



חיות מחול

פודקאסט על מחול עכשווי בישראל

איריס לנה וילי נתיב

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

הביטו בעצמכם!

זהות ופוליטיקה ביצירתו של אוהד נהרין: "2019" (2019) להקת בת-שבע

פרק 2

בהשתתפות

דינה אלדור מנכ"לית להקת מחול בת-שבע

ארי נקמורה רקדנית להקת המחול בת-שבע, מעצבת התלבושות במופע

יוני סימון רקדן להקת מחול בת-שבע

רן בראון חוקר מחול עצמאי, ראש מגמת המחול בבית הספר לאמנויות תלמה ילין ומבקר המחול

של עיתון 'הארץ'

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

תמליל: גיא דולב

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, בעיקר בפסקול המוזיקלי. כך השיר הראשון, שהפתיע אותי, זה שפותח את היצירה, הוא "משחק קלפים" של ירמי קדושי, מתוך אלבומו "במבט כואב" של משה כהן, נסיך המוזיקה המזרחית של שנות ה-90. הוא שר בסלסול ים-תיכוני: "ברחובות חשוכים איבדנו את הדרכים"

"ברחובות חשוכים איבדנו את הדרכים
רחוקים מהקרובים מרגישים בודדים,
אנשים בנו פוגעים את הדלתות סוגרים
ואותנו מגרשים מה חטאנו אלוהים?
כולם לנו קוראים ילדי המרורים,
אותנו תמיד דוחים בגלל שאבא שיחק קלפים"

בשיאה של העבודה, נהרין מקריא טקסט מתוך "את ואני והמלחמה הבאה" של חנוך לוין מ-1968, ותיכף נרחיב על זה. לצד אלו יש מוזיקה של פיירוז, הזמרת הלבנונית, קטע מוזיקה של זמרת פופ יפנית, ומיקס ראפ-טראפ של VPM STYLE, דיג'יי מאבו דאבי. הרקדנים שרים "הנה מה טוב ומה נעים", "לכובע שלי שלוש פינות", והמילים של שירים המיתולוגי של אהוד מנור ונורית הירש "בשנה הבאה" (...נשב על המרפסת) מוקרנות על הקיר לצלילי אקורדיון.

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 ב': עבודתו "2019".

איריס: "2019", היצירה האחרונה של אוהד נהרין, עלתה בבכורה בדצמבר 2019. מופע של כ-75 דקות על במה צרה וארוכה, שנבנתה במיוחד בסטודיו ורדה שבו מתאמנת הלהקה, והקהל יושב

משני צדיה, קרוב מאד אל הבמה. לבמה הלא שגרתית הזאת יש משמעויות רבות, גם משמעויות מנהליות. למשל, רק 270 צופים יכולים לראות את המופע. כנראה מסיבה זו בכל ערב התקיימו שתי הופעות רצופות

דינה: הנה, עשינו את "2019", זה בכלל לא שגרתית, זה היה אתגר הפקתי, אתגר של ניהול קהל

