

הבאלט, המחול המודרני ומחול-העם

גיורא מנור מראיין את יירי קיליאן

בלבד, אלה דרישות מופרזות. אבל אם בדעתך להיות כוריאוגרף או מורה ומנהל-חזרות, מוטב שתמצא בכל אלה.

ראשית כל, כמובן, עליך ללמוד באלט קלאסי ומחול-אתני. אבל לא את מה שמכונה "מחולות-אופי", שאינו אלא סילוף של החומר המקורי והפיכתו למשהו בימתי מבריק, שאפשר להכניסו בין הקטעים הקלאסיים, למען הצבעוניות. לא למדנו מחולות-אופי אלא רקודי-עמים אוטנטיים, מקוריים. למשל, לא עסקנו בלימוד סתם צ'ארדאש, כללי, אלא, נאמר, הצ'ארדאש מאיזור שקלי שבהונגריה. לא למדנו סתם פולקה, אלא פולקה מסוימת, כפי שרוקדים אותה באיזור מוגדר זה או אחר של צ'כוסלובקיה, פולניה או רוסיה.

הוראת מחולות אתניים ספציפיים, מקוריים, נראה לי כדבר חשוב בחינוכו של הרקדן. כי מחול האופי הוא צורה של עיבוד הדרוש לביצוע הבימתי, אבל אין בו מניחות ארץ המוצא של הריקוד, הייחודיות העממית, שהיא בעיני חשוכה ומענינה.

מקורו של הבאלט הקלאסי ברקוד העממי. הבאלט החצרוני נוצר על בסיס רקודי העם של ארץ הבאסקים, של דרום צרפת, של איזור פרובאנס ומכאן התפתחה הטכניקה הקלאסית במאה ה-18.

ג.מ.: וגם ממחול המורסקו של בורגונדיה, שהגיע לצרפת מצפון אפריקה דרך ספרד. כך ניתן למצוא אפילו השפעה מזרחית בראשית הבאלט. ה"מוריס-דנס" האנגלי התפתח, כנראה, מהמורסקה. זה היה מחול-חרבות. למעשה הכניס פרדריק אשטון מוריס-דנס כזה לנוסח שלו ל"נערה שלא נשמרה היטב".

אמש, כאשר שוחחנו בנושא, חשבתי לעצמי, מחול מודרני ורקודי-עם, זה משונה עוד יותר מבאלט ומחול אתני. כי בסופו של דבר הכל מכירים את הצ'ארדאש ב"קופליה", את מחול הקציר ב"נערה", שלא להזכיר את "LES NOCES" ("הנישואין") של ניז'ינסקה). אבל מצאתי, שגם יוצרים בסגנון המודרני השתמשו ביסודות עממיים בעבודותיהם. למשל, "הפאבאן של הכושי" מאת חוזה לימון, המחול המודרני המושלם ביותר בעיני, מבוסס על הפאבאן, שאינו אלא ריקוד חברתי חצרוני מהמאה ה-16 וה-17, ולא מחול בימתי כלל.

י.ק.: נכון

בעת ביקורה של להקת תיאטרון המחול הנדרלאנדי בישראל כאביב שנת 1980 נתבקש יירי קיליאן, מנהלו האמנותי של הנדרלנדס דנס תיאטר, להרצות בנושא היחסים הקיימים בין הבאלט, המחול המודרני והמחול העממי, האתני. נראה היה למארגני המפגש – אנשי להקת בת-דור, שאירחו את הלהקה, והדר' דן רונן, שנושא זה בסיסי להבנת אמנות המחול והולם במיוחד את האורח, שביצירותיו ניכרים יסודות רבים השאולים, כאילו, מהמחול האתני ומהמסורת העממית. אבל תחת להרצות, ביקש קיליאן להציג כמה מסרטי הוידיאו של להקתו ולהתראיין בפומבי.

כשלוש מאות איש התכנסו באולם בת-דור, רקדנים, מורים למחול, מבקרים וחובבי מחול, להאזין ולראות. להלן תקציר ערוך של הראיון.

