

אוניברסיטת תל-אביב

הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ

החוג לאמנות התיאטרון

תיאטרון-תנועה בישראל 1976 - 1991

חיבור זה הוגש לשם קבלת תואר דוקטור (Ph.D)

על- ידי

רות אשל

העבודה הוכנה בהדרכת : פרופ' אהובה בלקין

אוקטובר 2001

תוכן עניינים

1. מבוא: תיאטרון-תנועה

1	1.1.	הצגת הנושא
5	1.2.	הרקע התרבותי-היסטורי להתפתחות תיאטרון התנועה באירופה וארצות הברית
15	1.3.	הרקע התרבותי להתפתחות תיאטרון-תנועה בישראל

2. שיטת המחקר

21	2.1.	הגדרת המושג תיאטרון-תנועה
29	2.2.	מודל אפיונים של מחול ההבעה
36	2.3.	מודל אפיונים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני
53	2.4.	מודל אפיונים של תיאטרון המחול הגרמני (Tanztheater)

3. לגיטימציה להעیز

63	3.1.	התפתחות תיאטרון-תנועה בישראל (1976 - 1991)
71	3.2.	הקשר של תיאטרון-תנועה עם אמנויות המוסיקה, הפיסול והתיאטרון בישראל

4. השפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני על תיאטרון-תנועה בישראל

ניתוח עבודות נבחרות:

77	4.1.	כותרות נזכרות (1977) מאת רות זיו-אייל
100	4.2.	דיוקן של דמגוג (1977) מאת רחל כפרי
108	4.3.	פחים ושיער (1979) מאת רנה שינפלד
122	4.4.	גלימה לסקילה עצמית (1980) מאת רות אשל

5. השפעת תיאטרון המחול הגרמני על תיאטרון-תנועה בישראל

ניתוח עבודות נבחרות :

- | | | |
|-----|-----|--|
| 138 | 5.1 | חמש צעקות (1986) מאת נאווה צוקרמן |
| 164 | 5.2 | סולמות (1988) מאת אשרה אלקיים-רון |
| 186 | 5.3 | חמורים (1989) מאת ליאת דרור וניר בן-גל |
| 207 | 5.4 | הערב רוקדים (1991) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי |

6. השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-תנועה בישראל

7. שקיעת תיאטרון-תנועה בישראל

8. סיכום והערות

נספחים

- | | |
|-----|--|
| 276 | סכמות גרפיות של בדיקת השפעות על תיאטרון-תנועה בישראל |
| 289 | רשימת עבודות בסגנון תיאטרון-תנועה בישראל (1976-1996) |
| 299 | רשימת סרטי וידאו |
| 301 | ביבליוגרפיה |
| 319 | רשימת תמונות |
| I | תקציר באנגלית |

1. מבוא: תיאטרון-תנועה

1.1 הצגת הנושא

באמצע שנות השבעים החלה להתפתח בישראל סוגה בשם "תיאטרון-תנועה", המשמשת נקודת חיבור בין אמנויות המחול והתיאטרון. בסוגה זו בא לידי ביטוי חלק חשוב מן העשייה החדשנית בארץ באמנויות אלו באותן שנים. והנה, למרות שהסוגה תיאטרון-תנועה משמשת נקודת קשר בין תיאטרון ומחול, באו היוצרים המרכזיים שלה בעיקר מתחום המחול: רות זיו-אייל, נאוה צוקרמן, אשרה אלקיים-רון, ניר בן-גל וליאת דרור. יוצרים אלה לא פעלו בחלל ריק; הם הושפעו מהעשייה הכלל עולמית במחול באותו זמן.

בעבודה זו אבדוק את השפעת הזרמים הכלל-עולמיים במחול על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל החל מתחילתו ב-1976, דרך פריחתו בשנות השמונים ועד לתחילת תהליך שקיעתו בתחילת שנות התשעים.

ניתן לציין שתי השפעות מרכזיות בין-לאומיות על התפתחות תיאטרון-התנועה:¹

(א) המחול הפוסט-מודרני בארצות הברית בשנות השישים והשבעים. בחרתי ב-1976 כנקודת ציון להשפעת המחול הפוסט-מודרני, מפני שבשנה זו הועלתה העבודה **מסתורים** מאת רות זיו-אייל – העבודה הראשונה בסגנון תיאטרון-תנועה בארץ. השפעה זו נמשכה עד 1981, שנה שבה הגיעה פינה באוש עם להקתה לסיור הראשון בארץ.

(2) תיאטרון-המחול הגרמני (Tanztheater) מבית מדרשה של פינה באוש (Pina Bausch). השפעה זו החלה, כאמור, ב-1981, ונמשכה עד תחילת שנות התשעים. היוצרים הישראלים אימצו חלק מן המאפיינים של המחול הפוסט-מודרני ושל תיאטרון-המחול הגרמני. ברצוני להציע בעבודה זו את ההיפותזה הבאה לבחינת ההתפתחות החשובה הזו: המאפיינים החדשים נתנו ליוצרים בארץ אמצעי ביטוי חדשים, שבאמצעותם הם שאפו לבטא פרספקטיבות אישיות לנושאים אוניברסליים מצד אחד, ולטפל בנושאים ייחודיים המעסיקים אותם כאמנים החיים בישראל מצד שני. ההיפותזה הזו תעמוד בבסיסן של דרכי הניתוח בעבודה. הניתוח יתבסס על הסוגיות הבאות:

(א) בדיקה של השפעת המחול הפוסט-מודרני על תיאטרון-התנועה בישראל: אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו ומדוע?

(ב) בדיקה של השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ: אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו ומדוע?

(ג) השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על תיאטרון-התנועה בישראל פותחת אשנב לתת-בדיקה של הקשר בין תיאטרון-התנועה הישראלי למחול ההבעה (Ausdruckstanz). כידוע פרח מחול ההבעה במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם ובארץ ישראל משנות העשרים ועד סוף שנות החמישים. מחול ההבעה מוכר על ידי התיאורטיקנים של המחול (Horst Koegler, Jochen Schmidt, Susan Manning), כשורש שממנו התפתח תיאטרון-המחול הגרמני באמצע שנות השבעים.² כפי שנראה, נעלמה השפעת מחול ההבעה מעל הבמות בארץ בסוף שנות החמישים ואת מקומו תפסה השפעת המחול המודרני האמריקני. בעבודה אבקש להבין באיזו מידה המשיך לחלחל ולהשפיע, אם במודע או לא במודע, מחול ההבעה על היצירה המקומית של תיאטרון-תנועה בשנות השבעים והשמונים.

כדי לבדוק את עומק השפעתם של המחול הפוסט-מודרני ושל ה-Tanztheater על היוצרים המקומיים בסוגה תיאטרון-תנועה בארץ בניתי מודל לכל אחד מהזרמים, ובעזרתו נתחתי את השפעת סגנונות אלה על תיאטרון התנועה בישראל; אגדיר את הסוגה "תיאטרון-תנועה", ובעזרת ההגדרה אתחום את העבודות הקשורות למחקר; אנתח עבודות נבחרות, אכין טקסונומיה של היצירות ורשימה פילמוגרפית של העבודות שצולמו.

המודל המקורי שבניתי כולל את האפיונים הראשיים והמשניים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני ושל ה-Tanztheater. באמצעות המודל הזה נראה מהם המאפיינים שהיוצרים המקומיים בחרו לאמץ, מהם המאפיינים שבחרו לדחות ואם ניתן להגדיר או למצוא מכנה משותף בין היוצרים בהחלטתם מה לאמץ ומה לדחות. לבניית המודל פניתי לספרות הכתובה של יוצרים, תיאורטיקנים ומבקרים. למאפיינים של המחול הפוסט-מודרני פניתי לכתביהם של ביינס (Banes, 1980, 1993, 1994), קופלנד (Copeland, 1980, 1983, 1985, 1990), פוסטר (Foster, 1985, 1986) וריינר (Rainer, 1968, 1974). למאפיינים של ה-Tanztheater פניתי אל סרווס (Servos, 1986), הוב (Howe, 1996), שמידט (Schmidt, 1982, 1992). למאפיינים של מחול ההבעה פניתי אל ויגמן (Wigman, 1935), לבאן (Laban, 1965), קגלר (Koegler, 1974, 1978, 1979) ומנינג (Manning, 1985, 1986, 1993).

בחרתי לנתח ארבע עבודות שמייצגות את תקופת הראשית של תיאטרון-התנועה בארץ, כשהיה נתון תחת השפעת המחול הפוסט-מודרני, וכן ארבע עבודות שמייצגות את תקופת הפריחה של תיאטרון-התנועה בארץ בהשפעת ה-Tanztheater של פינה באוש. באוש היא יוצרת הסגנון הזה ועבודתה מוכרת היטב בארץ.

בבחירת היצירות לניתוח הנחו אותי השיקולים הבאים:

(א) אם היוצר הוא מרכזי, דהיינו אם יצר מספר עבודות לאורך מספר שנים כשיצירותיו הועלו על הבמה וקיבלו התייחסות תקשורתית.

(ב) אם המופע משקף את סגנונו.

(ג) אם היצירה תועדה בשלמותה בווידיאו.

(ד) מופע שראיתי בביצוע חי על הבמה.

לצורך בחינת ההיפותזות אגדיר תחילה את המונח "תיאטרון-תנועה", כדי לתחום את היוצרים והעבודות שייכללו במחקר. השימוש במילה "תיאטרון" מצביע על כך שסוגה זו כוללת בתוכה מרכיבים ואמצעים מעולם התיאטרון והאמנויות הנלוות אליו (כגון: טקסט, חפצים, מסכות, תפאורה, מוסיקה, תלבושות ותאורה), ואילו השימוש במילה "תנועה" מצביע על המקום המרכזי שתופסת בה שפת הגוף. עיקר הבעייתיות במושג "תיאטרון-תנועה" איננו בקביעת הגבול בין תיאטרון מסורתי לבין תיאטרון-תנועה, שבו אפשר להיעזר במרכיבים אופייניים, כהיקף השימוש בטקסט, אלא בבניית הגדרה שתסייע להבחין בין תיאטרון-תנועה לבין סוגות רבות כיום בתחום המחול והתנועה.

לצורך הגדרת המושג "תיאטרון-תנועה" פניתי להגדרות אנציקלופדיות של המושגים "מחול", "תנועה" ו"פנטומימה", כדי לעמוד על ההבדלים הדקים שבין אמנויות תנועה אלו. כמו כן נעזרתי בספרות העשירה של תיאורטיקנים ואנתרופולוגים, ובהם: סאלי בינס, רוג'ר קופלנד, רויס פטרסון (Royce Peterson), יואכים שמיט, ריצ'רד קוסטלנץ (Richard Kostelanetz), וסוזן מנינג.

עד היום טרם נערך מחקר מקיף על תיאטרון-התנועה בישראל. מאמרים בודדים התפרסמו בירחוני אמנות ומחול מקומיים, בעיקר בשנתון **מחול בישראל** (1975-1990) וברבעון **מחול בישראל** (1993-1998), וכן התפרסמו מאמרים של גיורא מנור (1989, 1995) ואליקים ירון (1987, 1989) בשנתון וברבעון **מחול בישראל**. בצד אלה ניתן למצוא מאמרים ספורים שבהם

העלו רקדנים/שחקנים על הכתב זיכרונות על מופעי תיאטרון-תנועה שבהם נטלו חלק, כמו גבי אלדור (1983, 1993) ונאוה שאן (1989). כמו כן התפרסמו ביקורות בעיתונות היומית. אולם איש מהכותבים לא כתב במסגרת דיסציפלינה אקדמית. הספר **לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920 ועד 1964** (אשל, 1991) שהוא עיבוד והרחבה של עבודת המאסטר שלי (University of Quebec, Montreal, 1990), עוסק במחול ההבעה בארץ בין השנים 1920 – 1964 ומספק רקע לשורשים המוקדמים של תיאטרון-התנועה בישראל. לנושא זה תורמים גם הספרים על מחול ההבעה בארץ ישראל: **חיי המחול של גרטרוד קראוס** (1978) ו**אגדתי - חלוץ המחול החדש בארץ ישראל** (1986) מאת גיורא מנור.

חומר כללי ישראלי למחקר שימשו ספרים ומאמרים בתחומי התרבות (שבזיט, 1999), התיאטרון (עפרת, 1975; שוהם, 1989; אוריין, 1990, 1994, 1998), המיצג (בן-נון, 1992), האמנויות הפלסטיות (לויטה, 1980; עפרת, 1984, 1988, 1991), המוסיקה (אבני, 1989), המופיעים ברשימה הביבליוגרפית. עוד שימש חומר נוסף למחקר ראיונות עם היוצרים, שכולם חיים ונמצאים בישראל, קטעי עיתונות וסרטי וידאו של ההצגות.

