



חיות מחול

פודקאסט על מחול עכשווי בישראל

איריס לנה וילי נתיב

<https://www.hayotmahol.com/home>

להיכנס בקיר

ישראליות וקנון ביצירתו של אוהד נהרין 'קיר' (1990), להקת בת-שבע

פרק 1

בהשתתפות

דינה אלדור מנכ"לית להקת מחול בת-שבע

נעמי בלון-פורטיס מנהלת אמנותית שותפה ומנכ"לית להקת מחול בת-שבע עד סוף 2009

ומנכ"לית פסטיבל 'מקודשת' ועונת התרבות בירושלים

אבי בללי מוזיקאי ומפיק, חבר להקת נקמת הטרקטור

אבנר הופשטיין ראש דסק תחקירים באתר 'זמן ישראל' ומרצה לתקשורת

תומר היימן במאי ומפיק סרטים דוקומנטריים ובמאי הסרט 'מיסטר גאגא' (2015)

פרופ' עדנה לומסקי-פדר סוציולוגית במחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה, ובבית הספר לחינוך

באוניברסיטה העברית בירושלים

טליה פז רקדנית להקת מחול בת-שבע (1987-1990), השתתפה במופע קיר (1990), מנהלת

אמנותית של בית הספר למחול בסמינר הקיבוצים

יאיר ורדי מקים ומנכ"ל סוזן דלל (1989-2019)

הקלטות הפרק נערכו בשנת 2020 בטלפון או בזום (במהלך מגיפת הקורונה)

תמליל: גיא דולב

איריס: אנחנו שומעים ברקע הקלטה נדירה משנת 1998 ששמורה בארכיון המדינה. זה וידיאו, אולי היחיד, של החזרה הגנרלית של הריקוד "אחד מי יודע", ממופע "פעמוני היובל" לכבוד 50 שנה למדינת ישראל. הסרט הוא של החזרה הגנרלית. במופע עצמו הריקוד לא עלה, וזה מה שנקרא לימים "אירוע הגטקעס".

קריין: אתם מאזינים ל"חיות מחול" – פודקאסט על המחול בישראל. חיות מחול עם ילי נתיב ואיריס לנה. והפעם: ישראליות וקאנון בשתי כוריאוגרפיות של אוהד נהרין ללהקת בת-שבע. חלק א', הנוכחי, יעסוק במופע "קיר" וחלק ב' בעבודתו "2019".

ד"ר ילי נתיב היא מורה וחוקרת מחול בהקשרים סוציולוגיים ואנתרופולוגיים. היא מרצה בכירה במכללה האקדמית לחברה ואומנויות ASA וכותבת על חינוך לאומנויות, סוציולוגיה של הגוף, התנועה והמופע, ועל מחול והחברה הישראלית. מחקרה העכשווי עוסק ברקדנים מקצועיים מזדקנים. ילי היא יושבת ראש עמותת הכוריאוגרפים.

איריס לנה היא חוקרת מחול, מרצה באקדמיה למחול, מנהלת פרויקט הקמת ארכיון להקת בת-שבע, מנהלת תוכן בפרויקט שימור דיגיטלי של אוספי מחול בספרייה הלאומית, ומנכ"לית פסטיבל צוללן.

איריס: היי, ילי

ילי: אהלן, איריס

איריס: (תיאור ריקוד) "קיר" הוא מופע של שעה עם חמישה עשר רקדנים ורקדניות ולהקת הרוק "נקמת הטרקטור" במופע חי על הבמה. הבכורה התקיימה בסוזן דלל בתל-אביב, מרכז למחול שנפתח שנה קודם לכן, ב-1989. היצירה מורכבת מסצנות. יש סצנות בהן מופיעים כל הרקדנים של הלהקה, ויש הרכבים קאמריים ודואטים. הבמה חשוכה לאור כל המופע וקצת מעושנת, ולתאורה של במבי, זה התאורן של בת-שבע מאז, יש תפקיד דומיננטי. היא יוצרת אווירה רוקיסטית מאד, יוצאת דופן למופע מחול בשנת 1990. הגופים של הרקדנים פרוצים, כביכול לא מקצועיים, לא וירטואוזיים במובן הרגיל של המילה. הם לא רוקדים שפה מחולית אסתטית ומקודדת, אלא מתנועעים בפראות, וחוצים את גבולות הסגנון המחולי המוכר. אני מסתכלת על הוידאו של הסצנה

השנייה מתוך המופע. זה וידאו ארכיוני. הוא נעשה באמצעי צילום של אז, שונה מאד מיכולות הצילום שאנחנו מכירים היום. הסצנה מתחילה בחושך, שומעים קול מוזר, לא מזוהה, לאט עולה אור חלש ורואים רקדן. זה ארז לוטן. הוא מסובב רעשן ענקי בפעולה פיזית מאומצת וסיזיפית שמפעילה לו את כל הגוף. עולה עוד קצת אור ורואים את מרי קז'יווארה עומדת במרכז הבמה ורוקדת באיטיות, ממש לאט, כשמבטה מופנה קדימה. ואז, לתוך אלומות אור בודדות נכנסים רקדנים שחוצים את הבמה מאחוריה בקפיצות ובריצות. על הבמה נוצר מערך רב-שכבתי של תנועה איטית ותנועה מהירה, ופתאום הרקדנית תופסת את הרקדן שמחזיק את הרעשן והכול דומם. לאט הם יוצאים מהבמה ונעלמים בחושך. מתחיל סאונד של תופים, והרקדנים נכנסים בהליכות כמו-צבאיות. ממש מן מארש, ובמסלולים שהולכים ומסתבכים. אחד הרקדנים הולך וזועק עם הפנים כלפי מעלה, והרקדנים הולכים ונופלים, כל פעם יותר ויותר רקדנים נופלים וקמים ונופלים וקמים, והם רוקדים בפראות ומדי פעם שומעים זעקות וכל זה על רקע מוזיקה קצבית. הכול נבנה ומתעצם עד לשיא של אינטנסיביות, ואז קאט. חושך. דממה. כל כך לא מובן מאליו לתאר ריקוד.

ילי: את הפרק הראשון בסדרת הפודקאסטים הראשונה על מחול ישראלי, בחרנו להקדיש לאוהד נהרין, ולמהפכה שיצר במחול בישראל מאז שהתמנה למנהל האומנותי של להקת בת-שבע בשנת 1990. אוהד נהרין ידוע גם כמיסטר גאגא, הוא מוזיקאי ובעל מעמד של רוקסטאר. הוא קיבוצניק בעברו וכוריאוגרף מוערך בעל שם בינלאומי.

איריס: אז מה קורה בשדה המחול ב-1990? בתקופה הזאת מתרחשים אירועים שעיצבו מחדש את אתרי ההתרחשות של המחול בישראל. קודם כל, סוזן דלל. הקמת סוזן דלל ב-1989 על ידי משפחת דלל ועיריית תל-אביב ובניהולו של יאיר ורדי. לפני סוזן דלל לא הייתה במה ייעודית למחול, ומופעים התקיימו בתל-אביב באולמות כמו נחמני, אוהל שם והבימה. סוזן דלל איפשר מקום להופיע ונהיה מרכז למחול.

קריין: ועכשיו הפינה של יאיר ורדי, מקים ומנהל מרכז סוזן דלל עד סוף 2019.