גיורא מנור: ידוע שאת החינוך האמנותי שלך קבלת בפראג, עיר מולדתך, ודווקא בתחום הבאלט-הקלאסי. הקשר בין הבאלט והמחול העממי נראה, מצד אחד, מוזר, כי אין לך דבר "מלאכותי", מסוגנן ורחוק מחיי יום-יום כבאלט הקלאסי. אבל מצד שני ניכרים קשרים אמיצים בין סגנון זה לבין שורשיו העממיים והבאלטים הקלאסיים מכילים לא מעט "מחולות-אופי", ז.א. מחולות שמנצלים צעדים שמקורם במחולות-עם או כאלה שתפקידם לעצב דמות של אופי לאומי. "לה סילפיד" מתרחש בסקוטלנד, וגיבורו ג'יימס לובש חצאית סקוטית; ב"דון קישוט" יש כמובן מחולות ספרדיים או בעלי צביון ספרדי, והוא הדין ב"אהבת שלושת תפוחי הזהב", "האהבה הקוסמת" או "הכובע המשולש" של דה-פיה. כל אלה דוגמאות של מה שמכונה בלשון הבאלט "DEMI-CHARACTERE", משמע "חצי-אופי". איך התיחסת לענין זה, שעה שלמדת, והאם מכאן מצאו יסודות של מחול עממי את דרכם ליצירות שלך? האם למדת מחולות-עמים ממש או רק את הגירסאות המסוגנות, של ה-"DEMI-CHARACTERE".

יירי קיליאן: למדתי בקונסרבטוריה בפראג, וזה היה אולפן מצויין. אם יש בדעתך להיות לרקדן בצ'כוסלובקיה, עליך ללמוד לא רק את השימוש הטכני בגופך, וסגנון אחד ויחיד, אלא עליך להשתלם במקצועות רבים. תכנית הלימודים היתה רחבה ביותר וכללה, מלבד הבאלט הקלאסי גם מחולות-עמים, טכניקה של גראהם, ג.ז, סית', פסיכולוגיה ושפות. על כל תלמיד היה ללמוד נגינה בכלי כלשהו (רובם בחרו בפסנתר), את תולדות התיאטרון, את תולדות האמנות, קומפוזיציה מוזיקאלית וקונטראפונקט. יתכן שאם בדעתך להיות רקדן

ג.מ.: השפעה עממית ניכרת גם ב"אביב בהרי האפלאצ'ים" של גראהם, וב"רדיאו" של אגנס דהמיל. יש "SQUARE DANCE" ממש. ובלי ספק ניכר הדבר ביצירותיה של שרה לויטנאי שלנו. אבל איני מכיר כוריאוגרף מודרני המשתמש ביסודות עממיים בצורה משמעותית יותר ממך. איני מתכוון לצעדים, אלא ליסודות צורניים כגון שתי שורות המתנגשות זו בזו, עוברות זו דרך זו. או מעגלים שנזרעים ונפרמים ומרכיבים צורניים אחרים שאני חש שנשאבו מאוצר המחול העממי, ללא שימוש בצעדים עממיים ממש.

י.ק.: לשימוש ביסודות עממיים, בתנועה טבעית ויחסים טבעיים בכוריאוגרפיה המודרנית יש, לדעתי, סיבות ברורות. אין זה מקרי.

אם תתבונן בתולדות האנושות, תורכח, שאנו נדחפים לחיות בקצב מעורר חרדה. אלפי שנים נדרשו עד שהאדם למד להשתמש בחפצים כבמכשירים. התרבויות העתיקות התפתחו במשך אלפי שנים. אולם ימי הביניים נמשכו רק מאות שנים אחדות. כאשר אנו מתקרבים למאה ה-19, מתברר שתברויות כגון זו של התקופה הקלאסיציסטית או הרומנטיקה נמשכו לא יותר מחמישים שנה כל אחת. לפתע, עם תחילת המאה ה-20, מופיעים בעת ובעונה אחת זרמים שונים במקביל. כיום כל יוצר ניצב לבדו. אין סגנון כולל שמקיף את היצירה המודרנית כולה.