לניתוח ההשפעות של הזרמים המרכזיים על תיאטרון-תנועה בישראל שימשה הספרות הבין-לאומית בנושאים של Post-modern dance, Ausdruckstanz ו-Tanztheater. סקירת הספרות של סוגות אלה מצויה בפרקים העוסקים בשיטת המחקר בהן אבנה מודל תיאורטי המסתמך על הספרות הקיימת.

1.2 רקע התרבותי-ההיסטורי להתפתחות תיאטרון-התנועה באירופה

ובארצות הברית

1.2.1 מתיאטרון לעבר תיאטרון-תנועה

באמצע שנות השבעים יצרה הכוריאוגרפית פינה באוש נקודת מפגש בין המחול והתיאטרון ונוצר סוג חדש של מופע תיאטרלי-תנועתי המוכר בגרמניה בשם "Tanztheater", תיאטרון-מחול. מחוץ לגבולות גרמניה קיבל הסגנון הזה את השם "תיאטרון-תנועה"³. סגנון ייחודי זה הגיע לשיא פריחתו בתחילת שנות השמונים והחל לדעוך בתחילת שנות התשעים.⁴ בפרק הזה אסקור נקודות ציון מרכזיות בדרך שעשו המחול והתיאטרון זה לקראת זה, עד ליצירת המופע המוכר בשם תיאטרון-תנועה.

מאז סוף המאה התשע-עשרה ביקשו אנשי תיאטרון אוונגרדים להשתחרר מכבלי התיאטרון המסורתי, ובעיקר מהמבנה המסורתי שהכתיב אריסטו: הנרטיביות, הריאליזם והטקסט. הם ביקשו לפרוץ את גבולות המדיום וליצור תיאטרון חדש, רב-תחומי, שבו התנועה משמשת כלי מרכזי להבעת רגשות. מדוע נבחרה דווקא התנועה כמרכיב המרכזי בתיאטרון החדשני? אותם אנשי תיאטרון אוונגרדים ייחסו למילה ולטקסט תכונות שליליות כמו מלאכותיות, חוסר יושר, העדר אומץ ויכולת ביטוי מוגבלת.⁵ הם טענו שהמחווה (ג'סטה) והתנועה מביעות באופן ישיר ואמיתי את מה שאנו חשים, ואילו המילים רק מתארות את מה שאנו חשים.⁶ חוקרת המחול רודריק לנגר (Rodryk Langer) טוענת כי התנועה הייתה אמצעי התקשורת הראשון בין אנשים, ורק בשלב מאוחר יותר הם נעזרו בשכל ובהיגיון כדי ליצור קודים של שפה מילולית המתארים את מה שהתנועה עושה באופן ישיר.⁷ התיאורטיקן, המשרר והשחקן הצרפתי אנטונין ארטו (Antonin Artaud) כתב ש"התיאטרון החדש" יושבת על שפת הגוף, על סצנות ריתמיות ולא על מילים, כדי ליצור קומוניקציה ישירה.⁸ הבמאי אוגניו ברבה (Eugenio Barba), שהושפע מתרבויות המזרח הרחוק, שאינן מפרידות בין מחול ותיאטרון, מצביע על הסכנה שבהפרדה בין שתי האמנויות:

ההפרדה בין מחול לתיאטרון שמאפיינת את התרבות שלנו יוצרת פצע עמוק ויש בה

סכנה: היא גורמת לשחקן להתכחש לגופו ומעודדת את הרקדן להתמקד

בווירטואוזיות.⁹

התנועה ענתה גם על שאיפתם של אנשי התיאטרון החדש למסתורין ולרוחניות, משמע לבלתי מוגדר ולפתוח לפירושים. חוקר המחול ג'ון מרטין (John Martin) טוען שהתנועה יכולה להעביר תכנים אסתטיים וריגושיים מהתת-מודע של הפרט לאנשים אחרים. לדבריו, התנועה היא Metakinesis (kinesis פירושו תנועה פיזית, ו-meta פירושו מעל, מעבר).¹⁰

הכוריאוגרף השוודי מץ אק (Mats Ek) טוען שהתיאטרון הוא ליניארי ונרטיבי, בניגוד למוסיקה ולמחול שעוסקים בוואריאציות, בחזרות ובפיתוח. כשנשאל מדוע בחר ליצור כוריאוגרפיה למחזה **בית ברנרדה אלבה**, שהוא מחזה שאין בו תנועה, ענה שהתנועה מבטאת את הרגש ולא דווקא את הסיפור. החוקרת ומבקרת המחול דבורה יוביט (Deborah Jowitt) טוענת שהאמנויות הפלסטיות, המוסיקה והמחול, מתבטאות באמצעות מרכיבי המדיום: צבע, שטח, חלל, צורה, קצב, טקסטורה והרמוניה. במילים אחרות, הן אינן זקוקות לסיפור.¹¹ החיפוש אחר סוג אמנות שיענה על שאיפות אלו מצא את ביטויו בזרמים אמנותיים שונים.

בסוף המאה התשע-עשרה טבע המלחין ריכרד ואגנר (Richard Wagner) את המושג של שילוב אמנויות "Gesamtkunstwerk". הוא שאף לתיאטרון הטוטלי שיהיה תיאטרון העתיד, ובו יתחברו המוסיקה, המחול, הציור, השירה, המילה והתאורה לסינתיזה טוטלית שתפנה אל כל החושים בעת ובעונה אחת. כדאי להדגיש שלא מדובר במפגש בין מדיה שונים, שכל אחד שומר על עצמאותו במהלך המופע, אלא בסינתיזה של כל המרכיבים ליצירת משהו חדש ו"כוללי".¹²

זרם אמנותי שפעל במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הביא להתקרבות נוספת בין המחול לתיאטרון: הזרם הסימבוליסטי, שהיו בו ציירים, משוררים ואנשי תיאטרון. אחד הבולטים מבין הסימבוליסטים היה הסופר הצרפתי סטפן מלרמה (Stéphane Mallarmé). לפי תפיסת עולמם של הסימבוליסטים כל האמנויות קשורות זו בזו ומשפיעות על הקהל באמצעות פנייה אל החושים: ריח, צליל, צבע וכדומה.¹³ רעיונותיהם של ואגנר והסימבוליסטים מומשו בלהקת "הבלטים הרוסיים" (Ballets Russes) של סרגיי דיאגילב (Sergei Diaghilev), שפעלה בין השנים 1907 - 1927.¹⁴ הביטוי הבולט ביותר לרעיונות אלה ניתן בבלט **תהלוכה** (Parade) שיצר הכוריאוגרף והרקדן הצעיר ליאוניד מאסין (Léonide Massine) ב-1917. ביצירת הבלט **תהלוכה** נטלו חלק ז'אן קוקטו (Cocteau),

שכתב את הליברית, המלחין אריק סאטי (Satie) והצייר פבלו פיקאסו (Picasso) שעיצב את התלבושות. הבלט היה מופע שכלל סרטים, יריות ותלבושות קוביסטיות, שהפכו את הרקדנים למעין פסלים נעים.

בתיאטרון בלטו בתחילת המאה הבמאים והתיאורטיקנים גורדון קרייג (Gordon Craig) ואדולף אפיה (Adolphe Appia). ב-1905 פרסם גורדון קרייג את המאמר החשוב שלו "The Art of the Theatre", שבו טען שיש ליצור אסתטיקה חדשה לתיאטרון, שתהא אנטי-סיפורית ואנטי-ריאליסטית. הוא צידד בתיאטרון מופשט, רוחני ופולחני, שבו יהיה מקום מרכזי לתנועה.¹⁵ החשיבות שייחס קרייג לתנועה לא הייתה מקרית. הוא הכיר מקרוב את ההתפתחויות החדשות בעולם המחול והיה מאהבה של הרקדנית איזדורה דנקן (Isadora Duncan) - חלוצת המחול המודרני. גורדון קרייג גם הושפע מהגימנסטיקה הריתמית של המורה והתיאורטיקן השווייצרי ז'ק דלקרוז (Jaques Dalcroze). דלקרוז פיתח שיטה לשיפור הרגישות המוסיקלית של תלמידיו המוסיקאים באמצעות תרגום מקצבי המוסיקה לתנועה פיזית. שיטה זו הייתה אחד המרכיבים הבסיסיים של המחול המודרני שהתפתח בגרמניה בין שתי מלחמות העולם, המוכר בשם "מחול ההבעה" (Ausdruckstanz).¹⁶ בדומה לקרייג הושפע גם אפיה מהגימנסטיקה הריתמית של דלקרוז. אפיה טען שעל התיאטרון החדש להתבסס על תנועה ואור.¹⁷ רעיונותיו באו לידי ביטוי בבלט **טריאד** (1922) שיצר הצייר והכוריאוגרף אוסקר שלמר (Oskar Schlemmer) על במת בית הספר באוהאוס (Bauhaus) בגרמניה.¹⁸

זרם אמנותי שהשפיע עוד בכיוון התרחקות התיאטרון מהטקסט והשכלתנות הוא הזרם הסוריאליסטי, שפעל בפאריז ערב מלחמת העולם הראשונה וקשור לשמו של אפולינר (Appolinaire). בדומה לסימבוליסטים יצאו גם הסוריאליסטים נגד ביטויי הריאליזם היומיומי וחיפשו אחר "ריאליזם בדרגה גבוהה יותר". לדברי חוקר התיאטרון א.ט. קירבי (E.T. Kirby), ההבדל בין שני הזרמים הוא בכך שהזרם הסימבוליסטי הדגיש את "חלום החושים" (Dream of senses) בעוד הזרם הסוריאליסטי עסק ב"חלום השכל" (Dream of reason) ויצא נגד "ההיגיון האירופי".¹⁹

עם הסוריאליסטים נמנה גם אנטונין ארטו, שטען שהתיאטרון איננו בידור וחייב להשפיע על העולם. הוא יצא נגד הכתיבה והבימוי של תיאטרון הקנונים המסורתי ויצר תיאטרון אכזרי. במניפסט של "תיאטרון האכזריות" כתב ארטו שבמקום להמשיך ולהסתמך על

טקסטים הנחשבים לסופיים ומקודשים, יש הכרח לשים קץ לשעבודו של התיאטרון לטקסט ולהחיות את התפיסה של סוג שפה ייחודית, המתקיימת אי-שם בין התנועה למחשבה. לדבריו יש להגדיר שפה זו לאור אפשרויות ההבעה שלה בשימוש בחלל ובדינמיקה כדי ליצור פעולה מרתקת ומוזעזעת. משמע, הבמאי הוא כותב מחזות מסוג חדש: הוא "כותב" את המחזה באמצעות צליל, רעש, צבע, אור, קווים, חפצים ובעיקר באמצעות התנועה הפיזית של השחקנים.²⁰

בגרמניה שבין שתי המלחמות יצא הדרמטורג והבמאי ברטולד ברכט (Bertolt Brecht) נגד הריאליזם, הדרמה האריסטוטלית והאשליה. ברכט יצר את טכניקת "הניכור" (Verfremdungseffekt), שהייתה בסיס לסגנון חדש של משחק שבו השחקן מציג את הדמות, אך אינו מזדהה עם התפקיד.

במקביל להתפתחויות במרכז ובמערב אירופה תפסה התנועה מקום חשוב גם בתיאטרון האוונגרדי שהתפתח ברוסיה בין השנים 1913-1935. בעיקר בולטת התנועה בעבודותיו של הבמאי וסבולוד מיירהולד (Vsevolod Meyerhold), שפיתח את תיאוריית הביו-מכניזם. לפי תיאוריה זו חייב השחקן להיות אקרובט ובעל שליטה מלאה בגופו. היה זה תיאטרון שבו דחה הבמאי את המילה לטובת ג'סטות, צעדים ותנוחות.²¹

עם חורבנה של אירופה במלחמת העולם השנייה עבר מרכז האוונגרד האמנותי לניו יורק, שם חיפשו האמנים אחר אלטרנטיבה לאמנות המסורתית. התיאורטיקן, הפילוסוף והמלחין ג'ון קייג' (John Cage) היה דמות מרכזית בין אמני האוונגרד בניו יורק בשנות החמישים והשישים. הוא הושפע מהרעיונות התיאטרליים של ארטו, מהחידושים של הפסל והצייר מרסל דישאן (Marcel Duchamp), מהפילוסופיה של הזן הבודהיסטי, ומהרעיונות של תנועות הפוטוריזם והדאדאיזם. הוא יצר תפיסה אסתטית חדשה, בעלת צורה ותכנים שהשפיעו על אמנויות המוסיקה, התיאטרון, המחול, הציור, השירה, המיצגים ואירועי המולטימדיה.²² ב-1952 ארגן ג'ון קייג' אירוע מולטימדיה ב-Black Mountain College שבו נטלו חלק פסלים, ציירים, מוסיקאים ואנשי מחול. אירוע זה שימש מודל לאירועי אוונגרד רבים בעשרים השנים הבאות.

