

שיח כוריאנו רפים

מפגש בין אוהד נהרין ורמי באר

מאת גיורא מנור

כוריאוגרפיה היא מהמלאכות המעמידות את היוצר לבדו, כקברניט על ספינה בלב ים, כשבצעם קיים צורך להידבר, ולו רק כדי לתחום חילוקי דעות ולהגדיר עמדות. כשהצענו לשני יוצרי המחול מהשורה הראשונה **אוהד נהרין ורמי באר** להיפגש לשיחה, הופתענו לשמוע שמעולם לא ישבו יחד לדבר בצורה מעמיקה על עבודתם, והתברר, שהם מעוניינים מאוד להחליף דעות. גיורא מנור שוחח איתם ולהלן תקציר השיחה.

מנור: אולי נדבר תחילה על דרכי העבודה שלכם. האם אתם משתמשים באילתור בכוריאוגרפיה?

באר: בוודאי. הרקדנים נדרשים להביא מעצמם, להיות חלק מהעבודה היוצרת.

מנור: האם אתה אומר להם, למשל, תמצאו את הדרך מכאן לשם, במובן הבימתי הפשוט?

באר: אני נותן להם את החופש ומהחומר שהם מביאים אני בורר, לוקח חלק, מפתח ועובד יחד איתם. אבל אני לא קורא לזה אילתור. ברגע שזה מגיע לבימה אני לא משאיר חופש לאילתור, למרות שהם נדרשים, כמובן, לבצע את התנועה כאילו היא נולדה רק ברגע זה - למצוא בתוכם את הסיבות לתנועה. שלא ככוריאוגרפים אחרים, ביצירה הגמורה אני לא משאיר מקום לאימפרוביזציה, ולא אומר לרקדן פה תעשה מה שאתה רוצה. אבל אם יש קטע שבא ממש מהרקדן אני משאיר לו את החופש. הרקדנים זקוקים לחופש הזה כדי לשמור על חיות התנועה, בייחוד אם מופיעים עם יצירה הרבה פעמים. יש סכנה בשגרה, והחופש דרוש לשמירה על רעננות העבודה.

מנור: ואתה, אוהד, משתמש באילתור?

נהרין: התשובה היא כן, אבל השאלה היא מה זה אומר. המפגש ביני ובין הרקדנים שלי הוא מאוד אינטנסיבי, וכולל העברת הרבה מאוד אינפורמציה. אני בוחר לי אנשים מסוימים מאוד, וכשאני מגיע לרגע שבו הרקדן נדרש להיות יצירתי, הוא כבר מצוי בתוך המסגרת המחשבתית שהוא קיבל, מתוך התהליך

והפגישה איתי. האילתור קשור אז מאוד להבנה שיש בינינו. מעבר לכך, הרקדן נותן את עצמו. אבל תמיד נותר שטח די גדול שנשאיר מסתורי לגביו - ולגבי. אני נותן הרבה מאוד חופש ויש מקום רב לאילתור, כי האילתור נובע מתוך המקום שאני קורא לו "נכון" וזה כולל את החרות לעשות דברים שכאילו אינם קשורים לעבודה עצמה, אלא לגילוי היצירה שבה אנו עוסקים. יש יצירות שלי, שבהן חלק מהאילתורים נותרים לבסוף בעבודה הגמורה. בייחוד בעבודות האחרונות שלי יש דברים שלא היו מוכתבים על ידי המסגרת מראש.

באר: אם יש קטע שבא ממש מהרקדן אני משאיר לו את החופש. הרקדנים זקוקים לחופש הזה כדי לשמור על חיות התנועה, בייחוד אם מופיעים עם יצירה הרבה פעמים. יש סכנה בשגרה, והחופש דרוש לשמירה על רעננות העבודה

ביקשו רק הוראות ברורות, בבחינת כזה ראה וקדש.

נהרין: כן, אני חושב שבבת-שבע יש שינוי ביחס לחופש האילתור, אבל בדרך כלל בארץ היתה רוח כזאת. אני זוכר את גרטרוד קראוס שאצלה האילתור היה בפירוש חלק בלתי נפרד מהגישה האמנותית.

מנור: בוודאי, אבל לדעתי ניכרת בכל זאת התפתחות דיאלקטית. אמנם הדור הראשון, בשנות השלושים והארבעים, אנשי הכיוון האקספרסיוניסטי, היו פתוחים ועודדו ליצירה, אבל בשנות השבעים, למשל, שיכלול הטכניקה היה שוב חזות הכל.