יאיר ורדי: חברו כאן מספר גופים פרטיים וציבוריים להקים מרכז למחול בישראל. חיפשו בית ללהקת המחול בת-שבע ומצאו בנווה צדק. משפחת דלל באותו זמן חיפשה דרך להנציח את שמה של סוזן, שנפטרה בגיל 26 והסתובבו בכל העולם בספריות, בבתי חולים, בבתי כנסת ושום דבר לא נראה להם נכון. האמא, באחד מביקוריה פה בארץ הוזמנה על ידי גיסה, זאב סוכובולסקי,

שיש לו משרד בנווה צדק לבוא לראות בניין שעמד בשיממונו, עזוב ביותר, שנקרא בית ספר לבנים "אליאנס פרנסז". היא הלכה בערב לבד, נעמדה מול הבניין ואמרה: "פה יקום מרכז המחול עלהמחול בת-שבע יש לה מקום והיא היוותה ותהווה גזע מרכזי שסביבו הרבה דברים מתרחשים, גזע איכותי מאד. שם סוזן דלל". מההתחלה אני החלטתי שהמקום הזה ישרת את כל קהילת המחול בארץ. ברור, להקת בת-שבע זה אחת הלהקות המוערכות בעולם וכבוד הוא לנו שהיא יושבת במרכז סוזן דלל, אבל לצד בת-שבע, שהופיעה הרבה מאד פעמים בשנה, ולזכותה ייאמר מדי שנה זה צמח וצמח, בנינו את התשתית לכל המחול הישראלי. זה היה, לא היה מה שקיים היום. אז הייתה להקת בת-שבע, הייתה להקת המחול הקיבוצית בצפון, הבלט הישראלי, והיו פה ושם גופים קטנים שעבדו. אבל לא הייתה פעילות מושרשת, פעילות דינמית, פעילות יוצרת של מחול בארץ. היו גם מעט מאד אולמות למחול. הופיעו בדוהל בשכונת התקווה והופיעו בתיאטרון אוהל שם. לא הייתה הרבה פעילות. אני בניתי שתי מחשבות עבודה, מסלולים ליצירה. אחד הוא השכירויות, שכל אחד שעוסק בתחום כמו מחול זכותו לבוא לשכור את המקום ולעשות עבודה, והשנייה היא יצירתם ויוזמתם של פרויקטים במחול, כדי שיאפשרו ליצירה הישראלית להתפתח, שיאפשרו ליוצרים מקום ליצור ולבנות בו. וכך עשינו.

איריס: אבל עוד קודם לכן, פסטיבל "גוונים במחול" לכוריאוגרפים מתחילים מתקיים לראשונה ברמלה ב-1984, ומתקיים בפעם השנייה ב-1987, וליאת דרור וניר בן גל זוכים בו בפרס ראשון על יצירתם "דירת שני חדרים", ומסמנים את התחלת הסצנה של המחול העצמאי. במאמר מוסגר – גם זו יצירת מחול שהפכה לקאנונית, שקובעה סופית ככזו על ידי השחזור המעודכן שעשו בה ניב שינפלד ואורן לאור בשנת 2012. אנחנו נדבר על מנגנוני השחזור וההתכתבות שהם עשו בפרק השלישי). אני חוזרת ל-1987. בנוסף לגוונים במחול, קצת אחרי, מתחיל פסטיבל "הרמת מסך", יוזמה של מדור מחול במשרד התרבות, נותן במה נוספת מרכזית ובעלת השפעה, עד היום זה חותם של הכרה באיכות ומקצועיות. כוריאוגרפים כמו נעה דר, ענת דניאלי, נועה ורטהיים ועדי שעל שמקימים את ורטיגו – כולם הופיעו בהרמת מסך ופועלים ויוצרים גם היום. למרכז סוזן דלל שזה עתה נפתח נכנסת להקת בת-שבע אחרי שנים ארוכות ללא בית מתאים. הצימוד הזה, בת-שבע וסוזן דלל, הפך לאתר בעל משקל סגולי למחול בישראל וגם הפך את שכונת נווה צדק לאחת המבוקשות בתל-אביב. במקביל, גם בחינוך למחול מתחיל תהליך חדש: מגמת המחול הראשונה (לא בתוך בית ספר אמנות כמו תלמה ילין, אלא בתיכון מקיף, רגיל) מגמת המחול הזאת

נפתחת בבית הספר "אלון" ברמת-השרון בשנת 1986 בניהול של לאה אברהם, ואחריה נפתחות עשרות מגמות מחול בבתי-ספר תיכוניים ובחטיבות ביניים בכל הארץ.

קריין: ועכשיו, מסמך ארכיון.

איריס: אני מחזיקה את התוכנייה של המופע "קיר" מיוני 1990, ואני אתאר לכם אותה: הגודל שלה – 23 סנטימטר על 32 סנטימטר, בערך בגודל של A4. הכותרת ההומוריסטית והקלילה שכתובה על הכריכה היא: "איזה קיר? מי בת-שבע? למה טרקטור?". יש בה 12 עמודים ובהם פרטים על היצירה; יש מידע מקובל: קרדיטים ליוצרים ולרקדנים ולאנשי המנהלה של להקת בת-שבע. בין השאר, מופיע קרדיט של המלחנית קלרה שלם והחשמלאי הראשי גדי גליק. והרבה מאמרים וכמובן פרסומות; למשל, פרסומת לאגפא עם יואב קוטנר. הכול בגרפיקה תקופתית של תחילת שנות ה-90.

תראי, ילי, אין יותר תוכניות כאלו. קרדיטים אפשר למצוא גם בדפי ערב שמחלקים היום לפני מופעים, אבל המאמרים הם הפריט שנעלם. היום יש בדפי ערב עמוד אחד עם קרדיטים ליוצרים ולרקדנים, בלי טקסטים ובלי צילומים. בתוכנייה הזאת, שהיא בעצם חוברת, יש מאמרים של ממש על נושאים שקשורים ישירות במופע, בתהליכי העבודה לקראתו וגם נושאים הקשורים – לדוגמא מאמר אחד של דני בלושטיין, שהיה עיתונאי מוזיקה בעיתון העיר, מתאר את תהליך יצירת המוזיקה, ודוגמא נוספת, ומעניינת, היא המאמר של תמר מוקדי על פרומה וניסן הייסנר. אלה הם סבא וסבתא של אוהד נהרין. אם אנחנו מנסות להיכנס לראש של מי שערך את התוכנייה, המאמר הזה נראה כניסיון להדגיש הישראליות של אוהד נהרין שחזר מארצות הברית אחרי 15 שנים, ולבסס אותה: הנה השושלת המשפחתית של נהרין והיא התגלמות של העלייה וחלוצים, הקמת מדינת ישראל, והקיבוצניקיות. היום כמעט לא נמצא מאמרים הקשורים מהסוג הזה בתוכניות, וגם לא מידע רחב על היוצרים. אבל יחד עם כל המאמרים והמידע יש בתוכנייה אווירה קלילה וניסיון לנער את מה שהיה קודם עם הרוח החדשה, זו שנהרין הביא איתו לבת-שבע. אגב, את התוכנייה אפשר לראות בקובץ דיגיטלי באתר של ארכיון להקת מחול בת-שבע.

שאלנו את תומר היימן על הפעם הראשונה שראה את "קיר" ואיך זה קשור לסרט "מיסטר גאגא" שביים שנים אחר כך.

