 1948, לא היה על הבימות בארץ ולו פרוז'קטור אחד, שניתן לכוון את אלומת האור שלו. הכל נעשה בעזרת "רמפות", משמע שורות של נורות

כשם שהרמקולים מחרישים את האזניים, כך האור האלים מקומם, לעיתים, את רגישותנו. דן רדלר אינו עוסק בספרו בהתפתחות אמנות תאורת הבמה בארץ. אבל יש להזכיר בהקשר זה של חידושים אחרונים את המעצב במבילי, שהגיע למחול מהרוק ורישומו ניכר היטב בתיאטרון הישראלי. ספרו של דני רדלר מתאר בצורה תמציתית את התפתחות התאורה הבימתית בהיסטוריה של התיאטרון, את הצד הפיסיולוגי של הראיה ולבסוף עוסק בצד הטכנולוגי של המכשירים החדשים.

הפרקים החשובים למי שאינו חשמלאי ותאורן מקצועי, אלא אמן בימה, כוריאוגראף או במאי הם אלה הדנים בעיצוב התאורה ובאפשרויות הגלומות במערכת המשוכללת, החדשה, העומדת לרשות המעצב.

הניסוח בהיר, אופן הכתיבה תמציתי. חבל שיש לא מעט שיבושים בכתיב השמות הלועזיים (העיוורון הצברי המסורתי לאות הלטינית נותן שוב את אותותיו המוכרים). השימוש בסוגי האותיות בלתי אחיד ומקרי. מוזר, שלא מצאתי בספר את שמה של ג'ין רוזנטאל, מעצבת התאורה של מרתה גראהם, ששינתה את עיצוב התאורה הבימתית והיתה למעשה הראשונה שהצליחה לבודד לחלוטין את גופות הרקדנים המוארים (מהצדדים, ומזוית תלותה מאוד) מרקע הבימה הכהה. אבל אלה פגמים זעירים בספר מצויין.

לגבי צופים רבים, ולא פחות לאנשי-בימה מקצוענים, טכניקת התאורה ודרכי עיצובה הם בגדר מיסתורין, מפחיד במקצת. ספרו של דני רדלר עשוי לשפוך אור על ליקוי זה בהשכלתם.

קטנות, בשלושה מעגלים צבעוניים ו"פחיות", קופסאות כשל מלפפונים כבושים, שבקצה אחד שלהן נורה בת 500 או 1000 וואט, ובשני מין משפך, שצימצם בצורה גסה את אלומת האור לשטח כלשהו. לקראת אותה הפקה בנו החשמלאים של "הקאמרי" דאז, יצחק קופרמן ואריה שטייניץ, במו ידיהם, חמישה "ביבי-ספוטס". התפאורה היתה מבוססת על הקרנת רישומים מאת אריה נבון. גם תפאורה מוקרנת היתה בארץ בגדר חידוש מהפכני. באירופה ובאמריקה שיטות משוכללות של תאורה והקרנה היו אז כבר מפותחות הרבה יותר.

שעה שאני מתבונן בתאורן, המנהל בעזרת מחשב ומקלדת מערכת מורכבת כיום וזוכר באותם "דימרים" (עמעמים) של פעם, שהיה נחוץ לסובב ידנית את ידייתהם, עמעמים שלהטו בשעת פעולה, אפשר להתפעל מההתקדמות הטכנית המרשימה.

אבל חידושים מרחיקי לכת קרו בשנים האחרונות לא רק במיכשור, אלא בעצם הגישה האסתטית לתאורה.

המהפכה האחרונה באה בעקבות הקונצרטים והמופעים של זמרי רוק ופופ למיניהם. לא עוד התאורה המאוזנת, שתפקידה להאיר את הדמויות המופיעות, ליצור את האווירה על הבימה. כיום האור הוא שחקן ראשי – דמות דומיננטית בפני עצמו. בייחוד בתחום המחול והתיאטרון החדש, הלא-ריאליסטי. פסי אור חותכים את החושך, מאירים את הנעשה (או בעצם מסתירים לעיתים את ההתרחשות) מצד אחד בלבד, או מאחורי המופיעים. עד להתאזרות, הכרוכה בסינוור עיני הצופה.