אם תתבונן בהתפתחות הטכנולוגית, ככל אותם מכשירים המקיפים אותנו, תרגיש כטיפש, כי כל אחד מפעיל מכשירים שאין לו מושג איך הם פועלים. למרות ההתפתחות העצומה בידיע האנושי, חלה ספציאליזציה גדולה כל כך, שכל פרט אינו יכול להקיף אלא חלק זעיר ממנה. אנחנו ייצורים מוקפים במכונות, בטלפונים, מכונות, טלוויזיות, שכמעט איש מאיתנו אינו מבין איך הם פועלים. אתה חש שהשגי האנושות מתעצמים, אבל הפרט מצטמק. זו, בעיני, בעיה חמורה. כשהייתי ילד, לפני כעשרים שנה, נוצרו בבאלט דברים מוזרים ומפלצתיים, ואי אפשר היה להתייחס אליהם כאדם. אין בכוונתי להיות כוריאוגרף אוונגרדי. לדעתי הגיעה השעה להביט לאחור, לגלות מחדש את היסודות, את התנועות הבסיסיות, את האנושי הפשוט, הראשוני. אני משתדל ליטול לצורך הביטוי שלי יסודות מהבאלט הקלאסי, מהמחול המודרני, המחול העממי וכן מהתנועה הטבעית, הרגילה, היומיומית - מתנועת הממשית של בני האדם. אני בוחר מכל אלה ומנסה ליצור שפה, שתאפשר לי להתקרב לקרקע, לבני האדם, ללב. זה מה שמענין אותי ומה שאני מנסה לעשות.

מעולם לא נטלתי צעדים ממשיים מתוך מחול אתני זה או אחר והכנסתי אותם לבאלטים שלי. תמיד אני משתמש באופי או בניהוח המקורי, משנה אותם ומשווה להם צורה חדשה. אבל בהחלט יש לזה נגיעה למחול העממי. למשל המחול שלי "סימפוניטה". המוזיקה של יאנאצ'ק גם היא מקורה במוזיקה עממית, אבל איננה בבחינת פולקלור. יש ביצירה זו יסודות שבגללם יצרתי מה שיצרתי.

ג.מ.: אמרת שאתה שואף לשימוש בתנועה טבעית. למה, בעצם, כוונתך במונח זה? האם תנועה טבעית מנוגדת לתנועה מלאכותית או תנועה מסוגננת? שמתי לב לשימוש המצוין שאתה עושה בכוריאוגרפיה שלך בתנופה, בכוח ההתמדה. למשל אתה מאוד אוהב שהרקדנים שלך ממשיכים לגלוש על גבי הרצפה לאחר שחדלו לנוע בכוחות עצמם. ההרמות בבאלטים שלך נעשות תמיד תוך כדי תנועה, לעולם אין הרמה סטטית, פוזה. אבל מהי הנקודה בה אתה חש שמדובר בתנועה טבעית? איך היית מגדיר תנועה טבעית?

י.ק.: תנועה טבעית פשוטה מאוד. אחדים מכם בודאי לא רקדו מעולם. אילו ביקשתי אתכם לבצע משהו כגון לקום, ולעבור דרך האולם, הייתם עושים זאת בצורה בלתי מאומנת - ואני סבור שיש הרבה יופי ואמת באופן תנועה כזה. ביצירה אחת שלי, "משחקי ילדים", יש הרבה תנועה מסוג זה. אנשים לא מאומנים לפעמים מגלים יכולת מפליאה לנוע. בודאי גם אתם התנסיתם בכך שראיתם מישהו שמעולם לא רקד ולא עלה על בימה, שהליכתו, סתם הליכה, מעוררת רצון לומר, הנה סתם הליכה, וכמה יופי יש בה! דרך אגב, פשוט ללכת על בימה, זה אחד הדברים הקשים ביותר לביצוע... זה מה שאני מכנה תנועה טבעית.

ג.מ.: למרות הכל, אפילו ב"משחקי ילדים", המבצעים הם רקדנים מאומנים. איני סבור שאנשים רגילים היו מסוגלים לבצע מה שהם עושים.