באר: תמיד היו יוצרים ש"בער להם משהו בבטן", כמו שאומרים, כמו גרטרוד קראוס. אבל בכל זאת אני מסכים עם גיורא, שבימינו יש יותר לגיטימציה לעשות מה שרוצים, בכל התחומים - מוסיקה, ציור ואחרים. יש אין סוף דרכים שאפשר ללכת בהן. הכל מותר. עצם הגדרת המחול, ובוודאי הגדרת תיאטרון-המחול, היא מאוד מאוד רחבה בימינו, אפילו בכל הנוגע לגוף הרקדן. פעם היתה תבנית ברורה איך צריך להיראות רקדן. היום הגבולות מטושטשים לגמרי.

מנור: אני מניח שאתה מדבר על גיל - שכבר לא מצפים מרקדניות לפרוש בגיל שלושים, ועל משקל - שגם לשמנים יש זכות קיום בימתי. אוהד נהרין, למשל, במחול הפתיחה של הפסטיבל, העלה גבר ממש כבד לבימה והוא רקד בצורה משכנעת, לא כקריקטורה, ומאגי

נהרין: אני נותן הרבה מאוד חופש ויש מקום רב לאילתור, כי האילתור נובע מתוך המקום שאני קורא לו "נכון" וזה כולל את החרות לעשות דברים שכאילו אינם קשורים לעבודה עצמה, אלא לגילוי היצירה שבה אנו עוסקים

מארין הרי עשתה ריקוד שלם לשמנים, שנראו כמו הסמל של חברת הצמיגים מישלין.

נהרין: אני חושב שהסטריאוטיפים הישנים, הנטייה להגדיר מה זה מחול מודרני ומה זה באלט או תיאטרון מחול, ממשיכים להתקיים. אתה אולי נפטרת מזה, אבל לא כולם. זה קיים באוויר. אבל תסתכל למשל בניז'ינסקי. הוא היה ההיפך מהסטריאוטיפ של רקדן כבר לפני שבעים שנה. עכשיו יש אולי יותר חופש טכנולוגי, אבל חופש היצירה ופריצת הגבולות התחיל לפני מאה שנה. ליוצרים תמיד היה החופש הזה. הם לקחו לעצמם חופש. מבחינה זו אין לנו פריווילגיה, ולא יותר קל או קשה לנו. אנחנו נמצאים בעידן טכנולוגי אחר, אבל לא בעידן יצירתי שונה.

באר: לא עידן יצירתי שונה, אבל אולי נכון לדבר על יותר חופש חברתי.

נהרין: אני מסכים. תסתכל על האשה לפני מאה שנה ומקומה בחברה היום.

מנור: נכון, אבל אני התכוונתי למשהו אחר - לזה שהיום הכל מותר. מצב שבו הכל מותר בהכרח מקשה על היוצר, כי הדרך היחידה לומר משהו באמנות הוא לשבור מוסכמה. אם אין מוסכמה שאפשר לשבור נותר רק לעשות הכל יותר - יותר מהר, יותר חזק, יותר אלים.

נהרין: אני לא חושב במושגים של הכל מותר. לא זה מה שמדליק אותי. אני דווקא אוהב מאוד מסגרת נוקשה, אני אוהב את המתח בין המסגרת לדברים.

מנור: אבל מסגרת שאתה יוצר אותה. בשביל להרשים צריך לעשות משהו מעזעזע, לא?

נהרין: לא מבחינתי. מה שמושך אותי יכול להיות איזה גוון או ניואנס דק, משהו הכי פחות טכנולוגי. לעומת זאת, אני נמשך למה שיש למדע להציע, כי מה שאני מתעסק איתו זו הצורה והצורה מאוד מושפעת מהמדע. אני לא מפריד בין הצורה לתוכן. הצורה היא המספרת גם את מה שיש בפנים - את התוכן.

באר: אני יכול להגיד שאני עסוק בתוכן - ולא רק כתוצאה של הצורה. שני המרכיבים, גם תוכן וגם צורה, מעסיקים אותי. צורה לעצמה לא מספקת לי מספיק עניין.

מנור: בריקוד, שבו יש תמיד בני אדם חיים על הבימה, יש בכלל דבר כזה - צורה בלבד?