במקביל לאוונגרד באמנויות הפלסטיות והמוסיקה התפתח התיאטרון הניסיוני בניו יורק בשנות החמישים ובו תפסה התנועה מקום חשוב. ב-1948 ייסדו הבמאים ג'וליאן בק (Julian Beck) וג'ודית מאלנה (Judith Malina) את "התיאטרון החי" (Living Theater), תיאטרון

שהפך מאוחר יותר, בשנות השישים, לסמל התיאטרון הניסיוני בתיאטרון האמריקני. הם עסקו בשילוב של אסתטיקה ופוליטיקה רדיקלית עם תפיסה אנרכיסטית-פציפיסטית, במטרה לשנות את החברה באמצעות התיאטרון. עבודתם **גן העדן האבוד** (*Lost Paradise*, 1958), שכמרבית עבודותיהם נוצרה בתהליך של אימפרוביזציות בתנועה ובמלל, בעבודה קולקטיבית. במאים אלה פנו אל הפולחן, אל המצב הטרום-הצגתי. בק כותב ש"הפולחן מעצים את הקומוניקציה, מביא לאקסטזה, מעורר את הרוח הקדושה, מכין אותנו לפעולה מהפכנית, פותח את הנפש, מחייה את הגוף, ומקטין את הפחד..."²³

אמן נוסף שהתרחק מהטקסט ופנה לעבר התנועה הוא פטר שומאן (Peter Schumann) שב-1961 ייסד את "תיאטרון לחם ובובה" (Bread and Puppet Theater) בניו יורק. הוא יצא נגד "השכלתנות המוגזמת" של העולם המערבי כפי שזו באה לידי ביטוי בטקסט התיאטרלי. בתיאטרון שלו השתמש שומן בבובות ענק, בתנועה ובאימוז'ים כדי ליצור תיאטרון לא-נרטיבי שעסק בנושאים פוליטיים בני זמנו, כמו למשל המלחמה בווייטנאם. ב-1963 יסד יוסף שייקין (Joseph Chaikin) את "התיאטרון הפתוח" (The Open Theater) כדי לחפש סגנונות משחק חדשים. הוא פיתח תפיסה שהדגישה את נוכחותו של השחקן – אישיותו ולא הדמות שהוא מציג. התיאטרון הפתוח שילב עבודה תנועתית של הגוף, תרגילי נשימה וקול בתהליך היצירה.²⁴

מקום חשוב לתנועה העניק הבמאי רוברט וילסון (Robert Wilson) שיצר ב-1973 את **אינשטיין על החוף** (*Einstein on the Beach*) בניו יורק, בשיתוף הכוריאוגרפים לוסינדה צ'ילד (Lucinda Childs) ואנדרו דה גרוט (Andrew de Groat) – יוצרים בולטים של המחול הפוסט-מודרני והמלחין האוונגרדי פיליפ גלאס (Philip Glass). ביצירה משותפת זו של במאי, כוריאוגרפים ומלחין היו כל המרכיבים של אופרה. את מקום העלילה והטקסט תפסו סצנות תנועתיות קצרות המתארות אימוז'ים פיוטיים ומסתוריים כמו בחלומות. חוקר התיאטרון והמחול ריצ'רד קוסטלנץ (Richard Kostelanetz) קרא לסגנון זה – של וילסון ועמיתיו בשנות השבעים והשמונים – "תיאטרון של שילוב אמצעים" (Theatre of Mixed Means).²⁵

במקביל לפריחת התיאטרון הניסיוני בארצות הברית חלה התפתחות גם באירופה. ב-1961 כתב המבקר מרטין אסלין (Martin Esslin) את ספרו **תיאטרון האבסורד**, שבו הוא מתאר את העולם האבסורדי בו אנו חיים בחוסר תכלית והיגיון. רעיונות אלה באו לידי ביטוי, למשל,

בהצגה **מחכים לגודו** (*En Attendant Godot*) של סמואל בקט (Samuel Beckett). תיאטרון האבסורד שחרר את התיאטרון מההתפתחות הדרמטית המקובלת של אריסטו. בין הטכניקות של תיאטרון זה: פנייה אל החושים והתנועה הפיזית, דחייה של התפתחות של עלילה, דמויות והגיון, וספקנות כלפי השימוש במילה.²⁶

בפולין, בין השנים 1959 – 1964, יצר יזי גרוטובסקי (Jerzy Grotowski), שהושפע מתיאטרון-המחול הקטקאלי ההודי, תיאטרון אוונגרדי שבו תופסת התנועה מקום מרכזי. את תפיסת עולמו האמנותית העלה על הכתב בספרו **לקראת תיאטרון עני** (*Towards a Poor Theatre*, 1968). באנגליה, ומאוחר יותר בצרפת, פעל הבמאי פיטר ברוק (Peter Brook), שהושפע מרעיונותיהם של ארטו וברכט. הוא פרסם את רעיונותיו בספר **החלל הריק** (*The Empty Space*, 1968). ברוק טען שעבודתו מתבססת על התפיסה שההיבטים העמוקים ביותר של ניסיון החיים מובעים באמצעות צלילים ותנועה, ופנה אל כל התרבויות בחיפוש אחר תיאטרון חדש שבו הגוף הוא מקור היצירה התיאטרלית.²⁷ ספריהם של ברוק וגרוטובסקי השפיעו לא רק על התיאטרון אלא גם על המחול הפוסט-מודרני ועל יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ.

סקירה קצרה וחלקית זו מצביעה על תהליך שבו ביקש התיאטרון להתחדש, להתנער מהטקסט, מהמבנה, מהנרטיביות ומהריאליזם כדי ליצור תיאטרון חדש, רב-תחומי, שבו תתפוס התנועה מקום מרכזי. אני טוענת שבמאים, שחקנים ותיאורטיקנים אלה, שבאו ממדיום התיאטרון, חסרו את הרקע הכוריאוגרפי של איש מחול כדי ליצור את הסינתזה האמיתית בין תיאטרון ותנועה. באמצע שנות השבעים חיברה הכוריאוגרפית והרקדנית פינה באוש בין המחול והתיאטרון, ופרצה דרך לסגנון החדש, Tanztheater. כפי שנראה, בדרכה ליצירת סוג חדש זה של הבעה תיאטרלית הושפעה באוש ממחול ההבעה, תיאטרון האבסורד, מברטולד ברכט, מהתיאטרון הניסיוני האמריקני ומסגנונות מחול שונים.²⁸ בהמשך אדון באפיונים הבולטים של סגנון מחול ההבעה.²⁹

1.2.2 ממחול לעבר תיאטרון-תנועה

בתחילת המאה העשרים נולד המחול המודרני שיצא נגד חוקי הברזל של הבלט הקלאסי. מאז לידתו עבר המחול המודרני מהפכות ושינויים סגנוניים. נעקוב אחר התפתחות המחול המודרני שהביא למפגש עם התיאטרון וליצירת הסגנון החדש: תיאטרון-התנועה.

המחול האימפרסיוניסטי

בתחילת המאה יצאה הרקדנית איזדורה דנקן נגד מסורת הבלט הקלאסי ויצרה את המחול האימפרסיוניסטי. לראשונה התבססה השפה התנועתית על התנועה הטבעית: ריצה, דילוגים, תנופות וכדומה. לדברי הרקדנית והכוריאוגרפית גרטרוד קראוס (Gertrud Kraus), שהייתה דמות מרכזית במחול ההבעה באירופה ובין שתי מלחמות העולם, היה המחול האימפרסיוניסטי עדין, בעל אופי נאיבי ואופטימי ועסק בהתרשמות האמן מתופעות הטבע.³⁰ מחול אופטימי זה דעך עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.

מחול ההבעה (Ausdruckstanz)

סגנון זה נולד ערב מלחמת העולם הראשונה, הגיע לשיאו בתקופה שבין שתי מלחמות העולם ושקע במהלך מלחמת העולם השנייה. בתפיסת עולמו האמנותית הוא מקביל לזרם האקספרסיוניסטי בספרות, בציור, בפיסול ובקולנוע. בדומה למחול האימפרסיוניסטי התבסס מחול ההבעה על אימפרוביזציה ותנועה טבעית, אך בניגוד לקודמו הוא ביטא דרמה, פתוס וזעקה. התנועות הטבעיות עברו תהליך של הגזמה אמנותית וחיזור הניגודים כדי להביע את ה"אני" והעולם הסובב.³¹ "הזעקה הפנימית" של האמן הייתה נקודת המוצא למחול, שלוותה באימפרוביזציות מוסיקליות (בדרך כלל של כלי הקשה או פסנתר).

בין האבות המייסדים של מחול ההבעה היו התיאורטיקן רודולף פון לבאן (Rudolf von Laban), הרקדנית מרי ויגמן (Mary Wigman) והמורה והכוריאוגרף קורט יוס (Kurt Jooss). לבאן חשף את האלמנטים הבסיסיים שמהם מורכבת התנועה: כוח, זמן, חלל וצורה.³² על בסיס תורתו של לבאן יצר יוס יחד עם זיגורד לדר (Sigurd Leeder) את תיאוריית האויקינטיקה.³³ לפי שיטה זו כל אחד מהמרכיבים הבסיסיים – כוח, זמן וחלל – מתחלק לשתי איכויות: כוח חזק וכוח חלש, זמן מהיר וזמן איטי, חלל מרכזי (כלומר, תנועה המתבצעת בסמיכות לגוף בחלל האיש) וחלל כללי, פריפרי (כלומר תנועה רחבה המתרחקת מהגוף המתבצעת תוך שימוש בחלל הכללי). שלושת היסודות – כוח, זמן, חלל – יחד עם שתי המידות של כל אחד מהם יוצרים שמונה סוגי איכויות שונות של תנועה, שהן: ללחץ, למשוך, לדחוף, להכות, לגלוש, להידלדל, לרחף ולנפנף. וכך, למשל, שילוב האיכויות חזק-איטי-מרכזי יוצר

תנועה של לחיצה. לעומת זאת שילוב של חזק-איטי-פריפרי יוצר תנועה של דחיפה.³⁴ באמצעות שיטה זו ניתן להשתמש בתנועה כאמצעי להעברת מסרים. השיטה אומצה ללימודי משחק ובימוי.

ערב מלחמת העולם השנייה לימד יוס ויצר בבית הספר "פולקוואנג" (Folkwang) שבאסן (Essen). עבודתו הידועה **השולחן הירוק** (*The Green Table*, 1932) עסקה במסרים אנטי-מלחמתיים. בזמן מלחמת העולם השנייה ברח יוס עם להקתו לאנגליה. אחר מלחמת העולם השנייה חזר יוס לגרמניה, הקים מחדש את מגמת המחול בבית הספר "פולקוואנג" (Folkwang tanzbühne) והעביר לתלמידיו את מורשת מחול ההבעה. בין תלמידותיו הייתה פינה באוש, שיצרה את סגנון ה-Tanztheater בגרמניה במחצית השנייה של שנות השבעים.

מחול מופשט

במקביל לסגנון מחול ההבעה של לבאן, יוס וויגמן פעל בגרמניה זרם נוסף שהתרחק מהמסרים והפתוס, שבראשו עמד הצייר אוסקר שלמר בבית הספר לאמנויות באוהאוס סגנון שונה, הקרוי "מחול מופשט" (Abstrakt Tanz). מדובר במחולות מופשטים המשלבים צבע, תנועה ואביזרים, שבוצעו על ידי אנשים שאינם רקדנים. המחולות התבססו על צורניות "נקייה" ללא הקשרים דרמטיים.³⁵ עבודתו הידועה ביותר של שלמר היא **בלט טריאדי** (*Triadic Ballet*) שיצר ב-1922. עם עליית הנאצים לשלטון הופסקה פעילותו של שלמר ואמנותו הוכרזה אמנות מתנוונת (Décadent Art). בזמן מלחמת העולם השנייה חרבה אירופה ועמה מחול ההבעה על גווני השונים.

נראה בהמשך שסגנון מחול ההבעה וסגנון המחול המופשט השפיעו על התפתחות תיאטרון-תנועה בישראל.