תומר היימן: אני פוגש את היצירה "קיר" במקרה לגמרי, ואפילו מגיע לזה עם איזשהו סוג של אנטגוניזם שלא ברור לי כלפי מה, אבל מכיוון שמחול לא היה בכלל העולם שלי, אני רק הגעתי

לתל-אביב אחרי הצבא וקיבלתי הצעה מהבת דודה, מנעמי בלוח-פורטיס שאז הייתה באיזה תפקיד ראשוני בלהקת בת-שבע, והיא אמרה לי שהגיע איזה מישהו מניו-יורק שקוראים לו אוהד נהרין, שמעולם לא שמעתי את שמו ולא ידעתי על קיומו, ושהיא התחילה לעבוד איתו, ואם אני רוצה לראות מופע מחול. אני התחמקתי מפניה אני חושב בין שש, שבע, שמונה פעמים, עד שבסוף היא אמרה לי "תשמע חביבי מותק תומר אל תעשה לי טובה אני משאירה לך כרטיס בחינם בסוזן דלל ביום שישי בצהריים. צ'אנס אחרון שלך, אתה רוצה תבוא, אתה לא רוצה, תודה ולהתראות". אז הלכתי ביום שישי בצהריים לסוזן דלל, הייתי בן אדם אחר, הייתי בן אדם שהמחול הוא בכלל לא העולם שלו, היה לי איזה דימוי נורא שטחי, שגרם לי לחשוב שזה הולך להיות יָבֵשׁ ומשעמם ואני אירדם. אבל הלכתי, ושם קרה איזה קסם ענקי שאפילו הייתי אומר הוא איזו נקודת מפנה בחיים שלי בכל מיני רמות שונות. זה לא לינק כזה "ראיתי את קיר והלכתי לעשות את מיסטר גאגא", באמצע יש 18 שנים. קיר זה ב-1991 או 1992, מיסטר גאגא זה 2007. זאת אומרת שיש שם איזה 15, 16 שנה שבהן העבודות של אוהד הופכות להיות חלק ממסע התבגרות שלי, וקשורות גם לייצוג קווירי-להט"בי בעבודות האלה, קשורות לזה שנפתח לי צוהר לעולם המחול, הרצון להבין איך תנועה קורית במוחו של בן אדם שיוצר את המחול. החיבור או הקשר שאני יכול לראות בין שני הדברים, ואולי גם זה הביא את מיסטר גאגא יחסית להיחשף לקהל רחב, שאני לא רקדן, אני לא רוצה להיות רקדן, אני לא זוכר שרציתי להיות רקדן, והחיבור שלי ל"קיר" בזמנו וגם לסרט הוא כצרכן של תרבות, כאחד שצופה מהצד והאמנות הזאת משפיעה על החושים שלו ועל עצמו, הופכת להיות אומנות נורא משמעותית. במובן הזה, הזרעים של האהבה למחול קרו ב"קיר". צריך גם לציין את "נקמת הטרקטור", את הסאונד של הרוקנרול, את "אחד מי יודע", את המארשים שהולכים שם. גם לציין אולי את "מבול" ו"אנאפאזה". שלוש היצירות האלה הופכות לי את הצורה ואני, זה קצת קלישאה להגיד, אבל יש רגעים בחיים שאתה מגלה מה זה כוח של אומנות. בתקציר האירועים אני אגיד לך שמה שקורה ב-16 שנה האלה בין קיר למיסטר גאגא זה רצון לתת איזה קריאת טקסטים חדשים לעבודה של אוהד על רקע זה שאוהד שנים מסרב כמעט אידיאולוגית לדבר על העבודות, לתת להן פרשנות, ומיסטר גאגא בעצם מעז לעשות איזושהי פרשנות בין ביוגרפיה למחול ולוקח איזה חירות.

ילי: אז מה זה השם הזה קיר? הרי על הבמה אין קיר. אבל השם הזה, או המילה הזו, יכולה לכוון לכל מיני מחשבות ואסוציאציות. כמו, למשל, לחשוב על קיר מטאפורי, אל מולו זורקים הרקדנים את גופם, או קיר כמסמן גבול, או קיר ההפרדה (עוד הרבה לפני שהיה קיר הפרדה). באנגלית

השם "קיר" כתוב KYR, ומסתבר שהפירוש המילולי במילון האנגלי הוא "אלף שנים". אפשר לומר שכל הפרשנויות הללו אם כך, הן סובייקטיביות ונתונות למחשבתם הפעילה, יותר או פחות, של הצופים. אבל אפשר גם לומר כאן משהו רחב יותר על השמות שאוהד נהרין נוהג לתת לעבודות שלו. כמו שאנחנו יודעות, איריס, שמות הריקודים שלו הם לרוב מופשטים ואניגמטיים, כאלה שמחזיקים בתוכם עמימות או חידה, כמו למשל: "סבוטז' בייבי", "אנאפאזה", או "וירוס של אוהד נהרין".

איריס: הנה תליה פז, רקדנית שהשתתפה במופע "קיר". בהמשך הייתה רקדנית בבלט קולברג והיום מנהלת אומנותית של בית הספר למחול בסמינר הקיבוצים.

תליה: אני לא חושבת שאוהד עצר והושיב אותנו, את הלהקה, והסביר לנו למה הוא בחר את השם. אבל עובדה, זה עובד, 30 שנה.

איריס: אבי בללי, מוזיקאי ומפיק, חבר להקת "נקמת הטרקטור", מספר:

אבי: בטח, למה קוראים לעבודה זאת "קיר"? לעבודה הזאת קוראים קיר כי אופיר ליבוביץ' הגיטריסט שלנו באחד המפגשים שלנו אמר, דיברנו על איך לפתוח את ההופעה, אופיר אמר "נעשה איזה קיר של סאונד", היה מושג כזה של "wall of sound", כאילו של גיטרות. אנחנו ישר ידענו שזה משהו נורא אינטנסיבי, ואוהד אמר "מה זה? מה זה? איך אמרת? מה זה קיר של סאונד?" אז הוא אומר "זה כזה סאונד של גיטרה שהוא נותן, אתה מרגיש שזה חיץ כזה בין הבמה לאולם". לא עשינו את הדבר הזה כי הוא היה נורא אינטנסיבי, זה היה נורא מוזר לפתוח עם קיר מטאל, ובטח לא בסוזן דלל בתקופה ההיא ב-89. אבל מצאנו את הקיר שלנו, ומי שמכיר את "קיר", יכול להיזכר שזה נפתח עם צליל, ומתוכו בוקע צליל של רקדן, של צעקה. על שם כך נקרא המופע "קיר".

איריס: המפיק שהמציא את המושג "קיר הסאונד", "wall of sound", הוא פיל ספקטור, שהיה אחד המפיקים הגדולים של מוזיקת הפופ החל משנות ה-60. הוא המציא טכניקה שמניחה שכבות על שכבות של צליל ויצר תזמורות שלמות על ידי שילוב הקלטות והכפלה של חלקים מהן.

תליה: תהליך העבודה ב"קיר" היה תהליך מאד מרגש. בואו לא נשכח שאוהד היה כוריאוגרף צעיר שהגיע בתקופה די חדגונית שהייתה ללהקת בת-שבע, הוא הביא איתו בשורה אחרת חדשנית ומרגשת, כוריאוגרף עם כריזמה אדירה והעבודה איתו בסטודיו הייתה באמת חוויה. הייתי רקדנית

צעירה, קצת אחרי גיל 19, ולמרות שהבנתי שמשוהו חדש קורה, עדיין האסימון נפל רק שנים אחרי. אוהד הביא את "קיר", שזו עבודה מחוברת מאד לישראליות ולתרבות הישראלית. אפשר לומר על הקטע של "אחד מי יודע" שזה הקטע כמובן הכי קאנוני בתוך העבודה. החיבור שלו עם "נקמת הטרקטור", להקה צעירה ובוועטת באותה תקופה הביא המון אנרגיה וחדשנות. העבודה הייתה ביחד בסטודיו, נכתבה ביחד. התנועה והצעדים ביחד עם המוזיקה, חזרות התקיימו ביחד בסוזן דלל וזה היה ממש מרגש לבוא לסטודיו בוקר-בוקר. החזרות נערכו במשך כל היום, הוא חילק את העבודה, במשך הבוקר עבדנו בקטעים קבוצתיים ובערב היו קטעים אישיים. אוהד השתמש גם באישיות, בדמויות שהיו אז בלהקת בת-שבע. אפשר לראות את זה מאד בבידור, למשל, ב"אחד מי יודע", שאלה 6, היה את הרקדן איציק גלילי שהאיכות שלו הייתה קופצנית מאד, והוא תמיד זה שקופץ על הכיסא, או גל שמגיע עד לסוף המעגל וארז לוטן-לוי, באיכות קצת מתאבדת אפשר לקרוא לה, נפל, התרסק לרצפה ועלה. התלבושות היו חאקי, לבשנו חאקי עם חולצות טי-שירש בכל מיני צבעים וכובע טמבל. אני חושבת שהתלבושות האלה נקנו בשוק הכרמל או בחנות "אתא". אני חושבת שכל הנראות אז לא הייתה מאד מגובשת כמו שהוא היה בהמשך, ברגע שהוא התחיל את הקשר שלו עם המעצבת רקפת לוי. אני זוכרת שאני חיפשתי חולצה במחסן התלבושות. ומה עוד אני זוכרת? אני זוכרת את החזרות הגנרליות וזה היה שיתוף הפעולה הראשון של אוהד עם מעצב התאורה במבי, שהמציא דבר מאד מעניין. מעין פסי כסף שהוא הדביק בצורות אלכסוניות על הבמה והן זרקו מהבמה כלפי מעלה ונוצרו מעין אלכסונים של קרני אור, אלומות אור, על הבמה, וגם היו התאורות בקדמת הבמה שעד היום משתמשים בזה וקוראים לזה "בת שבות".