נהרין: אי אפשר להבדיל בין השניים. בלי הצורה התוכן לא קיים ובלי התוכן אין צורה.

באר: אני בכל זאת מבדיל. אפשר לומר שכל דבר אנושי יש בו תוכן.

נהרין: לא לזה התכוונתי. בשבילי, התוכן זו הפנטזיה שאליה אתה לוקח את הצופה, ואת זה אתה עושה על ידי הצורה.

באר ונהרין: הפנטזיה זה הדבר הכי חשוב.

באר: ברור שלא הרעיון או המסר שיש לך הם הקובעים.

נהרין: הרבה יותר מעניינת מהרעיון היא הדרך בה אתה מנסה להעביר אותו.

באר: הרבה פעמים אתה נפגש עם יוצרים שמספרים לך על כל הרעיונות הגדולים שהם מבקשים לבטא, אלא שעל הבמה, ביצירותיהם, שום דבר מכל זה לא ניכר.

נהרין: או שזה קיים אבל לא מעניין.

באר: אני מרגיש שבעבודות האחרונות שלי אני משאיר יותר מקום לאינטרפרטציות של הצופה. שכל אחד יקח מה שיקח דרך העולם הפנימי שלו. אתה ודאי זוכר, אוהד, שבבת-שבע ה"ישנה", לכל ריקוד היתה מין הגדרה של תוכן. כביכול הצופה נדרש לראות ביצירה משהו מוגדר מראש. אני חש שבעניין זה חל שינוי בגישה הכללית. חוץ מאשר בבאלט הקלאסי - שם עדיין הצופה רץ לתוכנייה לקרוא מה העלילה.

מנור: זה מפני שהמחול הוא אמצעי מעולה למסור רגשות, אבל הוא אינו מסוגל לספק אינפורמציה, עובדות, שתפקידן לקדם את העלילה. פרדריק אשטון אמר פעם שבבאלט אין כל דרך לומר שזו אחותה הצעירה של חותנתי. הכתיבה בתוכנייה היא עדות לכישלון מסוים. בתיאטרון נהוג לומר לבמאי "תשמע, את זה תכתוב בתוכנייה", כשאף אחד לא מבין את הכוונות העמוקות של הבימוי. אשר לצורה ותוכן - בעיני זה כמו כוס המים שעומדת כאן לפנינו - הצורה של המים היא הכוס.

נהרין: במקרה זה, צורת המים היא דווקא פלח הלימון שבתוכם. אבל זה רק פן אחד של הצורה. יש גם צבע השולחן, ואיך הכוס משתקפת, ואיך האור נופל, ובעיות האוויר הקטנות.

באר: הצורה והתוכן זה עניין רב-שכבתי, וככל שהוא יותר מורכב אתה מצליח להביא יותר דברים מעניינים לבימה.

נהרין: ובכל זאת יש היררכיה, ומה שבעיני הוא ראשוני זה התנועה. החקירה הכי רצינית



רמי באר RAMI BEER

ושהכי מעניינת אותי זה התנועה, ומה שמגרה אותי אצל יוצרים אחרים זה ייחודיות התנועה - הביטוי התנועתי שלהם.

מנור: אפשר להגיד השפה התנועיתית שלהם?

נהרין: אפשר לקרוא לזה שפה, אבל אצלי המושג שפה קשור יותר למלים.

באר: מעניין אותי כתב-היד שאני רואה בבאלט ובתחומי אמנות אחרים, כמו מוסיקה או ציור ותיאטרון. אותי מעניין שילוב האמצעים. אינני יכול להגיד, שבעבודות שלי בכל רגע ורגע התנועה בלבד היא האלמנט החשוב ביותר. אני מסכים עם אוהד שהיא האלמנט הראשוני, אבל בעיני האדם, הרקדן, קודם לכל יתר המרכיבים. גופו ופנימיותו זה דבר מרתק. לפעמים אני מחפש גם מרכיבים אחרים שיתנו את הדינמיקה למופע כולו, בייחוד ביצירות ארוכות. התנועה איננה משנית, אבל יש רגעים שבהם תנועת הרקדן איננה הדבר הראשוני, אלא התמונה של תנועת הרקדנים יחד, גם אם התנועה כשלעצמה מינימלית.

נהרין: מינימלי יכול להיות חזק.