המחול המודרני האמריקני

במקביל למחול ההבעה והמחול המופשט בגרמניה ובמרכז אירופה, התפתח סגנון מחול מודרני אמריקני ייחודי שקיבל תאוצה אחרי מלחמת העולם השנייה, עם קריסת מחול ההבעה באירופה. בהשוואה למחול ההבעה היה המחול המודרני האמריקני יותר מאופק, טכני ומובנה. חלוצת המחול המודרני האמריקני היא רות סנט דניס (Ruth St. Denis), שיחד עם בעלה טד שון (Ted Shawn) ייסדו בית ספר ולהקה (שפעלה בשנים 1915-1930) בשם "דנישון" (Denishawn). הם העלו הפקות ענק והמחול שלהם הושפע מתרבויות אקזוטיות. שם למדה

והופיעה מרתה גראהם (Martha Graham). בתחילת שנות השלושים עזבה גראהם את הלהקה, מרדה בסגנונם של שון ודניס ויצרה סגנון מחול אישי. היא יצרה ריקודים דרמטיים שעסקו בנושאים פסיכולוגיים, כגון אהבה, קנאה ופחדים, כשהטרגדיות היווניות שימשו מסגרת למבנה היצירות.³⁶ שפת התנועה של גראהם התבססה על עיקרון של "כיווץ ושחרור" (Contract and Release). נוסף על כך יצרה שיטה מתודית ללימוד השפה התנועתית ולימדה דורות של רקדנים.

בשנות החמישים הגיע המחול המודרני האמריקני לשיא פריחתו. נוסף על גראהם פעלו כוריאוגרפים ידועים כמו דוריס האמפרי (Doris Humphrey), חוזה למון (José Limón), ואלווין איילי (Alwin Ailey). דור התלמידים יצר בשפת התנועה של מוריהם.

מחול ניסיוני (Experimental Dance)

בתחילת שנות השישים כתבה מבקרת המחול ג'יל ג'ונסון (Jill Johnson) שהמחול המודרני האמריקני כבר נראה מיושן ויש צורך במחול חדש.³⁷ הכוריאוגרף אלווין ניקולאס (Alwin Nikoia) יצא נגד המורים והכוריאוגרפים הגדולים של המחול המודרני האמריקני ונגד האמוציה והנרטיביות שאפיינו את עבודותיהם, ויצר תיאטרון טוטלי ומופשט שהתבסס על תנועה והיה עשיר באפקטים של תאורה, צבע וצליל. הוא הלביש את הרקדנים בבגדים ששינו את פרופורציות הגוף והקרין עליהם שיקופיות. התוצאה הייתה שהרקדנים הפכו לאלמנט פיסולי נע במרחב. הוא התעניין באנרגיה של התנועה (Motion), בניגוד לפוזיציה הקפואה.³⁸ לניקולאס היה קשר הדוק למחול ההבעה באמצעות מורתו, הניה הולם (Hanya Holm), שניהלה את הסניף הניו יורקי של מחול ההבעה בשיטת מרי ויגמן,³⁹ אך הוא דחה את המחול הדרמטי ועתיר הפתוס ובחר להמשיך בדרכו של הצייר והכוריאוגרף אוסקר שלמר, שכאמור יצר את המחול המופשט. אלא שבניגוד לשלמר לא נשאה עבודתו של ניקולאס אופי נזירי; היא הייתה חזיון של צבע, אור ותנועה. לצד להקתו של ניקולאס פעל בית ספר שבו תפסו לימודי האימפרוביזציה מקום מרכזי. עם תלמידיו, שהיו ליוצרים מוכרים והשפיעו על התפתחות המחול, נמנתה הרקדנית והכוריאוגרפית קרולין קרלסון (Carolyn Carlson), שבאמצע שנות השבעים ניהלה את סדנת המחקר ליד האופרה בפריז וערכה מספר סיורים בארץ.⁴⁰ כפי שנראה בהמשך, לניקולאס ולקרלסון הייתה השפעה על התפתחות תיאטרון-תנועה בישראל.

מחול פוסט-מודרני

הזרם החשוב שיצא נגד המחול המודרני האמריקני היה המחול הפוסט-מודרני האמריקני: היו אלה מופעי מחול אוונגרדים שהועלו בכנסיית ג'אדסון (Judson Church) בניו יורק בשנות השישים. סגנון זה התקרב לעבר התיאטרון כאשר דחה את שפת המחול המסוגנן, את הווירטואוזיות של הרקדן, ובמקום זאת השתמש בתנועה יומיומית שיכולה להתבצע על ידי כל אדם החסר כישורים של רקדן. בין הדמויות המרכזיות של הדור הראשון של הזרם הפוסט-מודרני במחול ניתן למנות את סימון פורטי (Simon Forti), איבון ריינר (Yvonne Rainer), טרישה בראון (Trisha Brown) לוסינדה צ'ילד (Lucinda Child) וסטיב פקסטון (Steve Paxton).

בסוף שנות השישים ותחילת השבעים ניתן היה להבחין במספר תת-זרמים במחול הפוסט-מודרני (א) סגנון המחול של מרס קאנינגהם⁴¹; (ב) מחול פוסט-מודרני אנליטי שנציגתו הבולטת היא איבון ריינר; (ג) מחול פוסט-מודרני מטפורי (החל מאמצע שנות השבעים) שנציגותיו הבולטות הן מרדית מונק (Meredith Monk) וקיי טקיי (Kay Takei). הן לא היחידות, אך בחרתי לנקוב בשמן מפני שהייתה להן השפעה על תיאטרון-תנועה בישראל. בהמשך אדון באפיונים הבולטים של סגנון זה ואציב דגם תיאורטי שבעזרתו אוכל לבדוק את השפעתו על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל.⁴²

Tanztheater

הכוריאוגרפית ששילבה בין מחול ותיאטרון ויצרה את סגנון תיאטרון-תנועה המוכר בשם Tanztheater היא פינה באוש.⁴³ סגנונה היה לדגם חיקוי והשפיע על התפתחות תיאטרון-התנועה בכל העולם.

בשנות השישים נסעה פינה באוש לניו יורק ללמוד מקרוב את המחול המודרני האמריקני. היא למדה בבית הספר למוסיקה ולמחול "ג'וליארד" והייתה עדה ללידת המחול הפוסט-מודרני. היא אימצה חלק מהאפיונים של המחול הפוסט-מודרני ובהם התנועה הטבעית, עקרון החזרה ומינימליזם תנועתי. המחול הפוסט-מודרני נתן לה את הלגיטימציה להעז ולחפש את דרכה שלה. כשחזרה לאסן החלה ללמד וליצור בבית הספר "פולקוואנג" בניהולו של יוס, מהדמויות המרכזיות של מחול ההבעה. ב-1971 ייסדה בעיר וופרטל (Wuppertal) תיאטרון-מחול (Tanztheater). בעבודותיה הראשונות ניכרה השפעה בולטת של מחול ההבעה. פרסומה בא לה ביצירה **פולחן האביב** (Le Sacre du Printemps, 1975) שהיא עדיין מחול, אבל עבודותיה הבאות הן כבר בסגנון תיאטרון-מחול (Tanztheater, בהן **כחול הזקן** (Blaubart, 1977), **קפה מילר** (Café Müller, 1978), **קונטקטהוף** (Kontakthof, 1978), **אריין** (Arien, 1979), **1980**, (1980), **נלקן** (Nelken, 1982) ו**ויקטור** (Viktor, 1986)). כאמור, סגנונה של באוש מפגיש את התיאטרון והמחול. המקורות של סגנונה מצויים במחול ההבעה, במחול

הפוסט-מודרני, בתיאטרון האבסורד, בתיאטרון האפי ובתיאטרון הניסיוני האמריקני. כאמור, סגנון ייחודי זה שהחל באמצע שנות השבעים, פרח בשנות השמונים ולטענתי מצוי בתהליך דעיכה מאז תחילת שנות התשעים עם עלייתו של תיאטרון המחול הפוסטמודרני, כפי שאראה בהמשך.⁴⁴

1.3 הרקע התרבותי להתפתחות תיאטרון-תנועה בישראל

1.3.1 מחול בסגנון מחול ההבעה

עד 1920 הייתה הפעילות האמנותית בארץ-ישראל דלה ביותר. תיאטרון חובבים בשם "אוהבי השפה העברית" שהוקם ביפו בתחילת המאה פורק בכוח על יד הטורקים בימי מלחמת העולם הראשונה. רוב תלמידי "בצלאל", בית הספר הגבוה לאמנויות שייסד הצייר-הפסל בוריס שץ בירושלים ב-1906 ברחו אז או הוגלו מהארץ, ושבּו לכאן רק עם תום המלחמה (1918). ב-1910, שנה לאחר ייסוד העיר תל-אביב, חגגו את הקמת בית הספר הראשון למוסיקה – קונסרבטוריון "שולמית". ב-1914 ייסדה מרים לוית בית ספר נוסף למוסיקה, "בית לויים". היו גם ניסיונות להקים תזמורות קטנות, אך הן לא הצליחו להתקיים. בתי ספר לריקוד או למשחק ואפילו אולמות להופעות לא היו אז בארץ.

המפלה שנחלו הטורקים במלחמה הביאה להתפוררות האימפריה העות'מאנית. בנובמבר 1917 שמע העולם את הצהרת בלפור, וב-1922 נכנס לתוקף המנדט הבריטי. האוכלוסייה היהודית החלה מתאוששת, גלי העלייה הלכו וגברו ואופיה השתנה: אם בעבר היו אלה ברובם אידיאליסטים צעירים שבאו בגפם, הרי בעלייה השלישית הגיעו ארצה משפחות שלמות, רובן ממזרח אירופה. הן עיבו את היישוב העירוני, תל-אביב, ונתנו דחיפה להתפתחות האמנות בארץ.

מחול ההבעה (Ausdruckstanz) שדגל בפשטות ובהשתחררות מכבלי המסורת וחוקי הבלט הקלאסי, ובחר בביטוי אישי ובמעורבות חברתית, עלה בקנה אחד עם האידיאלים של דור החלוצים שביקשו לבנות חברה המושתתת על ערכים סוציאליסטיים. ב-1920 העלה ברוך אגדתי, חלוץ המחול האמנותי בארץ ישראל, רסיטל בראינוע "עדן" שבשכונת נווה-צדק בתל-אביב. כעבור שנתיים ייסדה מרגלית אורנשטיין את הסטודיו הראשון למחול בתל-אביב. רינה ניקובה שעלתה מרוסיה (1924) הייתה ל"בלרינה" של האופרה הישראלית שייסד שנה קודם

לכן המנצח היהודי הידוע מרדכי גולינקין, שעלה לארץ מרוסיה. ב- 1933 ייסדה ניקובה את "הלחקה התימנית" שבה רקדו צעירות ממוצא תימני. הלחקה ערכה סיור הופעות מוצלח באירופה בין השנים 1936 - 1939.

בתחילת שנות השלושים החל לעשות את צעדיו על הבמה הדור השני של רקדנים בסגנון מחול ההבעה: התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין (בנותיה של מרגלית אורנשטיין), דבורה ברטנוב, דניה לויין שייסדה את להקת "תנועה ודיבור" בתל אביב והרקדנית ירדנה כהן. לצד נושאים אוניברסליים על האדם והחברה הן הרבו ליצור ריקודים שבמרכזם דמויות תנ"כיות, וכן מחולות ששאבו את השראתם מנופי הארץ. בכך הביעו את הקשר לישראל העתיקה.

עליית הנאצים לשלטון הביאה לארץ רקדניות ומורות למחול וביניהן תהילה רסלר (Tille Rössler), שהייתה מורה ראשית בבית הספר של גרט פאלוקה (Gert Palucca) בדרזדן, והרקדניות אלזה דובלון (Else Dublon), פאולה פדאני (Paula Padani) וקטיה מיכאלי, שרקדו בלהקה של מרי ויגמן, שנמנתה עם מייסדי מחול ההבעה בגרמניה. ב- 1935, בעת שהייתה בפסגת הצלחתה האמנותית כרקדנית ויוצרת, החליטה גרטרווד קראוס לעלות מווינה לארץ ישראל. היא הרבתה להופיע בערבי סולו והקימה להקות, שהבולטת מביניהן הייתה להקת הריקוד של "האופרה העממית" (1941 – 1947). עידוד היצירתיות, שאפיין את גישתם של אמני מחול ההבעה, הביא לכך שכבר בסוף שנות הארבעים החל להופיע בריסטים דור התלמידים, ובהן הרקדניות הצעירות נעמי אלסקובסקי (Aleskovsky), רחל טליתמן (Talitman), ורה גולדמן (Goldman), הילדה קסטן (Hilde Kesten), רחל נדב וחסיה לוי-אגרון.

בניגוד למחול ההבעה שהתקבל בארץ בברכה, נדחה הבלט הקלאסי שבו ראו אמנות בורגנית. למרות ההתנגדות לסוגה זו, שלא התאימה לערכים החלוציים, פתחה ולנטינה ארכיפובה-גרוסמן (Archipova-Grossman) ב- 1936 סטודיו לבלט בחיפה והקימה דורות של מורים. הרקדנית מיה ארבטובה (Mia Arbatova), לשעבר רקדנית באופרה של ריגה, ייסדה סטודיו לבלט בתל-אביב (1938) והקימה דורות של רקדנים ויוצרים ובהם יונה לוי, זוהרה סימקינס-מנור, נירה פז, דומי סופר-רייטר ורנה שינפלד. בארץ נוצר גרעין של מורים, יוצרים ורקדנים בעיקר בסגנון מחול ההבעה אך גם בתחום הבלט הקלאסי. חשיבותו של גרעין זה בלטה במיוחד במלחמת העולם השנייה, כאשר נותק הקשר התרבותי עם אירופה ואמני המחול

בארץ נכנסו לתקופה של בידוד תרבותי שנמשכה כחמש-עשרה שנה – עד סיום תקופת הצנע, לקראת מחצית שנות החמישים כאשר ישראלים כמעט ולא יכלו לנסוע לחו"ל מפאת המצב הכלכלי הקשה.