איריס: דינה אלדור, מנכ"לית בת-שבע, על האתגרים ההפקתיים של "2019" בסטודיו ורדה

דינה: כשמתחילים תהליך כזה לא יודעים לאן, לא יודעים שיהיה בסוף "2019". זה סימן שאלה גדול. סטודיו ורדה, שהוא בעצם אולם ורדה, הוא אולם לכל דבר עם רישיון עסק, שאנחנו... כל כמה שנים שצריך לחדש אותו, אבל הוא אולם לכל דבר. הוא נהפך לאולם ורדה בזכות קודמותיי, נעמי פורטיס והדסה השני, שהייתה יו"רית הוועד המנהל של בת-שבע המון שנים. וכמובן, בעידודו ובדחיפתו וביוזמתו של אוהד להפוך את הסטודיו של הלהקה, שהוא סטודיו נהדר, גם לאולם הופעות, שיכול לאפשר תנאי הופעות וצורת ישיבה לא סטנדרטית, אלא בכל מיני קונפיגורציות. ויש לאוהד בנפח העבודות שלו כמה וכמה יצירות שהן לחלל מהסוג הזה, כמו "ממותות", שיושבים בריבוע, "החור", ועכשיו "2019". חלק מהחקר של אוהד הוא חקר של החוויה המתכללת הזאת, של פרפורמרים וקהל בחלל פיזי מאד ספציפי. אפילו "ונצואלה", אם נסתכל עליה, שהיא אמנם בתיאטרון מסורתי, תיאטרון פרוסיניום, הטריבונוה הקבועה ובמה וכו' ובסטנדרט, ולפי התבנית המקובלת שלנו שאנחנו יושבים בחושך כמה מאות אנשים, ולפנינו באור יש כמה עשרות אנשים שעושים דברים, אפילו "ונצואלה" בוחנת את ההכפלה של הכוריאוגרפיה. אבל החקר שלו של החלל הפיזי הוא גם מאד משמעותי. לכן אם אני רגע אעשה הערה שקשורה לזמנים שלנו, לווידאו שאנחנו יכולים לראות בווידיאו בעודנו רובצים על הספה, אפשר לראות יצירות בווידאו, זה לא העניין, כמובן. העניין הוא החוויה הפיזית, זאת חוויה פיזית לגמרי שאתה יושב בסוג מסוים של חלל, והיוצר בורא עבורך יקום. היקום של "החור" הוא סוג יקום מסוים, והיקום של "2019" הוא יקום מסוים, עולם עם חוקיות בפני עצמו. כל מי שנכנס לחלל של "ממותות" שאנחנו מוארים כמו הפרפורמרים, שאנחנו קרובים לפרפורמרים, "פורו", שהוא רפליקה של בית מרחץ יפני, "החור" עם הבמה המתומנת ו"2019", הרי ברור שאנחנו נכנסים, החלל עצמו כבר מגדיר, מכוון אותנו, כמשתתפים בחוויה, זה לא צפייה, זה ממש להיות שותפים

בחווייה פיזית מאד מאופיינת, מוגדרת, מטופלת. הדברים שם נחשבו לעומק. זה מאד מאד אחר מלצפות בזה בווידאו.

איריס: מעט אחרי ההתחלה (שלא נגלה מה קורה בה, אבל היא שונה ממה שאנחנו מכירים), ברגע הראשון שבו נפתחים שני המסכים הסוגרים את הבמה, הקהל המופתע שיושב מצד אחד מגלה שהוא רואה את הבמה, אבל בעת ובעונה אחת גם את הקהל שיושב וצופה בו ממול.

קריין: ועכשיו, פינת המבקר, רן בראון

רן: הסופרת והמבקרת האמריקנית סוזן סונטג טענה בשנות ה-60, שהמטרה של כל כתיבה על אמנות, בעצם, זה להפוך את היצירות שהיא כותבת עליהן לאמיתיות יותר עבור הקוראים. באופן דומה אני חושב גם על הכתיבה שלי כעל שופר, אני מדמיון את זה ממש כמגאפון. מה הכתיבה יכולה לעשות, מה היא מזהה בעבודת האמנות שהוא מהותי, והיא יכולה להצביע עליו ולהדהד אותו, להפוך אותו ליותר בהיר עבור הצופים. באותו עניין, היבט נוסף שחשוב לי בכתיבה, הוא לחשוב איך העבודה עצמה מבקשת ממני לכתוב עליה, באופן ששונה מכתיבה על עבודות אחרות. מה הביטוי הרטורי הנכון בכתיבה שמתאים לעבודה? במקרה הזה זאת הייתה החזרה הזאת על הביטוי "הביטוי בעצמכם", מכיוון שחשבתי שזאת בעצם הפעולה המהותית שהעבודה הזאת עושה. זו הקריאה שהיא מפנה כל הזמן אל הצופים, מבקשת מהצופים להתבונן בעצמם. היא תובעת את זה מהצופים, היא דורשת את זה מהצופים, היא מפצירה את זה מהצופים כל הזמן. הקריאה הזאת באה לידי ביטוי מהרגע הראשון של המופע, מהפתיחה שבה הצופים צופים בעצמם, כי הם ניצבים משני צדי הבמה והם לא רואים רק את הרקדנים. היא גם נעשית הרבה יותר נוכחת ברגע שהרקדנים יורדים מהבמה ונשכבים על הצופים עצמם ככה שלא קורה שום דבר, חוץ מזה שאנחנו מסתכלים על הצופים. והיא גם מתאפשרת, נהרין מאפשר לנו לעשות את ההתבוננות הזאת, גם כשהוא מאט את הקצב, כשהרקדנים באופן מאד רפיטטיבי, כמעט מדיטטיבי, צועדים מצד אחד לצד השני של הבמה ויש לנו אפשרות להרהר ברגע הזה. ואולי גם לחשוב על ההיבט, לא רק הליטרלי של ה"לצפות בעצמנו", אלא גם המטאפורי: מה התבוננות כזאת בעצמנו יכולה להיות במישור הלאומי, התרבותי. היא יכולה, למשל, לנבוע מתוך ההזדהות או ההסתייגות שלנו מהפסקול. המחשבות שהוא מעורר בנו: השפה הערבית, השימוש הלא-שגרתי בה בהודעות הפתיחה, מיד מכון אותנו לחשוב על כל הרגעים שבהם אנחנו לא שומעים אותה; השימוש שלו