באר: בוודאי, אבל מה שהתכוונתי לומר זה שהכוון בא מהמאסה.

נהרין: זה אמצעי ישן מאוד, שרואים למשל ביצירות הבאלט הקלאסיות - קבוצה שלמה של רקדניות מבצעות את אותה התנועה. יש לי בעיה עם יצירות מסוימות, גם שלך לפעמים, בדיוק בנקודה הזאת, כשחקירת התנועה כשלעצמה אינה מספיק מעמיקה או לא מגלה משהו מעניין.

באר: כבר אמרתי שמה שאני מחפש אצל כל יוצר זה כתב-היד האישי המיוחד שלו.

נהרין: אינני מדבר באופן אישי, אבל לפעמים ביצירות שלך אני מבין מדוע החלטת להפעיל את הקבוצה יחד. מבחינתי, אם התנועה כשלעצמה אינה די מרתקת, אני יכול להתבדר או ליהנות, אבל לא במישור של התנועה.

מנור: זאת אומרת שאינך נהנה אם התנועה לא מספיק מיוחדת, לא די אישית?

נהרין: לא, זה לא זה. גם בעבודה שלי אני לא "ממציא" תנועה. הייתי אומר שאני מוצא אותה. הרי כל התנועות שיש בעולם כבר נעשו.

באר: אולי תנועה כשלעצמה תפסיק לספק אותי אחרי זמן מסוים. ואני מתחיל לחפש בעבודות - גם שלך, אוהד - איזו אמירה, למשל, איזה היגד אם תרצה, תוכן.

נהרין: צריך רק לזכור שגם הצופה האינדיווידואלי צריך למצוא דרך להתחבר לתנועה המיוחדת שכל יוצר מגלה בחקירה שלו. ניקח לדוגמה יוצר כמו מרס קנינגהם, שהוא בעיני יוצר ענק. בעצם אל רוב הקהל שבא להופעות שלו הוא לא מדבר. רק אלה שהם ממש "פריקים" לא משתעממים, ולא מפני שזה משעמם, אלא כי הרוב לא מסוגלים להתחבר למה שהוא עושה.

באר: אז מה שאתה אומר זה ששמונה מאות מתוך אלף שבאים לצפות בלהקה שלו בסינרמה משתעממים. אני לא מזלזל כמוכן במרס קנינגהם, אבל אולי זו גם באיזה מקום בעיה שלו. ברור, וכך זה צריך להיות, שהיוצר מגיע ליצירה מתוך איזו אמת פנימית שלו, אבל הוא צריך לחשוב גם על הקומוניקציה. הרי העבודה מוצגת על בימה ואמורה לתקשר עם קהל שמגיע למופע. קשה לי להאמין שיש יוצר שבאמת לא איכפת לו הקשר עם הקהל.

נהרין: אני דווקא חושב, שיוצר צריך להגיד לעצמו לא שלא איכפת לו מהקהל, אבל שלא איכפת לו אם "מבינים אותו" או לא. אני נותן לצופה את הקרדיט, את הכבוד, אבל אם מרס קנינגהם היה חושב על שמונה מאות האנשים שלא מעניין אותם מה שהוא עושה וזה לא

אוהד נהרין, צילום: גדי דגון OHAD NAHARIN, PHOTO: GADI DAGON



נהרין: מה שמושר אותי יכול להיות איזה גוון או ניואנס דק, משהו הכי פחות טכנולוגי. לעומת זאת, אני נמשך למה שיש למדע להציע, כי מה שאני מתעסק איתו זו הצורה והצורה מאוד מושפעת מהמדע. אני לא מפריד בין הצורה לתוכן. הצורה היא המספרת גם את מה שיש בפנים - את התוכן

מדבר אליהם הוא היה עושה עבודות אחרות, ואולי לא היינו מדברים עליו בכלל.

באר: לכן אמרתי קודם, שאם זה בא מתוכו...

נהרין: אני מרגיש שזה בא מתוכו, מהחיפוש שלי. הוא לא מתעסק עם השמונה מאות, ובעצם גם לא עם המאתיים שכן "מבינים אותו". הוא צריך להתעסק עם בן-אדם אחד, איש בודד שיושב באולם, שהוא מסוגל לתקשר איתו בשפה שלו, וזה הכל.