י.ק.: אני חושב שכל אחד היה מסוגל לבצע זאת, אם היה משקיע בכך עבודה רבה...

ג.מ.: כוונתך, אם היה מתאמן... אבל אז הוא היה חדל להיות סתם אדם ונעשה רקדן לכל דבר. לדעתי - איני יודע אם תסכים עימי - תנועה טבעית היא תנועה המבוצעת להשגת מטרה מסוימת, ולא תנועה כמטרה בפני עצמה.

י.ק.: כן, כן. תנועה שכל אחד יודע לבצע, תנועה טבעית, אפשר להשתמש בה לצרכים בימתיים. כמובן שאז חלים בה שינויים, משמעותה משתנה. אני מוצא שתנועה טבעית כזו המשמשת צרכים אמנותיים היא מרכיב חשוב בכוריאוגרפיה.

למשל, כאשר עבדנו על "משחקי ילדים", התחלנו בכך, שירדנו לשוק וקנינו מאות פרטי לבוש תחתון של חיילים, חבילות שלימות של תחתונים, ואחר כך פרשנו אותם בסטודיו - טוב, קודם כל כיסנו אותם... - פיזרנו אותם על פני האולפנה והתחלנו ללבוש אותם בכל מיני צורות משונות, כשם שעושים ילדים, כשהם לובשים את השמלה של אמא או הנעליים של אבא. תלבושות אלה, זאת אומרת הלבנים הצבאיים המשומשים, הולבשו במהופך. זוג תחתונים ארוכים הולבש להפך, כך שהם כבלי כאילו את הקרסוליים; נערה אחת יש לה על ראשה תחתוני ילדים ושיערה משתלשל החוצה דרך הפתחים שנועדו לרגליים וכדומה. למעשה, בכל הבאלט הזה משתמשים בחפצים שלא בדרך שנועדה להם.

ג.מ.: וכך תנועה, שמקורה במצב טבעי, תנועה טבעית בסיטואציה של חזרות והתנסות הפכו לעקרון המרכזי של היצירה.

ומה בדבר המוזיקה המלווה, שהיא בחלקים מסוימים מוזיקה קונקרטי, שלתוכה הוכנסו חלקים מיצירתו של גוסטאב מאהלר "שירי מות הילדים". התערובת הוכנה, אם איני טועה, על ידי המוזיקאי הקבוע של הלהקה, גרי קארפנטר.

י.ק.: גם החומר הגלמי של הליווי המוזיקאלי נוצר על ידי הרקדנים עצמם, תוך כדי החזרות. לסצינות הפתיחה שפשפנו באצבע את קצותיהן של כוסות בדולח, עד שנשמע צליל עדין וזימרי. עבור סצינות הקרב אספנו את כל הרקדנים והם נשפו לתוך צינורות אינסטאלאציה רגילים מברזל, כאילו היו אלה חצוצרות וכך נתקבלו מיני תרועות מוזרות. הקלטנו קולות הקשה בחביות ושל זכוכית נשברת ואת כל אלה נטלנו והבאנו למעבדה ובישלנו אותם יחד ויצרנו מהחומרים שיצרנו את המקצבים הדרושים.

ג.מ.: אגב "תנועה טבעית" ממש, כאשר להקתכם הופיעה ב"משחקי ילדים" בירושלים, נשברה אחת מכוסות הבדולח שבסצינה הראשונה. לפתע הגיחו מן הקלעים שני רקדנים על ברכיהם, וכך, על ארבע, כשבידיהם סמרטוט, ניגבו את הרצפה לכל רוחבה, בהארמוניה שלימה עם התנועה שסביבם. זה כל כך התאים לריאליזם של היצירה כולה, שרק אחר כך הבנתי ששני פועלי-הנקיון הללו לא היו מתוכננים, אלא שהרקדנים פשוט חששו, שרסיסי הזכוכית יפצעו את רגליהם, אם לא יסולקו.