במחצית שנות החמישים החלו להגיע להקות אורחות, ונוצרה אפשרות לבחון את ההתפתחויות בתחום המחול בארץ ביחס למה שנעשה בארצות אחרות. בין הלהקות שהגיעו לסיוור הופעות בארץ היו להקות של פרל פרימוס (Perl Primus) וטלי בייטי (Talley Beatty) מארצות הברית, ששילבו תרבויות מחול של כושים עם המחול המודרני והג'אז האמריקני. מצרפת הגיעו להקות הבלט "בלט פריז" של רולן פטי (Roland Petit) עם כוכב הבלט הצרפתי ז'אן באבילה (Jean Babilée) ומאנגליה "לונדון פסטיבל בלט" עם כוכבי הבלט האנגלי אליסה מרקובה (Alicia Markova) ואנטון דולין (Anton Dolin). להקות אלו הציגו בפני הקהל את ההתפתחויות שחלו במחול המודרני האמריקני ובבלט הקלאסי במערב אירופה. המחול בארץ נראה רחוק מהסטנדרטים הגבוהים שהציבו הלהקות האורחות.

חלון לסגנון המחול המודרני האמריקני נפתח כאשר בתחילת שנות החמישים רקדנים עולים מארצות הברית, ובהם רות האריס, רינה שחם ורינה גלוק, עלו לארץ. הביקור ההיסטורי הראשון של להקת "מרתה גראהם" (1956), שנערך ביוזמת הברונית בת-שבע דה רוטשילד, הותיר כאן רושם עז והביא לנהירת רקדנים ישראלים לבית ספרה של גראהם בניו יורק. במקביל החל תהליך מהיר של דחייה לא מבוקרת של מחול ההבעה על כל מרכיביו.

כל הניסיונות להקים בארץ בשנות החמישים ובתחילת שנות השישים להקת מחול מודרני ברמה בין-לאומית שתאריך ימים לא עלו יפה, מחוסר סיוע כספי.⁴⁵ לדור הצעיר שלמד בחו"ל לא הייתה להקה מקצועית לשוב אליה. בדצמבר 1964 הקימה בת-שבע דה רוטשילד את להקת "בת-שבע". כשעלה המסך בהופעה הראשונה של להקת "בת-שבע" ירד המסך על מחול הבעה ובמידה רבה גם על רקדניו ויוצריה, ובהם גרטרוד קראוס, ירדנה כהן, קטיה מיכאלי, הילדה קסטן, רינה ניקובה ורחל נדב.

1.3.2 מחול בסגנון המחול המודרני האמריקני

נקודת הזינוק של להקת המחול "בת-שבע" הייתה גבוהה. גראהם, לפני כן בת חסותה של דה-רוטשילד, ניאותה לשמש יועצת אמנותית, ואף הרשתה ללהקה להופיע בשבע מיצירותיה, ובהן

הרודיה (*Hérodiade*, 1944), **שעשועי מלאכים** (*Diversion of Angels*, 1948), **הגן אחוז**

המלחמה (*Embattled Garden*, 1958) **ואל תוך המבוך** (*Errand into the Maze*, 1947)

בכך הייתה "בת-שבע" ללהקה היחידה בעולם, מלבד להקתה של גראהם, שהעלתה עבודות שלה על הבמה.

להקת "בת-שבע" פרצה אל עולם המחול בישראלי בסערה: ההתלהבות, הטמפרמנט והברק שלה כבשו מייד את הקהל. מאחורי הקלעים התחוללו סערות מסוג אחר. "החוצפה הצברית" וחוסר המשמעת של הרקדנים לא הקלו על ניהול החזרות, ודה-רוטשילד מינתה את זינט אורדמן (Jeanette Ordman), חניכת הבלט הקלאסי, לנהל את החזרות ואת בית הספר של הלהקה. בעקבות סכסוכים ממושכים בין הרקדנים לאורדמן הקימה הברונית ב-1967 להקה חדשה, "בת-דור", ואורדמן מונתה למנהלת אמנותית ולרקדנית ראשית.⁴⁶ שתי הלהקות התחרו ביניהן ביבוא של כוריאוגרפים ידועים של המחול המודרני האמריקני, ובהם רוברט קוהן (Robert Kohan), אלוין איילי (Alvin Ailey), אנה סוקולוב (Anna Sokolow), טלי בייטי, ג'רום רובינס (Jerome Robbins) וחוסה למון, אבל הגיעו גם כוריאוגרפים בינוניים ובתחילת דרכם. רק במקרים חריגים אפשרו לכוריאוגרפים ישראלים ליצור ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור".⁴⁷ הנושאים שבהם עסקו הלהקות היו בדרך כלל אוניברסליים, ולא שיקפו את החברה ואת המקום הקונקרטיים.⁴⁸

בשנות השישים נוסדו להקות נוספות: ב-1968 הקימו ברטה ימפולסקי והלל מרקמן את "הבלט הישראלי" וב-1971 הוקמה בקבוץ געתון בגליל המערבי "להקת המחול הקיבוצית" בהנהלתה של יהודית ארנון. ב-1975 פרש משה אפרתי מלהקת "בת-שבע" והקים את להקת "קולדממה", שבשנותיה הראשונות הייתה להקה משותפת לרקדנים שומעים וחירשים. אפרתי היה הכוריאוגרף הבלעדי של הלהקה ויצר סגנון אישי. בתחילת שנות החמישים ייסדה שרה לוי-תנאי את תיאטרון-המחול "ענבל", שהתבסס בעיקר על תרבות יהודי תימן. "ענבל" זכתה להוקרה רבה בעולם, אבל בארץ נחשבה ללהקת פולקלור.⁴⁹ כל הפעילות המקצועית נערכה במסגרת הלהקות הממוסדות.⁵⁰ על כך כותב מבקר המחול והתיאטרון גיורא מנור:

רבות מטרידה אותי תופעה ישראלית-טיפוסית, שאכנה אותה כאן: רצון להתמסדות. עד לזמן האחרון התרכזה כמעט כל הפעילות היוצרת במסגרות המקצועיות הממוסדות. רקדן שהגיע לפרקו חיפש, קודם כל, את המים השקטים

יחסית של הלהקה הקבועה. להגיע לרמת טכנית טובה - זה היה היעד המרכזי.

הביצוע האפיל על היצירה.⁵¹

לצד להקת "בת-דור" הוקם, כזכור, בית ספר שהיה אז האולפן היחידי בארץ שהכשיר רקדנים מקצועיים. תכנית הלימודים התמקדה בהוראת הטכניקה של מחול המודרני בסגנון גראהם, בלט קלאסי בשיטת "האקדמיה המלכותית בלונדון" (R.A.D) וג'אז בסגנונם של אלווין איילי ולואיס לואיג'י (Louis Luigi). שיטות אלו היו בנויות מבחינה מתודית עד לפרטי הפרטים והניבו דורות של רקדנים מאומנים וממושמעים, אך תכנית הלימודים הזניחה את פיתוח היצירתיות. וכך אירע שבשנות השישים והשבעים השתפרה הרמה הטכנית של הרקדנים באופן משמעותי, אך לא גדל דור חדש של כוריאוגרפים ישראליים.

לסיכום: מחול ההבעה פרח בארץ החל מתחילת שנות העשרים ועד תחילת שנות השישים. את מקומו תפס המחול המודרני האמריקני בסגנון גראהם ותלמידיה. עד אמצע שנות השבעים התמקדה פעילות המחול בלהקות הממוסדות שהגיעו לרמה טכנית גבוהה והתבססו על הזמנת כוריאוגרפים מחו"ל.

2. שיטת המחקר

2.1. הגדרת המושג תיאטרון-תנועה

2.1.1 בעיית עמימות המושג

קשה להגדיר את הסוגה "תיאטרון-תנועה". הקושי נובע מהשימוש הרווח במושג "תיאטרון-מחול" כדי לתאר סוגות שונות של מחול, שאחת מהן היא תיאטרון-תנועה. כפי שנראה בהמשך פרק זה, יש מקרים שבהם המושגים "תיאטרון-תנועה" ו"תיאטרון-מחול" מתארים את אותה סוגה ממש ולעתים – דבר והיפוכו.

אין חילוקי דעות בין היוצרים, החוקרים והתיאורטיקנים בישראל שכאשר מדברים על "תיאטרון-תנועה" מתכוונים לסגנון עבודתה של פינה באוש. אבל באוש איננה מגדירה את עבודתה כתיאטרון-תנועה אלא כ"תיאטרון-מחול" (Tanztheater). עמיתיה של באוש, ובהם סוזן לינקה (Susanne Linke), ריינהלד הופמן (Reinhold Hoffmann), רוזמונד גילמור (Rosamund Gilmore) וגרהרד בוהנר (Gerhard Bohner) אימצו את המושג "תיאטרון-מחול" לתאר את מה שאנו קוראים בישראל – תיאטרון-תנועה.¹ ואם לא די בבלבול עד כה הרי שהסוגה תיאטרון-מחול מתארת גם סגנונות שאין להם כל קשר עם תיאטרון-התנועה. לדוגמה, בשנות החמישים נעשה שימוש בארצות הברית במושג תיאטרון-מחול כדי לתאר מגוון סגנונות מחול שאין להם דבר וחצי דבר עם תיאטרון-המחול של באוש. למשל, תיאטרון-המחול "אלווין איילי" שמתבסס על מחול בסגנון ג'אז, או "תיאטרון מחול הארלם" (Harlem) שעוסק בבלט קלאסי ובסגנון ג'אז. בשני המקרים האלה השימוש במושג "תיאטרון-מחול" בא להצביע על מחול עם תפיסה תיאטרלית בשעה שלמעשה מדובר בלהקות בלט קלאסי וג'אז. ואם לא די בכך, הרי חלוצי המחול הפוסט-מודרני שמרדו בקנונים של המחול המודרני האמריקני, אימצו את המושג "תיאטרון-מחול" כדי לתאר את עבודותיהם הניסיוניות. כותבת חוקרת המחול האמריקנית סלי ביינס (Sally

: Banes)

לראשונה [בהקשר למחול פוסט-מודרני] הופיע השם "תיאטרון-מחול" באפריל 1963, כאשר קבוצת רקדנים בכנסיית ג'אדסון קראה למה שהיא עושה בשם זה. אחרים שבאו אחריהם

אימצו שם זה.²

במחצית השנייה של שנות השבעים השתמשו הכוריאוגרפים בישראל המזוהים עם סגנון תיאטרון-התנועה בשמות שונים לתאר את עבודתם. למשל, הכוריאוגרפית רות זיו-אייל השתמשה בתכנייה למופע שלה במושג "הצגה בתנועה" כדי לתאר את סגנונה; הייתה זו העבודה **מסתורים** (1976). הכוריאוגרפית נאוה צוקרמן קראה לעבודתה הראשונה **תמו-נע** (1981) (תמונה נעה) ובהמשך אימצה שם זה לתאר את תיאטרון-התנועה שלה. רנה שינפלד ואנוכי השתמשנו בשם תיאטרון-מחול בהשפעת המחול הפוסט-מודרני. בשנת 1981 הופיע לראשונה המושג "תיאטרון-תנועה" בתכנייה למופע של אשרה אלקיים ליצירתה **טרמינל**. היא סיפרה כי לא ידעה איך לקרוא לסגנון החדש, והמבקר גיורא מנור שנכח בחזרה הציע לכנות את הרך הנולד בשם "תיאטרון-תנועה". לאחר מכן אימצו מרבית היוצרים שעסקו ב"מחול אחר" את השם הזה. המילה "אחר" מציינת שמדובר במחול בסגנון שונה מזה של גראהם ותלמידיה ואשר מבוצע מחוץ ללהקות הממוסדות.³

את השם "תיאטרון-תנועה" אימצו לא רק אנשי המחול אלא גם יוצרי התיאטרון הניסיוני בארץ, שהעדיפו את המושג "תיאטרון-תנועה" על פני "תיאטרון-מחול", שהתקשר אצלם ללהקות מחול כמו "תיאטרון-מחול ענבל". בתחילת שנות השמונים נהגו אמנים פלסטיים להשתמש בשם "תיאטרון-תנועה" כאחד משמות רבים שנתנו למיצג, ובהם: תיאטרון חזותי, תיאטרון אחר, תיאטרון טוטלי, מולטימדיה ואמנות בין-תחומית. לדברי יגאל בן-נון, ששימש בשנות השבעים והשמונים אוצר למיצגים רבים, מעיד ריבוי השמות על כך שהטעייה והניסוי בתחום זה עדיין לא הושלמו.⁴

מכל הנאמר לעיל משתמע שכאשר משתמשים בארץ במושג "תיאטרון-תנועה" מתכוונים לסגנון שבאוש ועמיתיה מכנים Tanztheater. ואילו המושג "תיאטרון-מחול", Dance-Theatre, מתאר מגוון רחב של סגנונות, כולל תיאטרון-תנועה.