אבי: בפגישה הראשונה, נלך קצת אחורה, נכנסנו לחדר העבודה שלהם בסוזן דלל, והתחלנו את "פינאלה". ידענו שיש רעיון של שתי דקות, שלוש דקות, אבל מה עושים עכשיו – זה קטע של לפחות עשר דקות ה"פינאלה". ופשוט אלתרנו, וזה לאט לאט התפתח מחזרה לחזרה, זה התפתח. פתאום הכרנו את התנועות, אוהד אמר לנו לשים לב, למשל שרקדן מסוים נופל או רקדן מסוים מסתובב, להגיב לזה באינטנסיביות או לשנות דינמיקה. זאת אומרת, היו לנו נקודות ציון כמו ניצוח על האימפרוביזציה שלנו, וככה הקטעים לאט-לאט נבנו, ואני זוכר שעלינו לבמה בתחושה שאנחנו מאד לא מוכנים, עלינו בפסטיבל ישראל 1990, אבל זה היה לפני שלושים שנה, ובמהלך השנים האלה באמת הבנתי, גם ב"אנאפאזה" עלינו כשאנחנו לא מוכנים, והתחושה היא שתמיד

אתה עולה לא מוכן, סך הכול, זה מוכן כשנכנס הקהל ואז הכול ננעל והתחושה היא באמת שסיימת וזאת בעצם העבודה.

איריס: מה היה עד "קיר"? לפעמים חושבים שלהקת בת-שבע הוקמה על ידי נהרין ב-1990, אז הנה קצת מההיסטוריה של הלהקה. היא הוקמה על ידי הברונית בת-שבע דה רוטשילד בשנת 1964. לא היו אז להקות מחול גדולות בישראל, חוץ מתיאטרון-מחול ענבל. כל פעילות המחול הייתה של יוצרות, ובעיקר נשים, שהרקע המקצועי שלהן היה המחול הגרמני האקספרסיוניסטי – מחול ההבעה. והמופעים נקראו רסיטלים וכמובן הם הועלו ללא כל תקציבים. ללא תקציבים משמעותו היא שאין משכורות לרקדנים, לצידוד, לתפאורה והפרודקשן-ווליו (production value) מאד מצומצם. מכאן שיש מעט הופעות, מעט קהל וכלל הפעילות הייתה סמי מקצועית ומצומצמת. לימודי המחול שהתבססו על אימפרוביזציה – כי זו הייתה הטכניקה של מחול ההבעה – התנהלו בסטודיואים, ומתוך התלמידים בסטודיו נבחרו אד-הוק הרקדנים, ובעיקר הרקדניות. בין הכוריאוגרפיות הידועות של התקופה נזכיר את גרטרוד קראוס, את האחיות אורנשטיין ואת דבורה ברטנוב, אך היו רבות נוספות.

משנות ה-50 הגיעו לארץ מארצות הברית כמה רקדניות-כוריאוגרפיות-מורות, והתחילו ללמד את הטכניקה הסדורה והאינטנסיבית של מרתה גרהם, וליצור ריקודים בשפה הבימתית של גרהם. ביניהן אפשר למנות את רינה גלוק ורינה שחם, שהקימו את להקת "בימת מחול", ואת אנה סוקולוב שהקימה את "התיאטרון הלירי".

ההחלטה של בת-שבע דה רוטשילד הייתה נקודת מפנה: להקים להקה מקצועית, ממומנת היטב, שבה משלמים משכורות לרקדנים, שתביא לישראל את הכוריאוגרפים הכי-הכי של התקופה, ובעיקר להביא את מרתה גרהם עצמה כיועצת אמנותית של הלהקה. גרהם, שכונתה הכוונה של המחול המודרני, הייתה בשיא הקריירה שלה, עטורת פרסים ומאחוריה עשרות יצירות מופת. היא נעתרה לבקשתה של 'בציבי', כפי שנקראה בת-שבע דה רוטשילד, על רקע יחסיהן האישיים ובזכות התמיכה הכלכלית שזו העניקה לה בשנות ה-50. הרבה להקות בעולם ביקשו להעלות את ריקודי המופת של גרהם, אבל רק ללהקת בת-שבע, במדינה נידחת שהוקמה לפני 16 שנים במזרח תיכון, (מדינת ישראל נוסדה בשנת 1948) ניתנה הזכות הזאת, על רקע היחסים האישיים והכלכליים שתיארת. אבל זה לא היה פשוט, לא לגרהם עצמה ולא לרקדנים שלה, שתחושת הבעלות שלהם על ריקודיה יצרה אצלם אנטגוניזם גדול.

זה התנהל ככה: רקדני הלהקה התאמנו כל בוקר בשיעורים של טכניקת גרהם בסטודיו ש'בציבי' בנתה להם בשדרות ההשכלה 9 בשכונת ביצרון בתל-אביב, ואז עשו חזרות. גרהם שלחה את צילומי הווידאו של העבודות בביצוע הלהקה שלה בניו-יורק, רקדני בת-שבע למדו את הריקודים מהווידאו, ואז הגיעו לארץ הרקדנים מניו-יורק כדי להדק את הביצוע.

בסוף כל תהליך כזה הגיעה גרהם עצמה, כמה פעמים בשנה, לעבוד עם רקדני בת-שבע על ביצוע העבודות. לאו דווקא על הביצוע הטכני, יותר על המשמעות, על העולם הפנימי של המחול, על המהות של הריקוד לפי תפיסת העולם האמנותית שלה. רבים מנושאי הריקודים בתקופה של גרהם בבת-שבע שנמשכה עד 1974 היו מבוססים על נושאים מתוך המיתולוגיה: המיתולוגיה היוונית בריקודי גרהם, והתנ"ך במיתולוגיה מקומית – 'אדם וחוה' של אשרה אלקיים רונן, 'בת-יפתח' של רנה שיינפלד ו'עין דור' של משה אפרתי הם דוגמאות ליצירות של רקדני בת-שבע שיצרו ללהקה.

בשנת 1974 יצרה גרהם את הריקוד 'חלום', על הסיפור התנ"כי של חלום יעקב, הריקוד היחיד שיצרה במיוחד ללהקה ובו השתתף אוהד נהרין בתפקיד עשיו. זה היה זמן לא רב אחרי שהוא התחיל לרקוד, והמפגש שלו עם גרהם היה המפנה שבעקבותיו עזב את הלהקה, נסע לניו-יורק והחל פרק של 15 שנים של לימודים ויצירה עצמאית. ב-1990 הוזמן ללהקת בת-שבע כמנהל אמנותי, לניסיון, ו'קיר' הייתה עבודתו הראשונה ללהקה כמנהל אמנותי.

דינה: בתולדות דברי הימים הרשמיים של הלהקה, המומנט הזה של "קיר", העבודה הראשונה שאוהד עשה לבת-שבע כמנהל אמנותי וכוריאוגרף ראשי היא באמת הייתה רעידת אדמה. זאת באמת הייתה התחושה.