בזמר ים-תיכוני או בשירי ארץ ישראל הישנה והטובה; וגם השימוש שלו בשפות זרות אחרות – בשירה ביפנית או בשירה בערבית. אותי, למשל, זה כיוון לחשוב כל הזמן על העימות הזה בין המקומי לבין הגלובלי, השאיפה הזאת שלנו החוצה, שגם היא בעצם צבועה ב"החוצה" מאד מסוים, לא בהכרח ב"החוצה" שנטוע כאן במרחב המקומי שלנו.

איריס: כמו "קיר", גם "2019" הוא מופע הבנוי מסצנות, שבחלקן משתתפים כל הרקדנים של הלהקה הבוגרת, ובחלקן הרכבים מצומצמים או קטעי סולו. שפת התנועה היא גאגא. גאגא היא דרך האימון היומיומית של רקדני בת-שבע, וצריך להרחיב קצת על ההמצאה הזאת של נהרין. זו שפת תנועה חדשנית שמבוססת על מחקר שמעצים את החוויה החושית והדמיון, ומאפשרת באמצעות דימויים למצוא דפוסי תנועה חדשים ואישיים, מעבר לגבולות המוכרים במחול. משנת 2001 החלו שיעורי גאגא לקהל הרחב, משנת 2002 היא הפכה לשפת האימון של חברי הלהקה, ובשנת 2003 אומץ השם גאגא באופן רשמי. נהרין ממשיך ומפתח אותה בעשורים האחרונים, והיא נפוצה בעולם הריקוד בישראל ובערים מרכזיות בעולם, וגם טכניקה לאנשים שהם לא-רקדנים. למי שלא מכיר כדאי להסתכל על סרטוני YouTube לרב שנמצאים ברשת.

נחזור למופע "2019". התלבושות בעיצוב של ארי נקמורה מרהיבות, כל אחד לובש משהו אחר. הבדים, הצבעים והגזרות מגוונים ומגיעים מעולמות שונים לחלוטין זה מזה; כך גם השימוש באביזרים, כמו תכשיטים שעוצבו בחלקם במיוחד למופע, ונעלי פלטפורמה מוגבהות מעולם מועדוני הווגינג (Voguing)

ארי: While in this process I traveled a lot to the north, north of Israel...

איריס: ארי נקמורה, רקדנית הלהקה, מעצבת תלבושות וסטיילינג של המופע "2019"

ארי: ... I passed by small arab village and everytime I passed there (קריינות עברית, ילי): במהלך העבודה נסעתי הרבה לצפון, הדרך עוברת ביישובים ערביים. בכל פעם אני רואה את החנויות האלה של שמלות החתונה, השמלות נוצצות, צבעוניות ומרהיבות. תמיד רציתי ללבוש כאלה. בהקשבה למוזיקה של "2019", חשבתי שזה יכול להתאים ליצירה. חשבתי לעצמי: "היצירה הזו צריכה להיות כמו חתונה ערבית מבחינת התלבושות". כמובן שאף פעם לא הייתי

בחתונה ערבית, ואני לא מכירה את המסורת, זו לגמרי הפנטזיה שלי. כי, את יודעת, אני יפנית. אין לי כמעט מושג מה הם לובשים, אבל זה מה שדמיינתי: אז רציתי שיהיו הרבה צבעים נוצצים, שמחים, משהו שמח לרקוד איתו בעבודה הזו.