2.1.2 אפיוני תיאטרון-תנועה

אמרנו שההגדרה של הסוגה "תיאטרון-תנועה" מעורפלת. הבה נראה כיצד תיאורטיקנים ואמנים שונים מנסים להגדיר סוגה זו. לפי ז'ק דרידה (Derrida) מדובר בסוג תיאטרון שמוותר על המילה, שבו "הטקסט של הגוף" בא במקום הטקסט המילולי.⁵ אלא שהגדרה זו רחבה מדי ויכולה לכלול גם מופע פנטומימה ואפילו מפגן ספורטיבי בעל אופי תיאטרלי. החוקר אדמונד האסל (Edmond Hüssel) מוסיף על הגדרה זו שב-Tanztheater מתורגם ניסיון החיים (Lebenswelt) באופן ישיר

לתנועה בלי התערבות מוקדמת ומתוכננת של השכל.⁶ משמע שמדובר בתיאטרון שהאמירה שלו, הקשורה לניסיון חייו של האדם, מועברת באופן ישיר אל הקהל באמצעות התנועה ולא באמצעות טקסט. חוקר התיאטרון והמחול רוג'ר קופלנד (Roger Copeland) מציין שהאמירה אינה בהכרח קשורה לסיפור או להשתלשלות אירועים.⁷ חוקרת המחול נאדין מייסנר (Nadine Meisner) מדגישה את הרב-תחומיות של תיאטרון-התנועה. היוצר חופשי "לשלב כל אמנות: סיפור, סרט, ריקוד, או כל אמנות אחרת כדי לשרת את הביטוי הרגשי".⁸ רולנד לנגר (Roland Langer) חוזר על דברי קודמיו ומוסיף שתיאטרון-המחול הגרמני (דהיינו, תיאטרון-התנועה) הוא גרסה חדשה של צורה ישנה: "אקספרסיוניזם גרמני".⁹

את כל הנאמר לעיל נוכל לסכם: תיאטרון-תנועה הוא תיאטרון שבו התנועה היא המרכיב המרכזי; הוא עוסק בניסיון חיים, במסרים אנושיים אך אינו קשור בהכרח לסיפור או להשתלשלות אירועים; הוא מבקש לעורר רגש והוא בעל אופי רב-תחומי.

הגדרות אלה אינן מספקות ויש לחדד את ההבדלים בין תנועה יומיומית בקונטקסט אמנותי לבין אותה תנועה בקונטקסט אמנותי שכבר הפכה לתנועה של מחול. בתיאטרון-תנועה מדובר בתנועה טבעית, יומיומית ולא בתנועה מחולית. לדברי החוקר פול לאב (Love) תנועה טבעית היא תנועה הלקוחה ממקור טבעי מוכר ומתבצעת במקצב טבעי, כגון: לפתוח-לסגור, לקום-לנפול, ללכת, לרוץ, לדלג, להתמתח, לרעוד.¹⁰ רוג'ר קופלנד מוסיף עליו שבעוד שהמחול מורכב מצעדים (steps) במובן של צעדי מחול, עוסק תיאטרון-התנועה במחוות גוף.¹¹ מבקר המחול והתיאטרון אליקים ירון מדגיש את היסודות הכוריאוגרפיים הבאים לידי שימוש בתיאטרון-תנועה.¹² הכוונה היא לאלמנטים הבסיסיים שמהם מורכבת התנועה: כוח, זמן, חלל וצורה כפי שהגדירים רודולף פון לבאן (Laban). בספריו מסביר לבאן כיצד ניתן לשלב את האלמנטים האלה במינונים שונים כדי ליצור "מצב רוח או אווירה שיגבירו בקהל את המודעות לאספקטים משמעותיים בחיים".¹³ מבקרת המחול האמריקנית דבורה יוביט (Jowitt) מחזקת את התפיסה שתיאטרון-התנועה נשען על נקודת מבטו של כוריאוגרף ולא של במאי, ואומרת שתיאטרון-התנועה "כותב מחזות ברגישויות של מחול".¹⁴

מתוך מכלול הדעות שהצגתי לעיל אני מציעה את הגדרת הביניים הבאה תשמש כאמצעי עזר לקראת ההגדרה הסופית שאליה אגיע בסוף הפרק: תיאטרון-תנועה הוא מופע תיאטרלי רב-תחומי שנוצר מתוך תפיסה אמנותית משולבת של כוריאוגרף ובמאי. הוא עוסק בנושאי אדם וחברה

שפונים ישירות אל הרגש של הצופה ואינם קשורים בהכרח לסיפור או להשתלשלות אירועים. המרכיב המרכזי בו הוא התנועה הטבעית של הגוף ושימוש במחוות גוף (ג'סטות).
אבדוק באיזה מידה מבחינה הגדרה זו בין תיאטרון-תנועה לסוגות קרובות כמו מחול פוסטמודרני מאוחר, תיאטרון פנטומימה ותיאטרון חזותי.

2.1.3 ההבדל בין תיאטרון-תנועה לבין מחול

אחת הבעיות שניצבו בפני הייתה לקבוע היכן למתוח את קו הגבול בין תיאטרון-תנועה לבין סוגי מחול אחרים. למשל, האם לכלול במחקר את עבודותיהן של הדא אורן, רחל כפרי ומירליה שרון שפעלו במקביל להתפתחות תיאטרון-התנועה בשנותיו הראשונות בארץ? האם לכלול תחת הסוגה "תיאטרון-תנועה" עבודות מחול פוסטמודרני מאוחר של כוריאוגרפים ישראלים משנות התשעים, כמו, למשל, אמיר קולבן, אוהד נהרין, רמי באר, ענבל פינטו ועידו תדמור? מרבית העבודות של יוצרים אלה הן תיאטרליות, רב-תחומיות, רב-תרבותיות ועוסקות באדם ובחברה ומתבססות על תנועה שאינה קשורה לסגנון מחול ספציפי. לכאורה הן עונות להגדרת הביניים של תיאטרון-תנועה, אך בכל זאת אין לשייכן לסוגה תיאטרון-תנועה אלא לקטגוריה של תיאטרון-מחול פוסטמודרני, שבו מצויים מרבית האפיונים של תיאטרון-תנועה, אבל בהם המרכיב השונה הבולט הוא השימוש במחול ובווירטואוזיות ולא בתנועה.

כדי שנוכל להשיב לשאלות אלה עלינו להבין מתי תנועה הופכת למחול. התשובה תוכל לעזור לנו להחליט אם מדובר ביצירה השייכת לסוגה של תיאטרון-תנועה או של מחול. לאב מגדיר תנועה כתנועה ממקור טבעי המתבצעת במקצב טבעי וקשורה לקצב הנשימה. לדוגמה, הרמת יד לסילוק השיער; כפיפת הטורסו והברכיים כדי להרים חפץ, או ריצה, רדיפה אחרי מישהו. בעוד לאב מדגיש את המקצב ה"טבעי" אנו מוצאים בהגדרות הרבות של המחול את הקשר של המחול למקצב של משפטים מוסיקליים. למשל ג'אן נובר (Jean Noverre) שכתב את הספר **מכתבים על המחול** (1807) *Lettres sur la Danse* מגדיר מחול כ"אמנות של חיבור צעדים בחן, בדיוק ובקלילות לפי מקצב ותבניות מוסיקליות".¹⁵ אנדרה לוינסון (André Levinson), עורך *Der Tanz*, כתב העת הראשון למחול שיצא בגרמניה ערב מלחמת העולם השנייה, הגדיר את המחול כ"רצף של תנועות הגוף הנעות בתכנון מוקדם בחלל במקצבים שונים ובמודעות פיזית".¹⁶ **באנציקלופדיה בריטניקה** נכתב: "ריקוד מורכב מתנועות ריתמיות של כל איבר מהגוף הבאות לבטא רגשות או רעיון".¹⁷ חוקר המחול פטרסון רויס טוען ש"במחול התנועה מסוגנת, מעובדת, אבל מעל לכול היא ריתמית. הקהל

מבחין בטעות בתנועה כאשר היא איננה מותאמת למוסיקה ... פעילויות רבות קשורות למקצב, אבל במחול המקצב הוא בעל דרגת חשיבות עליונה והוא אפקטיבי יותר מאשר בתנועה יומיומית".¹⁸

מכל הנאמר לעיל בולט שהחוקרים מדגישים את הקשר בין מחול לתבניות מוסיקליות. אני מוסיפה לכך שבמחול, בניגוד לתנועה, נקבעות העצירות והפוזות בראש ובראשונה משיקולים של קומפוזיציה או יופי חזותי של צורות בחלל. לעומת זאת מקבילות העצירות בתיאטרון-תנועה לפסקאות בטקסט שמבקשות להעביר מסר תקשורתי.¹⁹ משמע, שכל זמן שהתנועה מתבצעת במקצב טבעי ויומיומי היא נותרת "תנועה", אבל כשאותה תנועה יומיומית/טבעית מאמצת מקצבים או מתאימה עצמה לתיבות או למשפטים מוסיקליים היא הופכת לתנועה של מחול. בתיאטרון-תנועה מתבצעת התנועה בקצב שנובע מאמירה פנימית אישית של המבצע ואיננה כבולה למשפטים מוסיקליים. תפקיד המוסיקה לשמש רקע ליצירת אווירה אבל היא איננה "משעבדת" את התנועה למקצבים.

אפיון נוסף שיקל עלינו לקבוע מתי מדובר בתנועה יומיומית שאנו יכולים להשתמש בה בקונטקסט אמנותי בתיאטרון-תנועה או בתנועה שהיא כבר מחול, קשור לשימוש בחלל. בדרך כלל התנועה שהיא כבר מחול קשובה לצרכים של קומפוזיציה ומרבה להשתמש באלמנטים של גיוון באמצעות שינויי גובה: גבוה-נמוך, רחב-צר, תנועה במרחב אישי לעומת תנועה במרחב כללי. לעומת זאת התנועה היומיומית/הטבעית משתמשת בחלל לצרכים פונקציונליים כדי לבצע פעילות מוגדרת. השימוש שלה בחלל הבמה הוא יותר צנוע מאשר התנועה במחול. נוסף על כך, בניגוד לתנועה במחול, בנויה התנועה בתיאטרון-התנועה ברובה על פרטים בודדים נפרדים, על ג'סטות ועל משפטים קצרים. כדאי לציין שאפיון זה קיים גם במחול ההודי, שבניגוד למחול באירופה ובארצות הברית מבקש לספר סיפורים בשפת הסימנים. רויס מסביר שבמחול ההודי כל תנועה מופרדת מרעותה כדי ש"המילים של התנועה" לא תתערבבנה וניתן יהיה להבין. בסוגי מחול אחרים, כמו בלט קלאסי, מחול מודרני וג'אז, יש צירופים של משפטים ליחידות ארוכות יותר ודגש על זרימה.²⁰

זאת ועוד, בעוד ששחקנים, רקדנים, פנטומימאים, זמרים וכמובן גם רקדנים יכולים להתמודד עם הדרישות הטכניות-הפיזיות שמציב תיאטרון-התנועה, מציבים המחול והמחול הפוסטמודרני המאוחר דרישות פיזיות המחייבות ליהוק רקדנים מאומנים היטב.

אם נסכם את הנאמר עד כה נראה שקיימים מספר מרכיבים שמבדילים בין תנועה בתיאטרון-תנועה לבין אותה תנועה ההופכת למחול:

א) התנועה הטבעית מתבצעת במקצב טבעי/יומיומי, בשעה שהמחול קשור למקצבים ומשפטים מוסיקליים;

(ב) השימוש של התנועה היומיומית/טבעית בחלל הוא פונקציונלי, בעוד שבמחול השימוש בחלל קשור לשיקולים של קומפוזיציה ואסתטיקה. משמע שהשימוש של המחול במרחב הוא בדרך כלל יותר עשיר, מגוון ומשתנה על פני ציר הזמן בהשוואה לזה של תיאטרון-התנועה בחלל הבמה ;

(ג) התנועה בתיאטרון-תנועה מאופיינת בג'סטות ובתנועות בודדות בעיקר בעבודת ידיים וראש, בעוד שהתנועה במחול מאופיינת בזרימה ובשימוש בכל הגוף ;

(ד) תנועה יומיומית/טבעית בתיאטרון-תנועה יכולה להתבצע על ידי שחקנים, זמרים ופנטומימאים, ואילו למחול ולתיאטרון-מחול פוסט-מודרני נדרשים מבצעים רקדנים.