איריס: דינה אלדור, מנכ"לית להקת מחול בת-שבע משנת 2009.

דינה: זה היה כל כך מרגש משום שהוא עשה דברים בזמן אמיתי, כמו הדברים שנעשו בעולם. אם נחשוב רגע על שנות ה-80 אפילו מהיבט אחד של הפריצה של המחול הפלמי, של אנה תרזה דה-קירסמייקר, ואחרים שעבדו סביבה, ובכלל מה שעשו באירופה, אז אוהד היה בקו החזית הזה ועשה פה, כאן, עם רקדנים מקומיים את הטלטלות שנעשו, והחדשנות הזאת שאפיינה את התקופה באירופה וגם בארצות הברית. זה היה מאד מרגש, מאד מרגש. אוהד, למרות שהוא אומר (צוחקת) שהוא לא מתייחס למאיפה הוא בא או לכל מיני דברים לאומיים, העבודות שלו מאד לוקאליות,

וגם "קיר" מסתכל עלינו מזווית אחרת. זה בסופו של דבר מה שנורא מרגש באומנות, לא? שהיא מראה לנו אפשרות לתצפית אחרת.

ילי: הייתי רוצה שנחשוב למה יצירת המחול הזו "קיר" היא כל כך משמעותית? מה יש בה שאנשים מדברים עליה במושגים של מהפכה או עידן חדש? אם מסתכלים על הפעילות של להקת בת-שבע בעשור הקודם של שנות ה-80, אפשר לראות שזה עשור שבו נוצרות הכי הרבה יצירות בלהקה, אם משווים למה שקורה קודם. אחרי שבת-שבע דה רוטשילד עוזבת, מסירה את החסות שלה, הלהקה נותרת בעצם עם תקציבים ציבוריים קטנים. בזמן הזה גם יש חילופים תכופים של מנהלים אומנותיים שהזמינו כוריאוגרפים צעירים (וזולים). לפי ארכיון להקת בת-שבע אפשר לראות ש-116 יצירות הועלו בשנות ה-80 על הבמה, תחת הניהול האמנותי של משה רומנו ודוד דביר, שניהם רקדנים בלהקה אז. בין הכוריאוגרפים הישראלים אפשר למצוא את סיקי קול, אליס דור כהן, יגאל פרי, יאיר ורדי, שאנחנו מארחים אותו פה בתוכנית, ורקדני בת-שבע אחרים. לצידם, כוריאוגרפים אמריקאים ידועים כרוברט נורת', ג'ין היל סאגאן, רוברט כהן ופרל לנג, וגם אפשר לראות שמתחילים לעבוד יוצרים צעירים בתחילת דרכם, ביניהם ניר בן גל, למשל, ואוהד נהרין עצמו. בתקופה הזאת מגיעים מניו-יורק גם דניאל עזרלו, מרק מוריס ודיוויד פרסונס, כולם כוריאוגרפים שיתפרסמו בעתיד.

עוד כדאי לזכור, איריס, שבשנות ה-80, שיעורי הבוקר של הלהקה, שפת האימון הגופני שלהם, היא הבלט הקלאסי. זה אחרי שני עשורים של אימון מאד מובהק בטכניקת מרתה גרהאם. גם האסתטיקה של המחול ברוב רובן של היצירות הכוריאוגרפיות בזמן הזה הייתה פורמליסטית, צורנית ומופשטת, ממש התגלמות המודרניזם. אבל לצד אלו אפשר גם לראות התחלה של סימנים של חיפוש אחר חדשנות בשפה המחולית, אותם מביאים כמובן הצעירים.

אבל בפתח העשור של שנות ה-90, "קיר" מביאה משהו אחר. היצירה הזאת היא אולי הנרטיבית ביותר של אוהד נהרין, והיא נרקדת בכעס, בבוטות, בכאוס. יש בה חוסר שקט רוקנרולי, סזיפיות ועיקשות, וגם רגעים של רכות ותוגה. היא רעשנית, היא רישואלית ומלאה וגדושה בסימנים וסמלים של ישראליות. זה הדבר שעושה אותה למהפכנית. לא עוד תנועות יפות ואסתטיות, לא עוד רעיונות אוניברסליים מופשטים, אלא הארד-קור מציאות. הגופים הם אמיתיים, הגופים הם רוקדים, אבל הם עובדים וסובלים, כואבים ומתפרקים. ובמובן הזה, "קיר"

היא יצירה פוסטמודרניסטית באופי שלה, משום שהיא מפרקת את האידיאלים המסורתיים והאסתטיים של המחול המודרני.

איזה סימנים של ישראליות יש ביצירה, ומה הם מייצגים במציאות מחוץ לעולם הבדיוני של המחול?

אבי: אוהד במפגשים איתנו סיפר שהעבודה עוסקת בלאומיות, בחברתיות, בקהילתיות ובמיתוסים הישראליים. הפלמ"ח היה נושא מאד ער, אני זוכר, בשיחות ההן. זה ממש, אני עכשיו נזכר, זה ישראל לגמרי אחרת. אז דיברנו על הפלמ"ח, זה היה בשבילנו סמל, לא סתם גם "אחד מי יודע" הוא עם בגדי פלמ"ח, כל "קיר", בעצם עם בגדי פלמ"ח.

ילי: שנת 1990 פותחת בישראל עשור של אירועים סוערים: נסיגת צה"ל מלבנון, מלחמת המפרץ, מהומות בהר הבית, הסכם אוסלו בין ישראל לאש"ף, הסכם שלום עם ירדן, פיגועי התאבדות באוטובוסים ובערים ורצח ראש הממשלה יצחק רבין. נדמה לי שיצירת המחול "קיר", כדרכן של יצירות אמנות גדולות, מזהה את המשבר שבו נמצאת החברה הישראלית. היא מסתכלת במבט מפוכח על המציאות, על ההיסטוריה ועל המסורת, מנסחת את העתיד לבוא ומגלמת בו בזמן בתוכה את האכזבה, את החשש והייאוש של התקופה.

"אחד מי יודע" הוא קטע המחול שהפך באופן חסר תקדים למפורסם ולפופולרי ביותר בארץ, והתמקם כחלק מהקאנון התרבותי הישראלי. נדמה, של"אחד מי יודע" ככוריאוגרפיה, כריקוד, חיים משלו המתקיימים הרחק מספינת האם של המופע "קיר". איך זה קרה? ומדוע, איריס, אפשר לומר שהוא הפך לחלק מהקאנון הישראלי? ומה בכלל הופך יצירה לקאנונית?

מוזיקה: אחד מי יודע

איריס: בואי נגדיר את המושג קאנון. אני מסתכלת באנציקלופדיה של הרעיונות: מקור המילה הוא ביוונית, ופרושו היה סרגל מדידה, אמת-מידה. במאה הרביעית התחילו להשתמש בו לציון רשימת הספרים המקודשים לנצרות, מתוך עיקרון של מיון והעדפה: קידום טקסטים מסוימים והכרזה עליהם כעל כתבי הקודש, ולעומתם הוקעה של טקסטים אחרים, כאלה שנחשבו לכופרים בסמכות הכנסייה.

מאז המאה ה-18 נוספה לקאנון משמעות חילונית – זו שאנחנו משתמשים בה היום – אוסף נבחר של יצירות מופת הנתפסות כיצירות סמכותיות, נצחיות ומרכזיות בתחומי האמנות והתרבות.

הקאנוניזציה היא ביטוי לעקרונות של ברירה, שיפוט ומדידה, כלומר היא מסמנת חלק מן הטקסטים כטובים יותר מאחרים. גבולות הקאנון מגדירים קווי מתאר של קבוצות חברתיות בשאלות של זהות וערכים, ולכן הקאנון היא עניין פוליטי וגזרה של מאבקים. מבחינה זו, גם הפודקאסט הזה הוא בבחינת הצעה לשרטוט של קאנון יצירות המחול העכשווי בישראל, והמודעות שלנו למשמעות הזאת מאתגרת ומרתיעה כאחת.