מנור: אוהד, אמרת שהתנועה היא המרכיב הראשוני, או זה שתופס אותך יותר מכל האחרים, אבל יש עוד מרכיבים בימתיים במופע. דווקא אצל אלמנטים אחרים, חפצים או מנגנון הבימה עצמו, ממלאים תפקיד מאוד משמעותי ברגעים מסוימים ביצירות. אני מתייחס לתאורה, למוסיקה, לתלבושות ולכל מיני אביזרים, כמו בקבוקי מים ריקים, ואפילו לחיות שהשתמשות בהם במחול - כמו האוגר שרקד דואט מרשים עם יוסי יונגמן.

נהרין: נכון, ובכל זאת התנועה היא הדבר הראשון, מה שלא יהיה. השאלה היא מה זה תנועה. תנועה יכולה להיות גם פטיפון שמסתובב באמצע הבימה ומנגן.

מנור: אבל שם הצליל היה העיקר, לא?

נהרין: לא בדיוק. על הפטיפון יש חתיכת ראי זעירה, ופנס מיוחד מאיר אותו מזווית כזו שהבזקי האור המוחזר ברגע שבו הוא עולה לבימה ויורד ממנה משחקים תפקיד חשוב. זו לא תנועה בדיוק, אלא יותר שימוש בחלל ובזמן.

באר: אותי מאוד מעסיק עניין חלל הבימה. אני משתדל לשבור את המשטח שהוא הבימה. אני שם את עצמי במקום הצופה, שכמוני לא מסתפק רק באנשים מתנועעים. החלל והזמן - זה מה שמעסיק אותי.

מנור: שניכם אנשים מאוד מוסיקליים, אבל מאוד שונים האחד מהשני בגישתכם למוסיקה במופע מחול. אוהד לעתים כותב בעצמו ואפילו שר על הבימה שירים שחיבר, ואילו רמי, שהוא צ'לן מיומן, מחבר סלטים מוסיקליים, מה שמכנים קולאז', יצירה חדשה מחומרים שאולים.

באר: עבורי המוסיקה היא מקור ראשוני למחול וגורם דומיננטי בעבודתי. אני שומע מוסיקה וזה יוצר גירוי ראשוני בתוכי, גורם לי לראות דברים בעיני רוחי. קשה לי להסביר את התהליך הזה. ביצירותי האחרונות אני לוקח יצירות של אחרים ומאחד אותן לצרכי.

מנור: יצוין לזכותך שתוך צפייה במחול והאזנה לקולאז' לא חשים ב"חיתוכים", או מה שמכונה בקולנוע "jump-cut", כלומר מעבר צורם.

באר: דרך עבודה כזאת מספקת את ההקשר של המוסיקה למקור, ואני לוקח לעצמי חופש מסוים. כל זה משום שלא מצאתי מלחין שהמוסיקה שלו מתאימה בעיני לתבנית היצירה שלי.

נהרין: מהטענה שאינך מוצא מלחין או יצירה מתאימים עולה, שאתה חש כאילו אתה עושה, בעצם, מין פשרה. השאלה האמיתית היא אם בסוף אתה אוהב את התוצאה של העריכה, או נשאר בתחושה שזו פשרה.

מנור: אוהד, איך אתה יוצא לחפש את המוסיקה לעבודות שלך? בשעתו מצאת את להקת "נקמת הטרקטור". פגשת את האנשים או שמעת את המוסיקה שלהם, וזה תפס אותך.

נהרין: מצאתי אנשים שראיתי שהתהליך איתם מסקרן אותי, שיש להם יכולת מעשית להתחבר. במקרה זה אלה היו אלמנטים של רוק, והמוסיקה שיצרנו יחד בנויה על החומרים שהם יצרו קודם. לא ידענו מראש איזה מוסיקה נעשה, אבל היתה תחושה שנוכל יחד ליצור. ידענו על איזה הרכב כלי מדובר. אבל כל עבודה זה סיפור אחר. אין מרשם קבוע.

מנור: נראה שיש לך שפה משותפת עם ארבו פארט. השתמשת במוסיקה שלו פעמים אחדות.