ההבחנות האלו יוכלו לסייע לנו להבחין אם מדובר במופע שהוא תיאטרון-תנועה או במופע שהוא מחול.

2.1.4 ההבדל בין תיאטרון-תנועה לתיאטרון פנטומימה ולתיאטרון חזותי

שאלת ההבחנה בין תיאטרון פנטומימה לתיאטרון-תנועה היא סוגייה בעייתית מפני שערך התקשורת בתיאטרון-התנועה ובפנטומימה הוא זהה: תנועה. עם זאת המטרות הן שונות, ולכן כל אחת מהאמנויות משתמשת בערוצים אלה באופן שונה. בניגוד לתיאטרון-התנועה מבקשת הפנטומימה לספר סיפור, לחקות דמות או תנועה מהמציאות. כלומר, השתלשלות בהירה של אירועים היא הכרחית בפנטומימה, בעוד התנועה בתיאטרון-תנועה היא טבעית ושומרת כמו במחול על אופציה לפירושים שונים. התנועה בפנטומימה לעתים קרובות מוגזמת במכוון – כדי לחדד את משמעותה. גם השימוש בחלל שונה בפנטומימה מאשר בתיאטרון-תנועה: הפנטומימאי הולך, רץ ומטפס כאשר החלל שלו הוא חלל דמיוני. לעומת זאת השימוש בחלל בתיאטרון-תנועה הוא בעיקרו שימוש ריאליסטי/יומיומי.

סוגה נוספת שמצויה על קו התפר עם תיאטרון-תנועה היא תיאטרון חזותי. ניתן להבדיל בין שתי הסוגות הללו לפי מידת החשיבות שמייחסת כל אחת מהן לתנועה, לחפצים ולמסר. כאמור, בתיאטרון-התנועה תנועת הגוף והמסר הם המרכיבים המרכזיים. לעומת זאת בתיאטרון החזותי הקומפוזיציה של החומרים, החפצים והאפקטים הוויזואליים הם המרכיב המרכזי. ההבדל נעוץ באמירה רגשית באמצעות הגוף מצד אחד ובאמירה באמצעות ערכים ויזואליים ומופשטים של חפצים הנעים בחלל ובזמן מצד שני.

לסיכום: תיאטרון-התנועה פועל בערוצים דומים לאלה של מחול, של תיאטרון הפנטומימה ושל התיאטרון החזותי, אך הוא שונה במטרותיו, במינון ובשימוש שהוא עושה במרכיבים

התיאטרליים והתנועתיים. בניגוד למחול (למשל, בלט או לתיאטרון-מחול פוסטמודרני) המתבסס על תנועה של מחול, מתבסס תיאטרון-התנועה על תנועה טבעית וג'סטות; בניגוד לתיאטרון-הפנטומימה שמבקש לחקות את המציאות ולספר סיפורים, פתוח תיאטרון-התנועה לפרשנויות והסיפור והשתלשלות האירועים הם שוליים (אם הם קיימים); בניגוד לתיאטרון החזותי, שמעביר מסרים בעיקר באמצעות תנועת חפצים ואפקטים ויזואליים, מעביר תיאטרון-התנועה את המסר באמצעות תנועת הגוף.

הטבלה הבאה מבקשת להציג את האפיונים של הסוגות הבאות: בלט, מחול פוסט-מודרני, תיאטרון-מחול פוסטמודרני, פנטומימה, תיאטרון מסורתי ותיאטרון חזותי. מתוך הטבלה עולה שבכל אחד מסוגי המופעים בטבלה קיים צירוף של לפחות שני אפיונים במינון גבוה, הייחודיים לכל סוג מופע. למשל, תיאטרון-תנועה: העברת מסרים ותנועה טבעית במקצב טבעי; מחול פוסט-מודרני: תנועה טבעית במקצב מוסיקלי ושימוש עשיר במרכיבי חלל, זמן, כוח וצורה; תיאטרון חזותי: תנועה טבעית במקצב טבעי ושימוש עשיר בחפצים; תיאטרון פנטומימה: תנועה טבעית במקצב טבעי ותוכן מוגדר.

כעת אוכל לנסות ולנסח מחדש את הגדרת הסוגה תיאטרון-תנועה: אפשר לומר שתיאטרון-תנועה הוא מופע תיאטרון רב-תחומי שמתבסס על תנועה יומיומית ולא על מחול. עם זאת זהו תיאטרון שיוצרו מנצלים יסודות כוריאוגרפיים להרחבת ההבעה התיאטרלית והוא עוסק בסיטואציות אנושיות שאינן קשורות לסיפור ולעלילה אלא פתוחות לפירושים שונים. המבצעים – בהם שחקנים, זמרים, פנטומימאים ורקדנים – באים ממדיה שונים, ומיומנויות של מחול אינן הכרחיות.

אנו רואים שהמפתח להגדרת תיאטרון-תנועה בהשוואה למדיה אמנותיים אחרים הוא היחס בין המרכיבים הבאים כפי שנראה בטבלה.

מיון מופעים לפי יחס מרכיבים מאפיינים

תוכן			תנועה		שימוש ב...			
סוג מופע	טקסט	מסר	וירטואל-זית	תנועה במקצב טבעי	תנועה במקצב מוסיקלי	מחול מסוגנן	בחפצים	בחלל, זמן, כוח וצורה
תיאטרון-תנועה	1	3	0	3	1	0	3	1
מחול פוסט-מודרני	1	0	0	3	1	0	3	3
תיאטרון-מחול פוסטמודרני	1	1	3	1	3	3	2	3
תיאטרון חזותי	0	1	0	3	1	0	3	1
תיאטרון מסורתי	3	3	0	3	0	0	1	1
פנטומימה	0	3	2	2	1	0	1	1
בלט	0	2	3	0	3	3	1	3

מקרא: 0 – אין; 1 – מעט; 2 – בינוני; 3 – הרבה

2.2 מודל לניתוח השפעת מחול ההבעה

2.2.1 אפיונים של מחול ההבעה

שלושה זרמים עיקריים השפיעו על תיאטרון-התנועה בישראל: מחול ההבעה, המחול הפוסט-מודרני וה-Tanztheater. כזכור היה מחול ההבעה סגנון המחול הדומיננטי בארץ ישראל משנות העשרים של המאה העשרים עד סוף שנות החמישים, כאשר נדחה מפני המחול המודרני של מרתה גראהם. במחצית השנייה של שנות השבעים ותחילת שנות השמונים הייתה העשייה האוונגרדית בתחום המחול בארץ נתונה תחת השפעתו המובהקת של המחול הפוסט-מודרני האמריקני ואחר כך של ה-Tanztheater. שתי ההשפעות האלו היו גלויות על פני השטח. מעניינת יותר היא השאלה אם השפעתו של מחול ההבעה חלחלה – במודע או שלא במודע – באמצעות הכוריאוגרפים הישראלים לתיאטרון-התנועה.

כדי לבדוק את השפעת מחול ההבעה על הדור הראשון של יוצרי תיאטרון-תנועה בישראל אודקק למודל של אפיוני הסגנון הזה. אף שתיאורטיקנים ואמנים רבים התייחסו אל הסגנון הזה ותיארו אותו, יש לצמצם את התיאורים הלא-מוגדרים דיים לכדי מודל שיספק כלי לבדיקת מאפייניו, מה שיקל על המיקוד בה.

החוקר הורסט קגלר (Horst Koegler) תוחם את פריחת מחול ההבעה בעיקר לארצות מרכז אירופה בשנים שבין שתי מלחמות העולם.¹ קביעתו מקובלת על החוקרים, אך אין בנמצא מחקר ממצה של הסגנון הזה; חוקרים שונים מדגישים היבטים שונים בו. הספרות על מחול ההבעה נכתבה על ידי אישים מרכזיים שעסקו בחקר מחול ההבעה מזוויות שונות: החוקר ומבקר המחול ולטר סורל (Walter Sorrell) ערך את כתביה של הרקדנית מרי ויגמן והוציאם לאור בספר *The Mary Wigman Book*. הספר כולל את מחשבותיה על היבטים שונים של תהליכי יצירה והוראה. הכוריאוגרף והתיאורטיקן רודולף פון לבאן פרסם מאמרים וספרים רבים שעוסקים בעיקר בעקרונות מדיום התנועה, ובהם הספרים *Choreographie* (1926), *Gymnastik und Tanz* (1926), *Effort: Economy* (1950), *The Mastery of Movement on the Stage* (1950). בשנות התשעים התפרסמו מספר מחקרים על מחול ההבעה, ובהם Manning (1993), Toepfer (1997), ו-Howe (1996).

אין חילוקי דעות בין התיאורטיקנים ואמני מחול ההבעה שה"אני" (Ich) וה"הבעה" הם המאפיינים הראשיים של סוגה זו. החוקרת דיאן הוב (Dianna Howe) קראה לספרה, שהוא החיבור המקיף ביותר בנושא, **אינדיווידואליזם והבעה** (1996) *Individuality and Expression Aesthetics of the New German Dance*. לשני אפיונים ראשיים אלה הוסיפה את שאיפתם של היוצרים להעניק שתי תכונות נוספות ליצירותיהם: מיסטיקה ואוניברסליות. אני סבורה ששני המאפיינים האחרונים הם תת-מאפיינים, חלק מן המאפיין הראשי – ה"אני", מפני שהם משמשים אמצעי להעצמת ה"אני" ולהענקת משמעות גדולה מהחיים. החוקרת סוזן מנינג (Susan Manning) קוראת לספרה העוסק במחול ההבעה **אקסטזה והשטן** (*Ecstasy and the Demon*). היא מחזקת את קביעתה של הוב לגבי חשיבות הקשרים של ה"אני" עם "כוחות עליונים". ויגמן, כמו הוב, מדגישה את המקום המרכזי של ההבעה והאינדיווידואליזם, אבל רואה בהישענות על כוחות עליונים ביטוי לעוצמת הצורך בביטוי שאיננו כפוף לחוקי ההיגיון.

אני מציעה כאן מאפיין ראשי נוסף של מחול ההבעה: "מודרניזם". בהקשר זה יש להזכיר את חלוקת מחול ההבעה לשני סוגי מחולות, על פי ויגמן, כשהסוג הראשון הוא "מחול אבסולוטי" שמדגיש את הקומפוזיציה המופשטת, ואילו הסוג השני הוא "מחול הבמה", שמתבסס בעיקר על אלמנטים תיאטרליים. אני סבורה שהשאיפה ליצור מחול אבסולוטי צמחה על רקע הפעילות המחקרית העשירה בכל תחומי האמנות והמדע שאפיינו את ארצות מרכז אירופה, ובעיקר את גרמניה, בין שתי מלחמות העולם. יוצרי מחול ההבעה ראו עצמם משתלבים בעשייה המודרנית, שהמחקר היה חלק מרכזי בה. כזכור גילה לבאן את מרכיבי התנועה (זמן, כוח, חלל וצורה), והתיאוריה שלו הייתה הבסיס לכל המחקר של ניתוח תנועה. משמע, שהשאיפה ליצור מחול מופשט המדגיש את הקומפוזיציה משחררת את המחול מתלות במדיה אחרים (למשל, מוסיקה, תיאטרון), וקשורה לתפיסה המדעית של המודרניזם. אני טוענת שגם מחול הבמה, שהביא לידי ביטוי את השאיפה לתיאטרון טוטלי, קיבל תאוצה על רקע החידושים הטכנולוגיים המודרניים של תחילת המאה. מנינג ומרבית התיאורטיקנים מסכימים שהמחול האבסולוטי נשאר יותר בגדר הגדרת כוונות, כאשר עוצמת ההבעה והמסר הכתיבו את התפתחות המחול ולא שיקולים של קומפוזיציה מופשטת.

במודל שאני מבקשת לבנות קיימים שלושה אפיונים ראשיים: "אני", "הבעה", ו"מודרניזם". כל

אחד מהם מכיל כמה תת-אפיונים.