י.ק.: יש לכך קשר גם עם הדרך בה אני עובד. עבורי, ככל שהתנועה מסובכת ומורכבת, עליה להיות טבעית, ועל המחול לנוע בהתאם לחוקי הטבע והפיזיקה. וככל שתהיה קשה לביצוע ומהירה – עליה להיות נוחה. אין זאת אומרת שעליה להיות צפויה מראש. אמש אמרה לי גברת אחת, שהופתעה מכל מה שהתרחש על הבימה, שתמיד ציפתה להתפתחות שונה מזו שבאה. סיפרתי לה שנפגשתי פעם עם ניקולאס בריוזוף, רקדן וכוריאוגרף שהרבה לעבוד עם הבאלט הרוסי ממונטה קארלו, מי שהיה אחראי לביום יצירות קלאסיות רבות בלהקות שונות. נפגשנו בטורינו, איטליה, וסעדנו יחד. הוא אדם קשיש ולבסוף פנה אלי ואמר: "יירי, אין לי מושג מה זה, אבל תמיד כשאני סובר שהרקדנים שלך יפנו שמאלה, הם פונים ימינה...", כך שכל העת הביט לצד הלא נכון של הבימה. אבל ככל שיהיו תנועות הרקדנים שלי מפתיעות ובלתי צפויות, עליהן להיות נוחות.

ג.מ.: מה שאמרת זה עתה אינה, בעצם, אלא הגדרה מהי אמנות מעולה. אמנות טובה צריכה להראות מובנת מעליה ומפתיעה בעת ובעונה אחת, כמו המוזיקה של מוצרט, למשל. לכאורה אין לך דבר פשוט ממנה ויחד עם זאת אתה מופתע ומשתומם.

אבל הבה נחזור לנושא שלנו. כמובן שבמחול האתני מצויה

תנועה טבעית. אבל יחד עם זאת רקודי-עם רבים דורשים מיומנות ואפילו יכולת אקרובאטית. לעיתים מחולות אתניים כוללים ביצועים, שבני איזור אחר ובני תרבות אחרת כלל אינם מסוגלים לבצע.

י.ק.: מה שנפלא במחול העממי הוא שכולו תואם את המימדים הגופניים של מבצעי, והוא שרירי בהארמוניה מושלמת עם סביבתו, מותאם לאותו איזור בעולם ממנו הוא בא. אפשר להבחין בכך שמחול, שמקורו בערבות, שונה מאוד מזה שיצרו תושביו של איזור הררי. אנשים בכל איזור רגילים להלך באופן המיוחד להם ולעבוד בצורה הנכונה ביותר לסביבתם המיוחדת, ואופי נבדל זה משפיע על ריקודיהם.

פן נפלא אחר של מחולות אתניים הוא בניצול היתרונות והחסרונות של גוף האדם. אפשר לבצע מחול אתני בצורה מושלמת, אבל לעולם אינך יכול לרקוד באלט קלאסי בצורה מושלמת. הדבר נובע מכך שהבאלט הקלאסי והטכניקה שלו נוצרו בצורה מחושבת, ללא התחשבות במגבלות הגופניות ובפגמים האנושיים, אין בו מקום למגרעות מבנה הגוף האנושי. לעולם אי אפשר לבצע ארבעס או אקרטה מושלם. טרם ראיתי רקדן שרגלו מורמת ליותר מ-90 מעלות כשמותניו ישרות לחלוטין, כפי שדורשת התיאוריה, כפי שכתוב בספרים. האם אתה ראת דבר כזה? ניסיתי, אבל עדיין לא הצלחתי. אולם ברקודים המעודנים ומסובכים מאוד של אינדונזיה, למשל, הכוללים ביצועים קשים מאוד, קיים ביצוע מושלם.

ג.מ.: האם אתה בטוח שכוריאוגרף אינדונזי או הודי היה מסכים אתך?

י.ק.: אני מקווה שכן.

ג.מ.: יתכן ויחשוב שהבאלט הקלאסי מושלם ואילו רקדניו שלו – לא.