ילי: לאור דברים אלה, אני חושבת שאפשר לדבר על "אחד מי יודע" כעל יצירה קאנונית. ראשית, אפשר לראות ש"אחד מי יודע" הוא קטע מחול שמופיע את עצמו לדעת. הוא נרקד שוב ושוב ושוב בהקשרים ובמצבים שונים. הוא נמצא בעבודות פופולריות אחרות של אוהד נהרין, כמו אנאפאזה ודקדאנס. שיאו, היה במופע החגיגי והנוצץ שנערך בשנת 2014 במשכן לאומנויות הבמה בתל-אביב לציון 50 שנה ללהקת בת-שבע, אז ביצעו אותו 100 רקדנים על הבמה, וזה באמת היה מראה יוצא דופן.

אבי: סדר פסח היה מאד ער בשיחה הזו. לאוהד היה רעיון להתעסק עם אחד משירי פסח, ודווקא התחלנו עם "הא לחמא עניא". זה הדבר הראשון שהתחלנו איתו, "הא לחמא עניא". ניסינו את זה ואני זוכר שאוהד ישב על הכיסא ואנחנו מנגנים, מאלתרים, בחדר קטן בגבעתיים. אלה היו המפגשים הראשונים עם אוהד סביב המוזיקה. ראינו אותו זז על הכסא בצורה מוזרה ואנחנו ניגנו "הא לחמא עניא" ואחרי כמה מפגשים, פתאום אמרנו בוא ננסה "אחד מי יודע". היה לנו, לי ולגרין, הקלידן של "הטרקטור", הייתה תקופה לפני המחשבים וכל זה שהיינו מתעסקים עם סמפלרים ונוסעים לתחנה המרכזית לאסוף מוזיקות עולם בקלטות. מהקלטות האלה היינו דוגמים ובעצם הדגימות של "אחד מי יודע" הן מתוך מוזיקה אפגנית והיה לנו איזה לופ שנורא אהבנו, קבוצה של לופים של כלי הקשה, ואחד מהם זה מה שכולם מכירים ב"אחד מי יודע" המוכר ואמרנו "בוא ננסה", שמנו את הלופ הזה שנשמע כמו טום-טה-טה-טום-טה-טה-טה ואני התחלתי לשיר, וזה פשוט הרגיש לנו שזהו, זה פוצח. בו ברגע כבר באו מטחי התופים הנוספים שכולם מכירים, הבומבות הגדולות האלה, וכמו שקורה בשירים טובים שמולחנים בדקות, כך פענחנו את איך זה הולך להיות "אחד מי יודע".

איריס: מעניין במיוחד להסתכל על תהליכי ההפצה מחוץ לזירת המחול האמנותי והמקצועי. ניתן לומר באופן גורף ש"אחד מי יודע" הוא הריקוד הכי פופולרי ונרקד במופעי מגמות המחול בבתי הספר התיכוניים בישראל, וגם במופעי סוף שנה של בתי ספר למחול פרטיים. אבל זה לא נגמר

בזה. כשהקלדנו "אחד מי יודע" בחיפוש ב-Youtube, מצאנו עשרות סרטונים של הריקוד, המתעדים מופעים בטקסי בתי ספר מהיסודי ועד התיכון, בלי קשר למחול.

ילי: זה למשל סרטון שהועלה לרשת ב-2012 של בית ספר יסודי ע"ש אלי כהן בקריית מלאכי. יש לסרטון הזה כעשרת אלפים צפיות, ורואים בו את תלמידי בית הספר ב"ריקוד לקראת פסח אחד מי יודע" (זו הכותרת של הסרטון). רואים שלושים-ארבעים ילדים בגילאי 7-8, רבים מהם ממוצא אתיופי, לבושים בבגדי היומיום שלהם, ויושבים על כסאות בית ספר אפורים קטנים כאלו, שהוצאו מהכיתה לחצר, שורות-שורות. המורה למחול, ששמה סימן-טוב ספרדי, רשומה במידע על הסרטון ככוריאוגרפית הקטע. היא יושבת לפניהם. יחד עם הילדים מאחוריה, הם מבצעים תנועות שנראות דומות לאלו מהכוריאוגרפיה המקורית, ולצלילי התופים, מניעים את גבם מצד לצד בישיבה בפישוק על הכיסא, הם עושים את ה"גל", תנועת הגב המפורסמת של "אחד מי יודע", קמים יחד, יושבים יחד, מנפנפים בידיהם מעל הראש והולכים סביב הכיסאות, יושבים וקמים.

איריס: הנה סרטון אחר שעלה לרשת בשנת 2015. הכותרת שלו "פלש-מוב אחד מי יודע בית ספר לאה גולדברג נתניה" אני רואה אירוע קהילתי: עם הורים ומשפחות, ילדים, תינוקות, סבים, סבתות. כולם, כמובן, חמושים במצלמות, ובמרכזו תלמידי בית הספר, בנים ובנות בגילאי חטיבת הביניים, לבושים בחליפות שחורות וחולצות לבנות (בהשראת התלבושת של הריקוד בגרסה שלו מאז 1993. הם רוקדים ושרים "אחד מי יודע" על כסאות פלסטיק שחורים בבית הספר, בחצר. ואני שואלת את עצמי אם מישו מהם מכיר את הריקוד המקורי. והאם זה חשוב בכלל?

עדנה: איך המחול נכנס? המחול נכנס לתוך, אפשר להגיד, הרחבה של פרקטיקות זיכרון חדשות. זאת אומרת, בטקס הקאנוני לא ראינו ריקוד.

איריס: פרופ' עדנה לומסקי פדר היא סוציולוגית במחלקה לסוציולוגיה ואנתרופולוגיה ובבית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים. דיברנו איתה על מחקר שעשתה בסוף שנות ה-90 על טקסים בבתי הספר.

עדנה: הפרקטיקות הגופניות היו פרקטיקות מאד מאד ממושמעות, צבאיות, גבריות, אם אפשר להגיד במרכאות, שמזוהות יותר עם הקול הגברי. מה שאנחנו רואים שמשנות ה-90 נכנסות בצורה מאד חזקה פרקטיקות של ריקוד. אני עברתי על בסביבות 110 אתנוגרפיות של טקסי זיכרון; ב-40 אחוז מהן היו הפרקטיקות של ריקוד. עכשיו הפרקטיקה של ריקוד זה בעיניי

ההכנסה של מרכיב יותר נשי לתוך הטקס, וזה הולך בד בבד: ככל שהפרקטיקות הצבאיות מצטמצמות, נכנסת יותר הפרקטיקה של הריקוד לתוך הטקס.

ילי: ולמה את חושבת שהריקוד "אחד מי יודע" הוא כל כך פופולרי בטקסים בבתי ספר?