נהרין: זה לא שפה משותפת איתו, אלא שהיצירות שלו נותנות לי מסגרת. זו מוסיקה שאני יכול לשמוע שוב ושוב מבלי להתעייף ממנה. המוסיקה של ארבו פארט היא דוגמה מצוינת לכך שהמחול אינו אילוסטרציה למוסיקה, אלא שהתנועה יוצרת עם המוסיקה צירוף חדש, איכות חדשה, בלעדית. וביחס

באר: מעניין אותי כתב-יד שאני רואה בבאלט ובתחומי אמנות אחרים. אותי מעניין שילוב האמצעים. אינני יכול להגיד, שבעבודות שלי בכל רגע ורגע התנועה בלבד היא האלמנט החשוב ביותר. בעיני האדם, הרקדן, קודם לכל יתר המרכיבים. גופו ופנימיותו זה דבר מרתק

למה שרמי אמר קודם - לתנועות האלה אפשר גם לשים מוסיקה אחרת, וזה יכול להיות מעניין לא פחות.

באר: אבל זה נכון לאו דווקא לגבי קולאז'.

נהרין: אני לא נגד קולאז'ים. אני יוצא נגד אלכס קלוד [עורך המוסיקה של רמי באר. ג"מ]. מסקרן אותי לדעת כמה אתה וכמה אלכס בתוך הסיפור הזה.

באר: אולי זה יישמע מוזר, אבל אלכס מעולם לא ראה את העבודות שלי. הוא ממש טכנאי, אבל הוא מביא ומציע לי קטעים לפי מה שאני מתאר לו שנוח לי. הוא יודע את הראש שלי. אני שומע מבחר עצום של מוסיקה לפני תחילת העבודה, ולא דווקא מה שאלכס מביא. אני מקדיש הרבה מאוד זמן לחיפוש אחר דברים שישרתו אותי. אני מחפש קטעים או יצירות לכל עבודה שאני עוסק בה לחוד. לקולאז'ים ביצירות שונות שלי יש מבנים מוסיקליים נבדלים. אני מחפש קטעים מוסיקליים לא מוכרים מדי, כי אל המוכרים נקשרו אסוציאציות מסוימות.

מנור: מניסיוני כבמאי אני יודע, שאפשר בעריכה להחליף מוסיקות והקטע החדש יתלבש נפלא על החומר, אף אם הוא שונה לגמרי ממה שתוכנן, כי למוח שלנו יש יכולת לשייך אסוציאטיבית ולחוש מקצבים באלפי

באר: אני חש שממכלול ההיצע זה הדבר הטוב ביותר שאני יכול להשיג. אני מרגיש שזה "נכון". אני מדבר על עבודות באורך של מופע שלם, עם דינמיקה שונה בין הקטעים השונים מזו שמתקיימת ביצירה של עשרים דקות או חצי שעה. למחול של עשרים דקות או חצי שעה הייתי יכול למצוא יצירה שלמה של מלחין אחד ולבנות לפיה את המחול שלי.

נהרין: הקולאז' הוא מבנה שיחזיק עבור הקהל?

באר: לא, עבורי. אני שם את עצמי במקום הצופה, ובודק אם זה עובד ואם זה נכון. מדובר, כמובן, בשלב לקראת סוף החזרות, כשהעבודה כבר עומדת ואפשר להבחין בקווי-המבנה הכלליים. זה הרגע שבו אני מנסה להוציא את עצמי ממנה, לראות אותה מבחוץ, ליצור מין פרספקטיבה מלאכותית. אבל אני כבר יודע מניסיון שרק אחרי שהעבודה כבר רצה, אחרי המופעים הראשונים, אני מכניס שינויים. אני מנסה לפתח את המיומנות שלי בלקצר את משך המופע. זה שלב שונה מהעבודה בסטודיו, כשאני עוסק בכל משבצת לחוד. כי בכל זאת חשוב לי מה חש הצופה ואני רוצה לתקשר. אני מנסה לומר משהו, להעביר משהו. המוסיקה, האמצעים הבימתיים ובראש וראשונה, כמובן, תנועת הרקדנים חייבים לשרת את מה שגורא כינה קודם "ההיגד".

שבנוי על אותו עיקרון כמו "אחד מי יודע". זה היה הניסיון הראשון שלי עם מבנה של מוטיב שחוזר ו"מתרבה". הסיבה שעשיתי את זה קשורה הרבה יותר למבנה ולצורה מאשר לתוכן.

