

אפרתי והיקול האנושי

פיטפוט כפייתי חסר-קול ("מרקמים", "מיתוס", "הבלדה על גרגור") או הדגמת אלימות מילולית בצורה אילמת ("לה פוליה") הם דוגמאות לחלק חשוב בשפת התנועה של אפרתי וצד מרתק בדיון על יחסים סימטריים/דיקטטוריים של ייצוגים וגילגוליהם באמנות הבמה.

ב"בלדה על גרגור" מתקיימת תחרות צמודה בין האותוריטה הטקסטואלית ("הגילגול" מאת פ. קפקא) לבין הצו המוסיקלי. אך כבר היום, בחצי הדרך אל השלמת היצירה, ניתן לזהות בבירור את אחד הסממנים האופייניים לדיוקן האמנותי של אפרתי - הזעקה של משפחת סמסא הקפקאית היא זעקה מיסטית קרועת פה, אך בשום פנים ואופן היא אינה אילמת.

אסתר נדלר
(תקציר מתוך ספר שבהכנה)



"מיתוס", רקדנית: רמה גורן, צילום: יורם רובין
"MYTH", DANCER: RAMA GOREN, PHOTO: YORAM RUBIN

הסביבה בה השתלם כאמן-רקדן (סביבה מונוליתית גראהמית), ניתן להעריך סיבוב פרסה כזה אשר הנפיק את "אדם מתחיל יומיו" (על פי שירו של משה בן-שאול), בו שפת ידיים משמשת תרגום מילולי לשירתה של מירי אלוני. הוא חזר לתבנית הזאת ב"טיוטות", לשירה של לאה גולדברג, ובצורה שונה ב"לה פוליה" ("אדי קינג" של נסים אלוני).

אך הפן המעניין של "מה שמאחורי הווקאל" הוא לא ייצוג הקול במשמעותו הישירה, התרגומית, אלא קודם כל בהעלמת משמעותו המילולית והדגשת צידו הטונאלי-קיצבי (כגיבריש). ולאחר מכן, בחיסולו המוחלט כמומנט מוסיקלי (למשל ב"מיתוס", "הבלדה על גרגור"), והפיכתו ממחווה-מפיק-קול לאילמות-מפיקת-משמעות. פה פעור, המזמין חדירה לטריטוריה אינטימית (חדירת אצבעות זרות אל תוכו ב"טכניקה מעורבת על במה"),

המלחין נועם שריף מעיד, שהעבודה עם משה אפרתי רצופה הדגמות. הוא לא רק "מתנועע" את המוסיקה שהוא מבקש אלא ממש יורק אותה החוצה בקולו. ב"לפתח חטאת רובץ" (1969), וב"עד שקמתי" (1977), השאיר נועם שריף את קולו של אפרתי על גבי פסקול המוסיקה. זעקתו של קין וקיינת הנשים, בצאת הגברים למלחמה, הם קולו של הכוריאוגרף, הנזכר בילדותו הירושלמית רבת האירועים הכמעט-פאגאנים, שמאחוריהם אותוריטה מסורתית, הקובעת צלילים, מקצבים ותנועות.

אך ה"גושפנקא" לשימוש בקול האנושי לא באה רק מצידו של נועם שריף, אלא יותר מכל מהעבודה עם הרקדנים הלא שומעים. בעבודותיו עם הקבוצה הלא-שומעת ("דממה") לצליל לא היה מקום, והשקט קיבל את ערכו דווקא מתוך התנשפויות הרקדנים וקולות הוצאת האוויר הבלתי-מודעת שלהם.

על אף שמשה היה מודע לכך, שקהל אינו יכול לסבול ערב מלא ללא צליל, לא יכול היה להשלים עם רעיון של "מוסיקת רקע" שנועדה רק לסבר את אוזני הצופים. שילוב הרקדנים השומעים ושימוש בפס-קולם של הרקדנים החרשים פתר בעיה, שהוא מגדירה כ"אתית".

שילוב כזה הצריך לא רק עבודת אולפן, אלא גם עריכה זהירה של קטעי המוסיקה, שעל פיהם פועלים הרקדנים השומעים. באופן מפתיע, דווקא הרקדנים החרשים הם ש"הכניסו" את משה אפרתי לאולפן ההקלטות לימים ארוכים ולימדו אותו את מלאכת פס-הקול ואת הקולאז' המוסיקלי-כוריאוגרפי ("מרקמים", 1978). ההגיים המחוּספסים, העיוות הטונאלי שבא עקב חוסר השליטה במיתרי הקול, הדיקציה החסרה והדיסוננס שבין "מה שאומרים" ל"איך שאומרים" העניקו את מה שאפרתי חיפש: האוזניים שומעות נכות והעיניים רואות שלמות ("מרקמים", "פרקים קולות", "כמיהות").

מכאן ואילך, רוב יצירותיו של אפרתי בנויות מקיטועים סוגרי-משמעות. אין ספק, כי צירוף תמונות-נושא ועריכתן כיצירה באורך של ערב מלא ("טיוטות", 1986) היא תוצאת האופי הקולאז'יסטי של "מרקמים".

תקופת ההסתגרות של משה אפרתי, שנמשכה משנת 1975 עד 1978, היתה עבור רוב רקדניו תקופה מבולבלת, שסופה אינו ברור. עבורו היתה זו תקופה של מבחן הסבלנות. הוא חיפש משהו ששיטת הוויברציה לא העניקה, ורק לאחר שמצא, ידע את שחיפש - התנועה שמאחורי הקול האנושי. רק כאשר מביאים בחשבון את