י.ק.: יתכן שהמבצעים שלו אינם כליל השלימות. אז עליהם להתאמן יותר. אבל בבאלט הקלאסי פשוט אין כל דרך לבצע באופן מושלם.

ג.מ.: משום שהוא התגלמות של רעיון, של אידיאל, המתחם לגוף אדם אידיאלי, שאינו קיים במציאות.

י.ק.: בדיוק.

ג.מ.: ויתכן שיש כאן ענין נוסף. נשות שבט נאבאהו האינדיאני, המפורסמות בשמיכות הנהדרות שהן אורגות, בעלות הקישוטים הסבוכים, משאירות במתכוון איזו "שגיאה" בצורות, כפי שהן אומרות, "כדי להשאיר לנשמה צוהר לצאת". כשאתה שואף לשלימות, עליך להותיר איזה פשפש לנפש, אם אינך רוצה ליצור משהו מכאני לחלוטין. בזה ניכרת עבודת-יד לעומת מעשה מכונה.

י.ק.: או, כמה פתחים לנשמה הותרתי ביצירות שלי...

ג.מ.: התקרבונו לאסיה ולמזרח, וזה מזכיר לי שאתה עומד לצאת לאוסטרליה. האם יש לנסיעה זו ליבשת הרחוקה איזה קשר לנושא שלנו?

י.ק.: כן, בהחלט. אין לי מושג האם מישו מכם מכיר מקרוב את שבטי התושבים המקוריים, החיים בחלקיה הצפוניים של אוסטרליה. לפני שנים אחדות ראיתי בטלוויזיה סרט על אודות ריקודיהם, ומעולם לא התרגשתי כל כך ממחול. החלטתי שעלי לחקור וללמוד את אמנות המחול שלהם, לבדוק מקרוב מה הם באמת עושים, משום שאותם ריקודים מעטים שראיתי היו מדהימים ממש. ריקודי התושבים האוסטרליים המקוריים אינם דומים למחולות האפריקאניים, שהתמסחרו. יש להם טכניקה עצומה ודרכי הבעה מיוחדות במינן. ראיתי מחול שנושא צייד. השתתפו בו שני רקדנים, הצייד והחיה הניצודה. המחול היה מעגלי ושני הרקדנים נעו כל העת בהקפו של מעגל, כדי להתרחק זה מזה ככל האפשר, כך שהמרחק ביניהם לא השתנה. אבל כל העת הם החליפו את תפקידיהם: הצייד הפך לפתע לחיה ולהפך. לעולם לא יכולת להיות בטוח מי הוא מי. זה היה נהדר. על כן החלטתי לנסוע לשם וללמוד את מחולותיהם. אנו מתכננים עתה ערב שלם, המבוסס על ריקודיהם ותרבותם של תושבי אוסטרליה הראשונים. את המוזיקה יכתבו עבורנו שלושה מלחינים ידועים. חלק אחד יחבר ארנה נורדהיים מנורווגיה, אחד יכתב על ידי לוצ'יאנו בריו והשלישי על ידי המלחין היפאני טורו טאקמיטו. הפקה זו תושלם בשנת 1982 בהולנד, ולקראת עבודה זו אנו יוצאים כעת לאוסטרליה. במשך חודש ימים נחיה בחברת השבטים בטרטוריה הצפונית של אוסטרליה, מקום שם אירגנה הממשלה האוסטרלית עבורנו מפגש גדול שלא היה עוד כמותו, של התושבים המקוריים על שבטיהם. רבים מאלה מעולם לא נפגשו עד כה, כי המרחקים עצומים. הם יתאספו לשבוע ויצייגו את תרבותיהם השונות. כי המחול הוא בראש סולם העדיפויות של אותם שבטים. לפי מושגיהם, אם אתה רוקד רקוד מסוים, אתה בעליו. הוא רכושך ואתה יכול לסחור בו...

ג.מ.: זאת אומרת שיש להם הסדר של "זכויות יוצרים" על כוריאוגרפיה, נושא שמרבים לדון בו לאחרונה באירופה ובאמריקה.