מנור: לא נצליח כנראה להגיע לסיכום שאלת הישראליות. אני מרגיש שנהננו מהשיח וגם מכך אני שומע שאולי כדאי לזמן עוד מפגשי יוצרים כאלה. יש כה מעט הזדמנויות לשיחה רצינית במה שהאמריקאים נוהגים לכנות "זמן איכות". אני מודה לכם.

המסקנה היא שראוי לשקול הקמת מסגרת פגישה לאנשי מחול, יוצרים כמבצעים, לשיחה חופשית עם עמיתים, עם יוצרים בתחומים אחרים, קשורים ובלתי קשורים, ועם מומחים בתיאוריה ובהיסטוריה של המחול.



נהרין: התגובה שעבודה של יוצר נובעת מהישראליות שלו מקורה יותר בציפיות של הצופה מאשר ביוצר.

באר: לדעתי באמת יש איזו תחושה אחרת, אפילו אם היא לא "ישראלית" מובהקת.

נהרין: אני חושב על עצמי, על המשותף ביני לבין יוצרים אחרים, וזה לא עניין של גיאוגרפיה. אני מוצא יותר קשר עם הרבה יוצרים מארצות אחרות מאשר עם הרבה מהכוריאוגרפים הישראלים. ברור שרק מי שיודע עברית יכול לתקשר איתך בעברית, אבל זה לא יותר מ-make-up. מה שכן - בטוח שהחיים בארץ עיצבו אותי. אילו לקחו אותי בגיל שלוש לארץ אחרת הייתי גדל להיות מישהו אחר. תסתכל על נועה אשכול או עמוס חץ. אני מרגיש שיש לי איתם יותר מהמשותף מאשר ליוצרים אחרים בארץ. גם כשאני משתמש ב"אחד מי יודע" אני עושה זאת בערבון מוגבל מאוד.

מנור: ב"אחד מי יודע" שלך יש אנרגיה עצומה, זה סוחף וקצת פראי. יש גם קשר למשהו יהודי, מסורתי?

נהרין: כן, אבל דווקא השיר הזה עם הבית החוזר, הגדל והולך, החל בניו-יורק, כשיצרתי את "טביעת הטיטניק", ושם זה בא לי משיר אנגלי של חג המולד, "On the Twelfth Day of Christmas"

צורות. רמי, ניסית להחליף מוסיקה אחת באחרת, תוך תהליך העבודה?

באר: החלפת המוסיקה עלולה לשנות את המשמעות ואת אופי קטע המחול.

מנור: ממש כשם שהחלפת רקדן או רקדנית יכול לשנות את אופי הקטע, בגלל השינוי שחל בשיווי המשקל בין המרכיבים. לקראת סיום השיחה שלנו, שעבורי היתה מרתקת, אני רוצה לשאול אתכם משהו מאוד פרובלמטי - האם יש במחול המודרני שנעשה בארץ משהו שאפשר לראותו כישראלי ספציפי?

נהרין: בוודאי! בדיוק כמו שיש משהו פולני במחול הפולני בפולניה.

מנור: תוכלו להגדיר את הישראליות של המחול הזה?

באר: כל הכללה היא בעיה. ומה זה בכלל "ישראלי"? הרי זה כור היתוך, הישראליות צעירה. זה לא יהיה נכון לומר שאני מבקש לי ישראליות בכוריאוגרפיה, אבל אני רוצה למצוא דברים שיהיו שייכים אלי, להווייה שלנו. עצם זה שאני ישראלי וכל מה שעובר עלי כאן, במעגלים הקרובים ובפחות קרובים, הם דברים שבאים לידי ביטוי בעבודה. אני לא כל כך יכול לבחון את זה בעצמי, אבל אני מקבל תגובות, בייחוד כשהלהקה מופיעה בחו"ל. אולי זה שייך לאנרגיה החזקה.

להקת מנהל אמנותי: אוהד נהרין בת-שבע מופעי קיץ '96

**יצירה חדשה
בבכורה עולמית**
מאת אוהד נהרין

13, 12, 11, 9, 8, 7, 6 ביולי '96
במרכז סוזן דלל, תל-אביב

אנאפאזה
מאת אוהד נהרין

10, 8, 7 באוגוסט '96
הסינרמה, תל-אביב

כרטיסים: משרדי הלהקה,
קסטל 03-6044725
הדרן 03-5279797
טלכלל (24 שעות) 03-6388868

פרטים וכרטיסים במשרדי הלהקה 03-5171471



ליא
המזרח