shiny, happy, and happy to dance with. I wanted something colorful for this ... piece. I always liked to wear תלבושות של בלט ורציתי לעבוד איתן. את יודעת, בבלט יש 'טיארה', עגילים, זוהר ונסיכות. תמיד חיפשתי הזדמנות ללבוש את הדברים האלה. בשביל מסיבת החתונה הזו חשבתי שזה יתאים. החלטתי שיהיו גם תכשיטים, אבל תכשיטים למחול צריכים להיות כאלה שעשויים במיוחד למחול, בגלל הזיעה והאופן בו הם מגיבים לתאורה. חיפשתי מישהו שמבין בזה ובמה שאנחנו עושים. דיברתי עם לירון עציון, מעצבת תכשיטים שעובדת עם בת-שבע בתלבושות. התחלתי איתה. היא עיצבה עגילים יפהפיים לבנים והרבה טבעות, פריטים מאד מיוחדים שיוצרים הרגשה מיוחדת.. and she made beautiful ear piece for boy, really special piece. And there ... is one more lady, called Keren Wolf. יש עוד מעצבת, קרן וולף, שהיא חברה טובה שלי. התכשיטים שהיא מעצבת יותר אלגנטיים ורומנטיים. והיא תרמה עגילים שמאד אהבתי, כך שלכל רקדן יש תחושה אחרת. לא יכולנו להרשות לעצמנו לקנות תכשיטים לכל הרקדנים, ועדיין רציתי שזה יהיה כמו שדמיינתי, אז החלטתי גם לתרום את העגילים שלי שאספתי במהלך השנים... so its all really, it feels personal. כך שכל העיצוב נעשה אישי.

איריס: יוני סימון, רקדן להקת בת-שבע, מספר על תהליך העבודה לקראת המופע "2019"

יוני: בעצם רוב העבודה אנחנו נמצאים על הבמה, במרחב. והקרבה בין הקהל לרקדנים שמאד מאד קרוב בעבודה הזאת גורם בעצם לאיזושהי תחושה של "להיות ברגע", או alertness מסוים שהוא מאד מאד גדול, וזה מבחינתי הוא האתגר הגדול בעבודה, הוא האתגר המנטלי. מההתחלה היה הרגשה של כמעט בבי או אחרי בבי, תחושת letting go ו-surrendering מאד גדולה. אז זה יכול לבוא מתחושה פיזית, לבוא לדבר מתחושה פיזית. או שלפעמים הוא (אוהד) היה בא כבר עם סצנה ותמונה כבר מאד מפורטת של הרגע עצמו, אז הוא כבר ידע מראש למה הוא מכון, או מה הוא רוצה, או לפחות מה שהוא הרגיש בהתחלה, כאילו היה לו איזה וויז'ן מסוים. לדוגמה הכניסה בהתחלה, שאנחנו נכנסים עם זרועות-ידיים פתוחות ומקבלים את הקהל להיכנס פנימה לחלל

שלנו. דימוי שהוא תמיד היה אומר, אני זוכר, אני זוכר שהוא היה אומר את זה, קצת כמו ראש השבט של מאהל בדואי שמכניס קבוצת תיירים להיכנס למאהל, להיכנס ולאכול. בזרועות פתוחות ובנתינה גדולה.

איריס: רן בראון, חוקר מחול ומבקר המחול של עיתון "הארץ" כתב על "2019"