י.ק.: כן, הגנה מושלמת על זכויות יוצרים... אם יבוא מישו משבט אחד ויראה מחול של בן שבט אחר שימצא חן בעיניו, עליו ליטול רשות מבעליו של המחול לבצע אותו בעצמו. ויתכן וייאמר לו, טוב, קח רקוד זה ותן לי מחול משלך תמורתו.

למעשה אני מעוניין בנושא רחב יותר. אמנות אתנית היא תופעה שקשה מאוד לשמרה. לכן חשוב כל כך ללמוד ולשמר ככל האפשר תרבויות אלה. אפשר לשמר ציור או פסל ועם קצת מזל גם יצירה ארכיטקטונית, בית, למשל. שיר או לחן אפשר להנציח בעזרת כתב, פחות או יותר. אבל לשמר מחול, ובפרט מחול אתני, בעזרת כתב-תנועה הוא כמעט מבצע בלתי

אפשרי. זאת משום שאי אפשר לרשום את האווירה, את דרך הביצוע, את ההרגשה שנוצרת, את הקשרים עם המיטולוגיה, עם שורשיה של התרבות. את כל אלה אפשר רק להעביר מאדם לאדם ורק בדרך העבודה עם חומרים אלה להחיות אותם.

אנו עומדים לקחת איתנו צוות הסרטה ולצלם את האירוע כולו. אגב, התושבים של צפון אוסטרליה מעונינים מאוד בשימור המסורת התרבותית שלהם, ההולכת ונכחדת. כאשר שאלנו אותם מה ירצו תמורת אירגון המפגש הזה, כל מה שהם דרשו היה לקבל עותק של הסרט שנכין.

ג.מ.: אחת מיצירותיך מבוססת על עבודה שמלחינה קרא לה "שיריעם". כוונתי, כמובן, ל"מחולות חלום", שהם באמת, לדעתי, חלום של מחול, חלומו של כל רקדן.

י.ק.: רב תודות. המוזיקה היא של לוצ'יאנו בריו. הוא כתב שירים אלה עבור (מי שהיתה אשתו) הזמרת קאתי ברבריאן. אני חש שאין זה נכון לגמרי לכנות אותם שיריעם, כי אלה שירים שנכתבו ועובדו על ידי המלחין. ובכל זאת אלה שירי עם. ניסיתי ליצור כוריאוגרפיה שונה לכל אחד מאחד-עשר השירים. כל אחד מקורו בארץ אחרת. יש בהם שירים מאיטליה, אמריקה, צרפת, סרדיניה ואזרבייג'אן, כל אחד נמשך בין דקה לשלוש דקות. מובן שזה אתגר רציני ליצור רקודים קצרים כל כך ולשמור על אופיו המיוחד של כל אחד ואחד. אחד הרקודים לא נמשך אלא 45 שניות. ותוך שלשת רבעי הדקה היה עלי לומר משהו. והחלטתי היתה נחושה לא להשתמש בצעדי מחול עממי ממש.

תחילה קראנו ליצירה "שיריעמים", אבל אחר כך שונתה הכותרת ל"מחולות-חלום", כי הם נוצרו כאילו תוך כדי חלום יותר מאשר במחשבה כוריאוגרפית מודעת, על ידי השימוש ביסודות עממיים.

ג.מ.: פן אחר של מחול אתני שאני מוצא ביצירתך היא העובדה שאין בהם פנים ואחור. הצורה הבסיסית של מחולות אתניים היא לעיתים קרובות המעגל ואין מסגרת-בימה, פורסצניום, ועל כן אין צד שהוא פנים וניגודו שהוא רקע. לעיתים קרובות אתה מעמיד את הרקדנים שלך למשכי זמן ארוכים כשגבם אל הצופים. וזה איננו רגיל, אם כי הפתגם הגרמני אומר: "EIN SCHÖNER RÜCKEN KANN AUCH ENTZÜCKEN", ששלונסקי תירגם לעברית כ"גם מתחת יש נחת"... נראה לי שיש קשר בין מאפיין זה של יצירתך לבין המחול העממי, שבמהותו הוא כסב על צירו, פניו אל המרכז והציר המרכזי "בימה - קהל" אינו מונח ביסודו.