עדנה: זאת השאלה "פופולרי", אפשר אולי קצת להתווכח על זה. אני חושבת שהריקודים ברובם הם דווקא יותר ריקודים שונים מאד מ"אחד מי יודע". זה דווקא ריקודים מאד אקספרסיביים, דרמטיים, שבדרך כלל נשים, בנות, תלמידות רוקדות אותם. על רקע זה, אנחנו רואים לקראת סוף שנות ה-90 בניסה של "אחד מי יודע" לתוך הזירה הטקסית הזאת שגם אם אי אפשר להגיד שיש כאן הצפה של הטקסים, המופע הזה הוא מאד מאד מעניין. והמופע הזה הוא מעניין מכמה סיבות. אבל לשאלתך למה זה נכנס, אני חושבת ש"אחד מי יודע" זה על פניו נתפס כסוג של ריקוד שקל לרקוד אותו. הוא כאילו לא דורש וירטואוזיות, אוקיי? עכשיו הבניסה של "אחד מי יודע" היא מאד משמעותית לדעתי, וזאת מכמה סיבות, הסיבה הראשונה, שעם "אחד מי יודע" נכנסים גם גברים לתוך הזירה של הריקוד. עד אז רקדו כמעט רק בנות, רק תלמידות. יחד עם "אחד מי יודע" נכנסים גם בנים לרקוד, נכנסים לטקס גם כרקדנים. נקודה שנייה, ש"אחד מי יודע" יש בו מרכיב ביקורתי במובן הזה שהוא בעצם פורם בעצמו את המרכיב המאד צבאי, נכון? בעצמו יש משהו מאד ממושמע, מסודר, אבל גם מפרק את זה. אז יש כאן בתוך הריקוד עצמו דיבור ישיר, אפשר להגיד אפילו קצת חתרני, עם הפרקטיקות הצבאיות. ובעוד שהריקוד הקודם היה בו משהו הרבה יותר של נשים אבלות, משהו יותר אקספרסיבי, "אחד מי יודע" מכניס את המרכיב הביקורתי יותר לתוך הפרקטיקה של הריקוד, אוקיי? הוא מפרק מבתוכו את המרכיבים של גוף ממושמע, צבאי וגברי. והנקודה האחרונה, שיש כאן הכנסה, אפשר להגיד, של קאנון לתוך הריקוד.

ילי: באיזה מובן?

עדנה: אני חושבת שהריקוד הזה מזוהה עם אוהד נהרין, הוא מזוהה עם בת-שבע. ופה דרך אגב זה מאד מעניין לראות את הווריאציות שיש על "אחד מי יודע", אבל עדיין המסגרת התנועתית קיימת, וזה מאד שונה אל מול הפרקטיקות הריקודיות האחרות שהן נותנות מקום ליצירה של הכוריאוגרפית הבית ספרית ואם אני אהיה עדינה, זה עובד על רצף של רמה לפעמים לא גבוהה של ריקוד. וזה בולט אל מול הטקסטים הכתובים. כי הטקסטים הכתובים יש בהם הרבה יצירות קאנוניות ששומרות על איכות ועל טקסטים גבוהים באיכות שלהם, תרבות גבוהה יותר. "אחד מי יודע" בעצם מתחיל קצת לאזן בין הפרקטיקה הריקודית לבין השירים בתוך הטקס. נקודה שנייה

היא שיש כאן מרכיב של המשכיות. זאת אומרת, בעוד שהריקוד בדרך כלל הוא כמו שאמרתי הוא האימפרוביזציות המקומיות של כל בית ספר ואין המשכיות משנה לשנה וגם אין איזשהו סוג של שיחה בין הטקסים לבין עצמם כמו שיש בטקסטים, הרי יש רפרטואר טקסי מאד ברור שיוצר המשכיות בשירים ובשירה שמועברים בטקסים עצמם, יש איזושהי שפה טקסית, "אחד מי יודע" מתחיל ליצור איזשהו קאנון של ריקוד שיוצר איזשהו סוג של המשכיות בשפה הטקסית של טקס הזיכרון.

איריס: לאחד מי יודע יש מבנה כוריאוגרפי קבוע: חצי מעגל של כסאות, מתחילת הריקוד ועד סופו. מעגל הוא מבנה כוריאוגרפי, הוא תמה, הוא מוטיב מרכזי והוא גם ציר למבט היסטורי. ב-2013 הייתה תערוכה מקיפה במוזיאון ישראל שקראו לה "עד אשר נמצא מקום: המעגל במחול הישראלי". המעגל, לדברי האוצרת טליה עמאר, הוא מבנה יסודי של המחול בישראל. ראשיתו בתהליך ההתקבלות של ריקודי עם ממזרח אירופה כפרקטיקה חברתית בקרב עולי העלייה השנייה, בעשור הראשון של המאה ה-20. בני העלייה הזאת, שהייתה מורכבת מצעירים ציונים סוציאליסטיים, רובם גברים, החליפו את הריקוד החסידי הגלותי בהורה, ריקוד עם שמוצאו מרומניה. על פי התיאורים הם רקדו יחפים, שלובי ידיים, רעבים, קודחים, לילות שלמים של היסחפות בתוך המעגלים של ההורה.

איך זה קרה שההורה התקבלה כסמן תודעתי קולקטיבי של ישראליות? כנראה שילוב של מרכיבים: הצעד הפשוט שכל אחד יכול ללמוד, ואם אתה לא יודע כלום אפשר פשוט להיגרר אחרי המעגל, הקרבה הגופנית באחיזת ידיים או כתפיים או מתניים, קשר העין עם כל הרוקדים, כל הזמן רואים את כולם, העובדה שכולם במרחק שווה מהמרכז, תחושת ה'ביחד', ולעומתה ההתבדלות מכל מה שקורה מחוץ למעגל. כל אלה הופכים את ההורה לריקוד פרדיגמטי של הישראליות הציונות-הסוציאליסטית.

בעליה השלישית, כשהתחיל תהליך יצירת ריקודי עם מקוריים, לא עוד המיובאים, המעגל היה למבנה המכונן. ריקודי העם החדשים של רבקה שטורמן, לאה ברגשטיין וכוריאוגרפיות רבות נוספות הופצו באינטנסיביות בהתחלה בכנסי דליה החל מ-1944, ובהמשך על ידי המדור למחול של ההסתדרות שאירגן השתלמויות והרקדות, ובהמשך על ידי גופים של המדינה שהפכו את ריקודי העם הישראליים לפעילות מוסדרת בגופים הממלכתיים – בתי הספר והצבא. כל מי שגדל בשנות ה-40, 50, 60 וגם בשנות ה-70 בישראל רקד ריקודי עם. במעגל.

אחרי שסימנו את הציר ההיסטורי של המעגל אפשר לחזור ל"אחד מי יודע". ב"אחד מי יודע" המעגל המכונן הופך לחצי מעגל. המבנה הסגור של המעגל של ריקודי העם נפתח לאקט פרפורמטיבי שנועד לצפייה על במה, עם חלוקה למופיעים ולקהל. וכוריאוגרפיה היא טקסט – האפקט של חצי מעגל הוא שחלקו הפתוח פונה אלינו, הקהל, אנחנו החלק המשלים של המעגל הזה, ובמובן הזה אנחנו משתתפים בריקוד.

קריין: ועכשיו, ה-DNA הכוריאוגרפי של "אחד מי יודע": חצי מעגל, חזרתיות, הצטברות, שפת תנועה מחוץ לקוד המחול של התקופה, להקת רוק במופע חי.

קריין (מתוך ארכיון הרדיו): סגן שר הבינוי והשיכון, מאיר פרוש, דורש לבטל את השתתפותה במופע "פעמוני יובל" לציון חגיגות ה-50 למדינת ישראל. או לחלופין לשנות את החלק ביצירה, "אחד מי יודע" מתוך "אנאפאזה", שבו אמורים הרקדנים לעלות על הבמה בתחתונים ובגופיות.

קריין: כך כותבת ליטל לוין בעיתון "הארץ" במאי 1998 בטור "היום לפני 13 שנה".

איריס: שוחחנו עם נעמי בלוח פורטיס, היום מנכ"לית פסטיבל "מקודשת" בעונת התרבות בירושלים. נעמי הייתה מנהלת אמנותית שותפה ומנכ"לית להקת מחול בת-שבע עד סוף 2009. נעמי, ספרי לנו איך השפיעו אירועי "פעמוני היובל" על הלהקה.