רן: הכוריאוגרפיה של נהרין לשיר "לכובע שלי שלוש פינות" היא דוגמה ממש טובה למנגנון כוריאוגרפי, שהוא פשוט והוא מורכב בו-זמנית. זו גם דוגמה טובה לאופן שבכלל דימוי בימתי פועל, לרב-שכבתיות שלו, לבו-זמניות שקיימת במופע בימתי, שהיא שונה מאד מהכתיבה או מהדיבור שלי כרגע, כיוון שאני תלוי בליניאריות של הזמן, אני נאלץ לפרש את הדברים בזה אחר זה. אבל במופע, וברגע הזה במופע, כל האינפורמציה מונחת באותו הזמן. זה גם בדיוק מה שמעניק לרגע הזה, ולכוריאוגרפיה בכלל, את העוצמה שלה, העובדה שהדברים קורים יחד. מה שקורה ברגע הזה בעבודה זה שעל רקע שיר ילדים שהוא כל כך מוכר לנו, הרקדנים יושבים ומניחים את הידיים שלהם על הראש בצורה שמזכירה דווקא שבויי מלחמה, ולא ילדים שמשחקים. בהמשך הם כן עושים את הרצף של תנועות, מורכבות עם תנועות אחרות, שאנחנו מכירים מהמשחק, זה מבוסס על מנגנון של החסרה, גם זה בניגוד לפעולה הכוריאוגרפית שהיא בדרך כלל פעולה של התאספות, של עשייה, כוריאוגרפיה היא רצף של תנועות שמתאספות זו לזו, וכאן יש לנו מנגנון של איון, של החסרה, והוא גם מנגנון של היעלמות/היאלמות, גם ב-ע' וגם ב-א': גם תנועות הולכות ונעלמות וגם הרקדנים מבצעים תנועות שמצביעות על השתקה. ככה שאנחנו חושבים במקרה הזה גם על צנזורה, ואז הממדים הפוליטיים מתגנבים פנימה. זה מהדהד גם בפעולות אחרות שקורות במהלך המופע, שבהן רקדנים מוחסרים, פורשים מהקבוצה. כך שזה איזשהו מוטיב שחוזר על עצמו. גם במהלך הכתיבה של הביקורת שלי נתקלתי בשכבה נוספת של השימוש בשיר הזה. השיר הזה הוא אמנם שיר מוכר ואנחנו אוחדים אותו כחלק מהתרבות שלנו (הישראלית), אבל כשמתחקים אחרי חלק מהמקורות שלו, מגלים שזה בעצם שיר עם שהמקור שלו הוא בכלל בגרמניה. וזה דבר מעניין מכיוון שזה משהו שקורה בכל העבודה. השעטנז, או ההיברידיזציה הזו שקיימת בעבודה. הערב-רב שאני מזכיר. היא קיימת גם באמת בשיר עצמו, וגם בתרבות שלנו בעצם. מה שאומר שאנחנו לוקחים את היסודות של התרבות, או - התרבות מורכבת ממקורות שונים, בין אם זה מגרמניה, משיר עם כזה, או עם זה ווגינג שקיים בעבודה, תרבות

ריקודים שהמקור שלה בניו-יורק, ואם זה המזרח התיכון שנמצא כאן מסביבנו. וכך בעצם פועלת חברה, היא יוצרת את עצמה מתוך מגוון של מקורות. בונה דברים חדשים מהקיים.

איריס: בשבועות הראשונים של ההופעות נוצר 'באז' סביב המופע, פתאום אי אפשר היה להשיג כרטיסים, ואז הלהקה הוסיפה מופעים וגם הכרטיסים למופעים אלה נחטפו, ואי אפשר היה למצא כרטיס גם לא לפברואר, ואז הלהקה הוסיפה הופעות במרץ, וביוני. הנתונים שנמסרו מלהקת בת-שבע מספרים שסך הכל, בזמן הקצר שבין דצמבר (2019) לאמצע מרץ (2020) היו למעלה מ-11 אלף צופים ב-50 מופעים. לולא השבתת הקורונה היו צפויים עוד 38 מופעים עד יולי, והבכורה הרשמית של המופע מתוכננת, ואולי עוד תתקיים, בפסטיבל מונפלייה בצרפת לששה מופעים נוספים. זו כמות מפתיעה של מופעים, שאמנם חלקם לא התקיימו, אבל הם מצביעים על הצלחה מרשימה