י.ק.: כן, בהחלט יש קשר. ומשהו נוסף: לדעתי התיאטרון אינו המקום הטוב ביותר לראות בו מחול. יש פער בין מה שנעשה על הבימה, לבין מה שהצופה באולם רואה. אני חוזר ודורש מהרקדנים שלי, שירקדו בראש וראשונה עבור עצמם והאחד לשני, ולא דווקא לקהל. התוצאה היא מחול מסוג

"מחולות חלום", על מנת למנוע בכל מחיר שהרקדן ישאר לבדו, אתה מותיר נערה שוכבת בקצה הבימה, שנשארה שם מהקטע הקודם, שעה שהרקדן מבצע את הסולו שלו. וזה יפה מאוד.

י.ק.: כן, הוא רוקד עבודה.

ג.מ.: זה מובן, וגם זה שהאחד רוקד למען השני אופיני למחול העממי.

י.ק.: לא אחת העירו לי על שאני משתמש תמיד בדואט. כהערה בקורתית אני מקבל זאת, כי יש סכנה בחזרה על מוטיבים והרגלים ושימוש מופרז בעקרון אחד.

ג.מ.: תודה לך על כל הדברים מאירי העיניים שהשמעת היום. תוך דיון בהבטים כלליים ביותר של הכוריאוגרפיה דומני שזכינו בהבנה עמוקה יותר של יצירתך שלך. לעיתים על ידי הפלגה לתחומים רחוקים אדם רוכש תובנה בנוגע לבעיותיו שלו. ואני מקווה שנסיעתך לאוסטרליה תעניק לך תובנה מעמיקה ודרך יצירתך אמת זו תגיע אלינו, הצופים. ותודה לבת-דור על שאפשרו לכולנו מפגש זה. ותודה לך, יירי!

י.ק.: תודה לך, גיורא.

□

שונה. עבורי הקהל יכול להמצא במקומו, אבל אין הוא הכרחי. אולי זו הסיבה, שלא איכפת לי כל כך אם הרקדנים שלי עומדים וגבם אל הקהל, או כשהם פונים הצידה. אני סבור שרקדן טוב צריך להיות מסוגל להתבטא בעזרת גבו – לאו דווקא ישבנו. הגב הוא חלק חשוב ביותר בגוף הרקדן והוא מסוגל להיות אקספרסיבי מאוד. נכון שבמחול העממי התנועה סיבובית ופונה לכל העברים, אבל אצלנו הדבר נובע בראש וראשונה מכך שהקהל אינו הכרחי עבורנו.

ג.מ.: וגם זה אופיני למחול העממי. כי ברקודייעם אתה רוקד, ראשית כל, להנאתך ורק בדרגה שניה להנאתו של הצופה, שמרשים לו, כאילו, להציץ בנעשה, אבל לא יותר. למעשה אתה משתמש במוסכמה מקובלת מאוד בתיאטרון: הקיר הרביעי, הדמיוני, השקוף, שבקדמת הבימה, הקיים עבור השחקנים, אבל לא לגבי הצופה במחזה הריאליסטי.

י.ק.: אני מאמין ביחסים, בדיאלוג. קשרים בין אנשים חשובים בעיני מאוד. אפילו אם אתה לבדך, חושב מחשבה או אומר משהו, אין לך משמעות, כל עוד אינך מוסר זאת למישהו אחר, מקרין את התחושה או ההרהור שלך לסביבה, לזולת. והקשר החזק ביותר הוא בין שני בני-אדם. זו הסיבה שאני תמיד יוצר דואטים. הבסיס הוא שני אנשים הרוקדים יחד.

ג.מ.: וכאשר כבר יש לך סולו, כמו באחד הקטעים של



מור עדן ורון בן-ישראל
בהדגמה של
"אחרי הצהריים של הפאון"
במסגרת ההרצאות על תולדות
המחול של הספריה למוסיקה
ולמחול במוזיאון ת"א.