נעמי: אז אני חושבת, אחד, שהאתוס של הלהקה קם, הזדקף ועמד במלוא הודו והתחזק מאד. ערך הליבה של חופש היצירה וחופש הביטוי וחופש האמנות, שהוא ככל הנראה ערך שהלך עם להקת בת-שבע עוד מימי ההקמה שלה, והמרד של הרקדנים הראשונים נגד מנהלת אומנותית אחת 50 שנה לפני כן, צף במלוא העוצמה ובמלוא הכוח שלו, מהרקדנים ומכל צוות הלהקה, והוא בעצם הוביל את הסיום הדרמטי של המשבר הזה. אני חושבת שזאת חוויה כל כך מכוננת של ארגון, שהיא בוודאי נשאת ועוברת גם לדורות שלא ידעו את "פעמוני היובל" ולא היו חלק ממנו. זה נושם ב-DNA, זה נושם בתוך העורקים של הארגון עד היום. אני חושבת שרואים את זה בעוד כל מיני מבחנים לאורך השנים, אז היה מבחן משמעותי וענק. אבל היה רגע מאד מאד דרמטי, כמה שעות לפני המופע, אוהד, ממש גנבו אותו אל בית הנשיא, ממש גנבו אותו, לא היה סלולרי וככה לא ידעתי ובבית הנשיא, הוא היה לבד שם, אני לא ידעתי איפה הוא, הופעל עליו שם לחץ בלתי רגיל, עם איזה איום מפורש על חיי הלהקה, ואז הוא הודיע בבית הנשיא, אוקיי אז אנחנו נעשה מה שאתם מבקשים, שלא היה ברור, אגב, מה הם מבקשים ואני אעשה את ההופעה הזאת כפי שאתם מבקשים ואני מתפטר מתפקידי רגע אחרי שההופעה הזאת נגמרת. ואז הרקדנים כבר

היו בדרכם למופע באוטובוס, קצת שמעו ברדיו כל מיני רחשושים, ואוהד עלה לאוטובוס, גם אני הייתי על האוטובוס הזה, חיוור מאד מאד, יש אפילו סרטון וידאו שרואים אותו, כמה הוא היה חיוור ברגע הזה, והודיע לרקדנים בדיוק את הדבר הזה. הוא אמר: "הופעל עליי לחץ, אני קיבלתי החלטה שאנחנו נעשה את ההופעה כמו שמבקשים מאיתנו אבל אני מתפטר". ואז פה אחד הרקדנים קפצו ואמרו: "גם אנחנו מתפטרים", וגם אני קפצתי ואמרתי: "גם אני מתפטר". אנחנו לא מופיעים, לא אכפת לנו מה יקרה.

איריס: אבנר הופשטיין, ראש דסק תחקירים באתר "זמן ישראל" ומרצה לתקשורת מספר מנקודת מבטו כעיתונאי על "פעמוני היובל".

אבנר: עלו פה המון שאלות. עלתה פה שאלה של צניעות במרחב הציבורי, עלתה פה שאלה של האם יש להם מקום וכו'. עלתה פה של הרווח בין חירות אמנותית למימון ציבורי. עלו פה המון שאלות סביב התרבות הפוליטית של עידן נתניהו, שבקדנציה הראשונה שלו, כמעט שכחנו שהאיש ראש ממשלה מנעורינו כמעט, הביא בין אם מרצון, בין אם מכורח הנסיבות, הרבה מאד מאבקים קוטביים לשיא הביטוי שלהם. גם את הקוטביות בין רשויות החוק לפוליטיקה, גם את הקוטביות בחברה, בין היתר בין חרדים לחילונים וכו'. על הרקע הזה היה מעניין לראות עד כמה התקשורת החרדית הבלתי ממוסדת, כאשר אני בכלל לא בטוח שהייתה תקשורת חרדית ממוסדת באותם ימים, ראתה באקט הזה של ניסיון כאילו לכפות את להקת בת-שבע על חגיגות היובל הזדמנות להתבונן על החברה החילונית המנוונת לשיטתם, האסקפיסטית, הנהנתנית, אולי המושחתת במובן של ימי פומפי האחרונים, ובעצם מרבית השדרנים שאני הקשבתי להם ניגחו אותם החילונים מאד מאד חזק, שוב אני לא יודע להגיד אם בגלל "פעמוני היובל" או ש"פעמוני היובל" שימשו איזה פלטפורמה, איזו הזדמנות לעלות בעניין הזה על הבריקדות, וכמובן בהקשר הזה אפשר היה לראות עד כמה יום העצמאות כפי שהחילונים חוגגים אותו או כפי שהחברה החילונית והדתית רואה אותו כיום של חופש שאין לו שיוך דתי, אלא שיוך יותר אזרחי, עד כמה החברה החרדית מנוכרת מהתחושות האלה. יש פה שאלה קשה. ברור לנו שגופים אמנותיים חשובים כמו בת-שבע, הבימה, קרנות הסרטים וכו' לא יכולים להתקיים בלי תמיכה של מדינה בחברה ישראלית שבה זה לא כמו החברה האמריקאית שבה יש פוטנציאל של 300 ומשהו מיליון קהל, חברה יחסית קטנה, אם רוצים איכות אמנותית כמו איכות מחקרית במדע וכו', צריך איזושהי תמיכה של המדינה. ואז השאלה שנשאלת אוטומטית היא האם המדינה יכולה או צריכה לממן דברים שלכאורה לטענת גורמים כאלה ואחרים חותרים תחת קיומה. וכמובן שמי שמאמין

שהמדינה יכולה לצנזר במסגרת זה שהיא נותנת כסף גם מרחיב את השאלה: הוא אומר "בסדר, אז מופע היובל הוא לא מופע אמנותי רגיל שאנשים קונים לו כרטיסים, משלמים מכספם, זה מופע של כל הציבור, לכן הוא צריך לעמוד בתנאי צניעות מסוימים." עכשיו כמובן שבהקשר של בת-שבע, ברמה האישית אני אגיד שזה בולשיט אחד גדול, מכיוון שבת-שבע העמידה שם קטע ממופע שיש בו אמירה אמנותית מנומקת ולכן הדרישה שהייתה אז לצנזר את הקטע באמצעות טייטס או משהו כזה היא דרישה מופרעת ממש. זאת אומרת לו בת-שבע הייתה מסכימה לתנאי הזה, מבחינתי ולא רק מבחינתי, אני מניח שמבחינת הרבה אנשים, אפשר היה לסגור את בת-שבע.

ילי: איזה קשרים אפשר לראות בין "קיר" מ-1990 ליצירתו האחרונה עד כה של אוהד נהרין "2019"? "2019" מסכמת שלושה עשורים של עבודה כוריאוגרפית, חלקה פוליטית יותר וחלקה פחות; אך "2019", כמו "קיר", מציגה עמדה פוליטית מובחנת ומהודקת. מהבחינה הזו, שתי היצירות מסתכלות על המציאות הנוכחית, זו של אז, וזו של עכשיו, במבט מפוכח ומלא כאב וללא הנחות. ובדומה ל"קיר", יש בה סימנים מובהקים של ישראליות ושל זהות ישראלית. ועל כך בפרק השני שיעסוק בהרחבה במופע "2019".

איריס: תודות ללהקת בת-שבע, לדינה אלדור מנכ"לית הלהקה, נעה רון סמנכ"לית תוכן ותקשורת, דודי בל מנהל מחלקת סאונד ולארכיון להקת בת-שבע. תודות למרואיינים אבי בללי, תומר היימן, נעמי בלוך פורטיס, פרופ' עדנה לומסקי פדר, אבנר הופשטיין וטליה פז. תודה לדובר בפינה הקבועה, יאיר ורדי, מקים ומנכ"ל סוזן דלל עד 2019. תודה לעדו קינן ועומר סנש מפודקאסטיקו על ההפקה.

קטעי המוזיקה לפי סדר הופעתם:

"אחד מי יודע" וקטע אינסטרומנטלי מהמופע "קיר". להקת "נקמת הטרקטור" ואוהד נהרין "אחד מי יודע". שירה מסורתית בביצוע משפחת מלכא, הועלה ל-YouTube ב-26 במרץ, 2013. נצפה במרץ 2020.

"אושר" מילים: אברהם ברושי, לחן: סם סמלי, בביצוע פרדי דורה, מתוך התקליט "ארצנו הקטנטונת: שירי שנות ה-50"