דינה: ראשית, אני חושבת שזה ממש נהדר שיש קאנון

איריס: דינה אלדור, מנכ"לית בת-שבע

דינה: קאנון נותן הקשרים ורקע היסטורי, זה נורא חשוב שיש קאנון של יצירות מחול, ואני חושבת שאנחנו, כל מי שעוסק במחול, גם יוצרים וגם עושי-המחול, dancemakers לסוגיהם ולמיניהם, כמו חוקרים ומפיקים, אנחנו מודעים לקאנון שיש – בלנשין, קנינגהם. יש יצירות שאנחנו יודעים ואומרים: "אלה יצירות קאנוניות". אגב, עכשיו כשאנחנו צופים בהפקות באינטרנט כל כך הרבה גודש תכני, כל הארכיונים שופכים החוצה את שכיות החמדה שלהם, אני באמת רואה יצירות, והלב דופק לי, אני אומרת "וואו, הנה טרישה בראון, הנה זה, הנה זה". אנחנו יכולים לראות יצירות שהן קאנוניות. והרבה מאד מהיצירות של אוהד הן יצירות קאנוניות, אנשים זוכרים רגעים מתוכן, יש להם דימויים חזקים של הבמה, של קטעים מתוכן. אני חושבת שיש אצל אוהד תקופות, ויש את התקופה שהיא מ"שדה2", "עבודה אחרונה", "ונצואלה", "החור" ועכשיו "2019", זה מהעשור האחרון. הן בהחלט יצירות קאנוניות. גם "הורה" מ-2009, היא יצירה קאנונית. אנשים בעולם אומרים: "או, מתי תחדשו את זאת ואת זאת ואת זאת? אנחנו רוצים לראות את זאת ואת זאת. "2019", היא לבטח היא תהיה קאנונית.

רן: אני לא יודע אם הרבה אנשים יודעים מהו "קיר", אבל "אחד מי יודע" הפך להיות יצירה קאנונית, בגלל מה שקרה אחר כך, בגלל השימוש שנעשה בעבודה עצמה. חוקר המחול מארק פרנקו מדבר על האופן שבו יצירות מחול הופכות להיות פוליטיות. אחת מהאפשרויות שיצירת מחול הופכת להיות פוליטית, הוא אומר, לא טמונה בהכרח במה שקיים בעבודה עצמה, אלא בקונטקסט שלה, באירועים שקורים באותה תקופה, ואז באופן שבו היא משתלבת במשחק הזה. "אחד מי יודע" השתלבה במשחק הזה ברגע מאד מסוים, והפכה להיות כלי בידי פוליטיקאים, ואחר כך אמצעי שאנשי התרבות ביקשו להגן עליו לחופש ביטוי. מעניין אגב ש"קיר" או "אחד מי יודע" גם היא מתבססת על מנגנון של הצטברות, של חזרה. השיר "אחד מי יודע" הוא מן מנגנון שבו יש הצטברות, התווספות של מילים, והתווספות של תנועות, והחזרתיות שהזכרתי לפני רגע, ב"לכובע שלי שלוש פינות", היא חזרתיות שמבוססת דווקא על החסרה. יחד עם זאת אני חושב שמוקדם לנו עוד לומר אם "2019" תהפוך ליצירה קאנונית כזאת. אני חושב ש"2019" היא איזו מן קריאת אזהרה, והשאלה אם הקריאת אזהרה הזאת היא קריאת אזהרה שהמציאות תסמן לנו פה משהו שהיה נכון, והמציאות אכן מאששת, או קריאת אזהרה שהמציאות תפריך, ואולי טוב שהייתה קריאת האזהרה הזאת, אבל מוקדם מדי עוד לומר.

קריין: ועכשיו, ה-DNA הכוריאוגרפי של "2019": סצנות; ישיבת קהל משני צדי במה צרה וארוכה; קרבה לרקדנים; מבט מצד לצד; שפת תנועה גאגא; ספקטקל.

איריס: אנחנו מתארות סצנה אחת מהמופע: פתאום הם יורדים מהבמה, את זה כבר ראינו ביצירות מחול אחרות, אבל אז הם לוקחים שמיכות עבות, מתפזרים בין שורות המושבים ומבקשים רשות בעדינות, בלי מילים, פורשים את השמיכות על הברכיים שלנו ונשכבים עליהן בזהירות. כן, על הברכיים שלנו. הכול נעשה אישי, פיזי, מרגש, מרתיע, מפתיע. מה עושים? מה אני אמורה לעשות? זה מה שעובר לי בראש. וככה סצנה ארוכה-ארוכה, הנוכחות של הגוף ששוכב עלי מועצמת לאינטימיות שכמעט קשה להכיל. היי! איך זה שהגוף הביוני, שראיתי לפני רגע על הבמה ממרחק בטוח יחסית, חודר לתוך המרחב הפרטי שלי, ומונח עליי בפגיעות ובהתמסרות. הגוף הזה מוחשי יש לו משקל, וטמפרטורה ואורך, והגוף שלי מגיב – בדריכות, אחר כך בתחושת אחריות, וכל הזמן בתימון.

ילי: את יודעת, וזה מתרחש לקראת סופו של המופע, כשהעצבות והכאב כבר התיישבו לי חזק בלב. ראיתי את המופע הזה שלוש פעמים, ובפעם הראשונה בקטע הזה הייתי קצת בשוק. כשהרקדנים הולכים לישון על הקהל, נשארת רקדנית אחת במרכז הבמה, שכובה על הצד, גם היא כישנה. והטקסט המוקרא הוא "את ואני והמלחמה הבאה", בקולו של אוהד נהרין. ובפעם הראשונה כששמעתי אותו, הייתי בטוחה שזה המוזיקאי רמי פורטיס, פשוט לא זיהיתי את הקול שלו, היה משהו מאד אחר, מאד מתכתי ושונה מקולו המוכר. וכך יושבים האנשים בקהל משני צידי הבמה הריקה, מסתכלים אלה על אלה, ובמיוחד מאד מסקרן מה קורה עם אלה שהרקדנים שוכבים עליהם. כי שמתי לב למשל, שלחלק מהם זה ממש לא נוח והם לא יודעים מה לעשות עם הידיים שלהם, איפה להניח אותן. אחרים נבוכים מאד, או קצת צוחקים. מעטים, ממה שאני ראיתי, הרשו לעצמם לגעת ברקדנים. אני חייבת להתוודות, שבפעם השנייה כשהייתי במופע ממש רציתי שזה יקרה לי, ושמי מהם יבוא וישכב עלי. תארי לך שאפילו בדקתי אם יש שמיכה לפני שהתיישבתי על הכיסא, כי ממש רציתי להרגיש את זה בגוף שלי

יוני: את האמת שחששתי...היו איזה חששות...

איריס: יוני סימון, רקדן הלהקה

יוני: ...לאיך שהקהל יקבל את זה, ואפילו, את יודעת, במקרה שאם אני מזיע, אם אני מסריח אולי, כי רקדתי עכשיו והוצאתי אנרגיה. איך הם יקבלו את זה? ותמיד הדיאלוג הזה היה, וניסינו את זה, והבאנו קהל שהתנסה בזה או חברים של בת-שבע שבאו והתנסו, והיה איזשהו דיאלוג כדי להבין איך ומתי, ואיך הם יקבלו את זה. אבל הסצנה היא מאד מאד חזקה, בעצם, כשהקהל מקבל משקל של כל הרקדנים שהוא ראה על הבמה, הוא מקבל את המשקל שלהם עליו. וזה רגע מאד מאד חזק גם בשבילי בתור רקדן, זה רגע שהסיפור שאני בא אל הקהל הוא מאד מאד קשה, או חזק. תחושת צמרמורת אפילו כשאני בא ופתאום חודר למרחב שלהם, ואני בטוח שהם מקבלים את זה גם. אני מעביר להם את זה, וחווה איתם את אותו רגע ביחד. וכל פעם מחדש זה רגע מאד מאד חזק

"כשאנחנו מטיילים, אז אנחנו שלושה-

את ואני והמלחמה הבאה"

איריס: לקראת סוף המופע שומעים את "את ואני והמלחמה הבאה", שיר מתוך הקברט הסטירי של חנוך לוין משנת 1968, בקולו של אוהד נהרין:

"כשאנחנו ישנים, אז אנחנו שלושה-

את ואני והמלחמה הבאה"

"את ואני והמלחמה הבאה", שנכתב מיד לאחר מלחמת ששת הימים, עלה על הבמה במועדון בר-ברים בתל אביב, אחרי שבצוותא לא רצו להציג אותו, והוא אחד המחזות הראשונים של לוין, שהיה אז מחזאי לא ידוע. העיתונות תקפה אותו בחריפות. העיתונאי אורי קיסרי כותב ב"מעריב" ב-18 ביולי 1969, שלוין "יורק, מבזה, לועג ומשפיל". העיתונאי נחמן בן-עמי כותב בכתבה שנקראת "הכישרון והכישלון", ב"מעריב" גם כן, ב-10 באוקטובר 1968: "האם לפנינו אידיאולוגיה חולנית, טמטום אינפנטילי או נפש מתוסבכת ללא תקנה?". וכן הלאה וכן הלאה. בעקבות ההתנגדות להצגה, היא ירדה מהבמה, ונחשבת מאז כסאטירה חריפה או כשערורייה מקוממת, תלוי את מי שואלים.

במופע "2019" נהרין קורא את הטקסט בקולו, זה הדבר שיש לו לומר בסוף הספקטקל המרהיב שראינו. הוא ממקם את עצמו כך לצד חנוך לוין, ומחזק את העמדה המתנגדת שלוין ניסח אל מול קרנבל הניצחון של ישראל הצוהלת אחרי מלחמת ששת הימים. משתמע מכך שגם היום יש דחיפות לחזור אל הטקסט הזה בישראל, המתיישרת כמעט כולה, לעמדות שמבשרות את המלחמה הבאה.

"המלחמה הבאה"

ילי: חבר טוב כתב לי כך לאחר שצפה ב"2019": "ילי, זו הייתה חוויה מטלטלת בשבילי. אני לא מצליח להירגע מזה. אני לא מבין אפילו למה. בחיים זה לא קרה לי במופע מחול". רבים מהאנשים שאני מכירה יצאו מההופעה בתחושה שהם רוצים לראות אותה שוב. שהם חייבים לראות אותה שוב. למה? ניסינו לשאול על "2019" שאלות דומות לאלה ששאלנו על "קיר". לדוגמה, האם היא יצירה משמעותית במיוחד? מה יש בה שגורם לאנשים לרצות לצפות בה שוב? נכון לעכשיו אפשר לומר ש"2019" נוכח הנסיבות, נקטעה באיבה. מצד אחד, כמו שראינו, המספרים מראים על הצלחה ועל התעניינות גדולה של הקהל בה. מן הצד השני, היא הופסקה, כמו שהכול הופסק בגלל וירוס הקורונה. בהופעות האחרונות, כך שמעתי, הרקדנים כבר לא שכבו על הצופים, הם נשאו

לשכב על הבמה. כך שהנהגה אנו רואים כיצד המציאות כפתה שינוי בלתי צפוי בכוריאוגרפיה, והגדירה מה מותר ומה אסור לעשות. העניין הזה מוביל לשתי שאלות רחבות יותר. האחת היא הפוליטיות של העבודה. רן בראון הזכיר קודם את מרק פרנקו, חוקר המחול שאומר, שיצירת מחול נעשית פוליטית כאשר הנסיבות בהן היא נוצרת הן פוליטיות. מהבחינה הזו "2019" נוצרת בשנה שבה יש בישראל שלוש, מי יודע, אולי ארבע מערכות בחירות, שנה שבה החברה הישראלית קרועה ומפולגת יותר מאי פעם, ופיתרון לא נראה באופק.

כשהיא נרקדת, "2019" מחזיקה במבט כואב על המטען התרבותי-ההיסטורי של "ישראל היפה" של פעם, וגם באיזושהי ישראליות מזרח-תיכונית, חמימה ומבעבעת. אבל מחול, כשהוא לא נרקד הוא הרי לא קיים. וזה מביא אותי לשאלה השנייה. ברור הוא שהקולות של "2019" עדיין מהדהדים במי שצפה בה, אך מה תהיה הרלוונטיות שלה אם וכאשר העולם יחזור לפעילות או לתפקוד? באיזה הקשרים היא תיבחן אז?

דבר אחד אפשר לומר בבירור, מאז 1990 מעמדו של אוהד נהרין השתנה. כשהוא הגיע לנהל את להקת בת-שבע, הוא היה כוריאוגרף בתחילת דרכו. כיום, עם ארסנל עבודות מרשים, הוא מחזיק במוניטין בינלאומי שנבנה והתפתח במקביל להצלחה של המחול הישראלי בעולם כולו.

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 יוני סימון וארי נקמורה. תודה לדובר בפינה הקבועה, רן בראון, חוקר מחול ומבקר המחול של עיתון הארץ. תודה לעדו קינן ועומר סנש מפודקאסטיקו על ההפקה.

© 2025 כל הזכויות שמורות לאיריס לנה וילי נתיב