2.2.2 אפיון ה"אני"

ה"אני" עומד במרכז תפיסת העולם האמנותית של מחול ההבעה. הוא מתקשר לאישי, לפרטי לאגו ולשאיפה להביע ולפרש דברים באופן סובייקטיבי. לדברי היסטוריוני המחול הגרמני הדוויג מילר (Hedwig Müller) ונוברט סרווס (Norbert Servos) ההגשמה העצמית והשאיפה לפתח ולהביע את תת-המודע של האישיות, עמדו במרכז מחול ההבעה.² הוב מחזקת את דברי מילר וטוענת שה"אני" היה המרכיב היחיד שעליהם הסתמכו אמני מחול ההבעה ושהחוקים האחרים התגמדו בחשיבותם לעומת ה"אני". ויגמן נהגה לומר לתלמידיה: "צאו למסע יצירתי בעולם המחול עם הגוף שלכם".³ כדאי לזכור שהנחיה זו נאמרה בשנים שבהן שלטה התפיסה שרקדנית יכולה להיות רק מי שיש לה "גוף מושלם" לפי האסתטיקה של הבלט הקלאסי. משמע, אפוא, שה"אני" במחול ההבעה בא לידי ביטוי לא רק ביצירות ובביצוע אלא גם ב"כלי" – במבנה הגוף האישי של הרקדן הרקדנית.

האדרת ה"אני" ביטלה כמעט לגמרי את ההפרדה המסורתית בין הכוריאוגרף לרקדן. מרבית הרקדנים החלו לבצע ריקודים שהם יצרו. במקרים אחרים הייתה חותמת ה"אני" כה חזקה שלא היה מקובל להעביר ריקודים מרקדן אחד לאחר. ידוע שוויגמן סירבה להעביר את ריקודי הסולו שלה לביצוע רקדניות אחרות בלהקתה.⁴ כמעט כל יוצר, רקדן, או מורה יצרו את שיטת האימון הפרטית, האישית; ומאחר שדחו את שיטת האימון של הבלט הקלאסי, חיפשו תחליף שאיננו מסוגן ופתוח ליכולתו האישית של כל אחד. הפתרון נמצא באימוץ הגימנסטיקה שנולדה באירופה בתחילת המאה ושהייתה תחליף לאימוני ההתעמלות. בניגוד להתעמלות, התאפיינה הגימנסטיקה בגישה הוליסטית ובהקשבה לקצב ולנשימה של האינדווידואל, תוך שמירה על איזון בין מתח והרפיה ו"שיתוף האדם בשלמותו".⁵ פופולרית במיוחד בקרב אמני המחול הייתה שיטת הגימנסטיקה של בס מנסנדיק (Bess Mensendieck), שלה נתנו האמנים אינטרפרטציה אישית. למשל, לבאן יצר את ה"גימנסטיקה הפלסטית" (Plastich Gymnastik) שהדגישה את השימוש בחלל, ואילו מרי ויגמן יצרה את ה"גימנסטיקה הריקודית" (Tanz Gymnastik), שהדגישה את השימוש במקצבים.

הריקודים ביקשו לשקף את התת-מודע, וכך פנו היוצרים לאלתור כמרכיב מרכזי בתהליך היצירה. הוב טוענת שהאלתור נולד באופן אורגני, כשהוא מגיב למצב הנפשי והסביבתי של היוצר ובדרך זו "היצירה יוצרת את עצמה".⁶ תפיסה זו הביאה ליצירת ריקודים שעוסקים במצבי רוח של ה"אני", בזהותו הלאומית ובבדיקת מערכת היחסים בין ה"אני" לחברה.

ה"אני" האוניברסלי

אמני מחול ההבעה ביקשו לתת לריקודים שיצרו פירוש אוניברסלי וסמלי.⁷ לפי תפיסה זו, הרקדן איננו מבטא רק את עצמו, אלא את כל הגברים או נשים של כל הגזעים בכל מקום וזמן.

ה"אני" המיסטי

החיפוש אחר משמעות עמוקה יותר לחיים הביאה להתעניינות בתופעות המסתוריות של החיים. מנינג טוענת שגופה של ויגמן הפך למדיום, והריקוד שלה שימש צינור לתת-מודע לכוחות על-טבעיים של אקסטזה דמונית.⁸ מתפיסה זו נולדו נושאים העוסקים בתופעות החיים הקשורות למוות, לגורל, לכישוף, לפרימיטיביזם, לפולחנים ולאגדות ימי הביניים.

2.2.3 אפיון ה"הבעה"

אני מוצאת שהתפרצויות של רגשות, תוך הגזמתם, אפיינו את מחול ההבעה.

רגשות

פול ניקולאס (Paul Nikolaïs) מדגיש את חשיבות ההבעה ואומר: "במחול ההבעה, הרקדן אינו יותר אדם, אלא מתווך ומשרת של רגשות".⁹ משמע, אפוא, שהרגשות הכתיבו את מבנה הריקוד והתפתחותו. בכתביה פוסקת ויגמן: "כל ריקוד הוא ייחודי, אורגניזם עצמאי, עם מבנה שהוכתב ונולד מתוך הרגשות הפנימיים".¹⁰

הגזמה

כדי לרגש ולזעזע השתמשו היוצרים בתנועה מוגזמת, בתנופה גדולה ובצורות זוויתיות. ההגזמה נתנה למחול ההבעה אופי של אמירה דרמטית עתירת פתוס. נוצרה שפה ריקודית שלפי אליזבת סלדן (Elizabeth Selden) הייתה בעלת מספר אפיונים:¹¹

- הטורסו הוא נקודת המוצא לתנועה.
- המחול נענה לכוח המשיכה, בניגוד לבלט שביקש להתנגד לכוח המשיכה, כדי לתת אשליה של קלילות.
- הודגשו האימפולסים, בניגוד לבלט המתבסס על מקצבים קבועים.
- לקסיקון התנועה התבסס בעיקר על פעילויות (Action Modes) יומיומיות, כמו כיווץ והתרחבות, משיכה, דחיפה, כיפוף, מתיחה וכדומה; פחות על פוזיציות, כמו בבלט.

2.2.4 אפיון ה"מודרניזם"

אני טוענת שאפיון המודרניזם במחול ההבעה מתקשר עם מחקר, פשטות, יצירת מחול אבסולוטי ומחול במה.

מחקר

אפיון המודרניזם במחול הוא חלק מתופעה כלל עולמית שהחלה בתחילת המאה והניבה יבול עשיר של מחקר ועבודה ניסיונית בכל היבטי החיים. ויגמן טוענת ש"העבודה הניסיונית שלטה בכל תחומי החיים ולא נשאר אף היבט שלא עבר בדיקה מחודשת."¹² כאמור, המחקרים של לבאן (1926,1950) עולים בקנה אחד עם תפיסה זו.

פשטות

אפיון המודרניזם עודד פשטות והתרחקות מקישוטים מיותרים. האמנים רקדו על רקע מסך אחורי חלק, על במה נטולת תפאורה, והלבוש הפשוט הדגיש את תנועת הגוף. לדברי רודולף פון דליוס (Delius) היה הבגד "לחלק מהגוף והנשמה כמו שיער ועיניים."¹³ הפשטות מתקשרת לאמירה כנה "ללא התחפשויות וללא טריקים תיאטרליים."¹⁴

מחול אבסולוטי

מאחר שהמודרניזם של תחילת המאה דגל בתפיסה שעל כל אמנות ואומנות לפעול באמצעים ההבעתיים שלה, ביקש המחול להשתמש באמצעים העומדים לרשותו: צורה, חלל, זמן וכוח. תפיסה זו עודדה קומפוזיציות של מחול מופשט, מפניה שהאידיאל היה ליצור מחול "שמדבר אך ורק דרך התנועה". כפועל יוצא מתפיסת העולם האמנותית הזו ביקשו יוצרי המחול האבסולוטי לשחרר את המחול מתלות בעלילה, במוסיקה ובתלבושות דקורטיביות. במקום לרקוד סיפורים ביקשו האמנים לבטא את רגשותיהם בעזרת השימוש בחלל, זמן, כוח וצורה. במקום לחבר ריקודים למוסיקה כאשר המחול "משועבד" למוסיקה, הם נעזרו באלתורי מוסיקאים, שניגנו בכלי הקשה או בפסנתר שליוו את המחול. בניגוד למקובל בבלט הקלאסי, טענה ויגמן שעל הליווי המוסיקלי לצמוח מתוך הקומפוזיציה של המחול.¹⁵ לדברי מנינג יצרו לבאן וויגמן ריקודים גם ללא ליווי מוסיקלי (שקט) ובכך ביקשו למקד את תשומת לבו של הצופה לחשיבות החלל והדינמיקה של התנועה. לעומת זאת, בריקודים שעסקו בנושאים של כוחות עליונים ואקסטזה הוסטה תשומת הלב מהאישיות ההבעתית של הרקדן לעבר האנרגיות של המחול.

מחול במה

לצד השאיפה ליצור מחול אבסולוטי נוצר "מחול הבמה" שהוא בעל אופי רב-תחומי. לדברי ויגמן התמקד היוצר במחול במה בהפקה הבימתית הכוללת, שניצלה את החידושים הטכנולוגיים של תחילת

המאה. מחול הבמה נשא אופי של תיאטרון טוטלי ובו ניתנה חשיבות מרבית לתאורה, לתלבושות ולתפאורה.¹⁶

לסיכום, כדי לבדוק את השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-תנועה בישראל בניתי מודל שבו שלושה אפיונים ראשיים המתחלקים לתת-אפיונים כדלקמן:

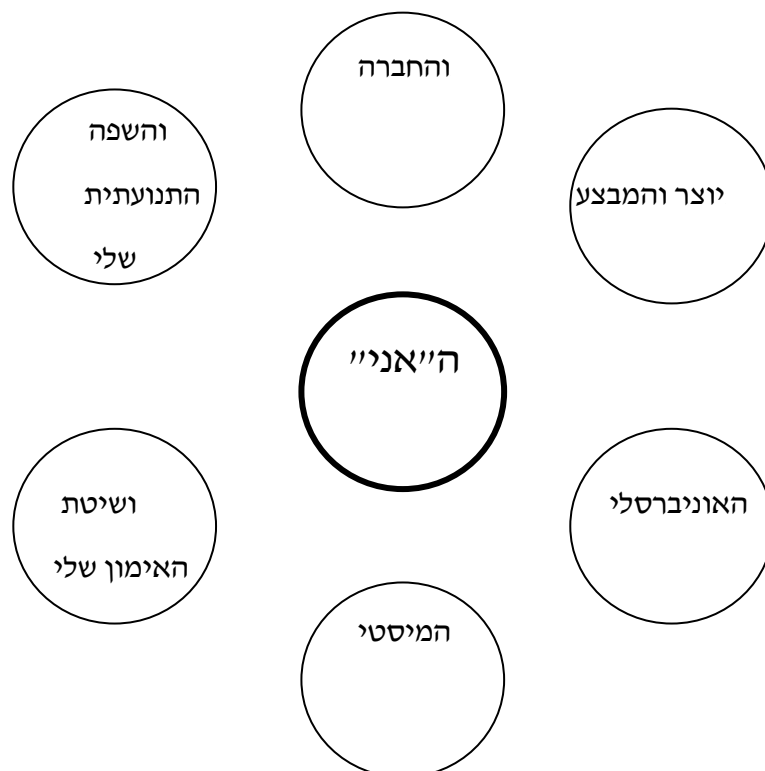
(א) ה"אני": שפה תנועתית אישית, שיטת אימון אישית, ה"אני" והחברה, ה"אני" הרוקד והמבצע; ה"אני" האוניברסלי, ה"אני" המיסטי.

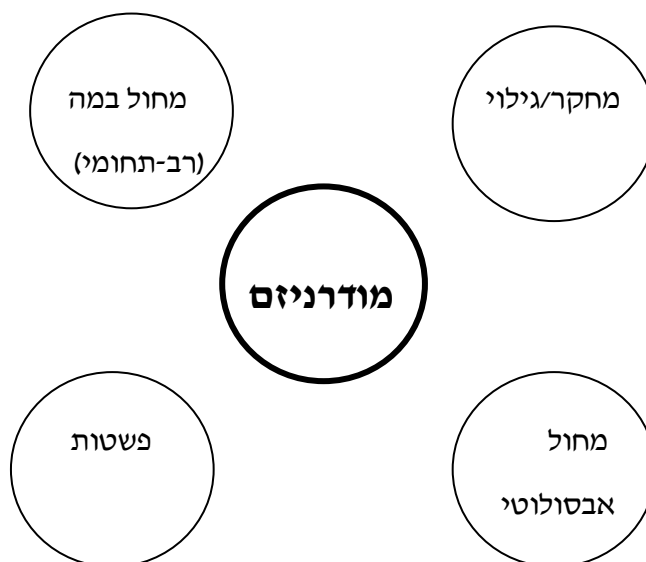
(ב) הבעה: רגשות, הגזמה.

(ג) מודרניזם: מחקר/גילוי, פשטות, מחול אבסולוטי, מחול במה (רב-תחומיות).

שלושת האפיונים הראשיים מחולקים לתת-אפיונים, היוצרים רשת צפופה, שיכולה לשמש מודל לבדיקת השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-התנועה. נראה בהמשך כיצד כל האפיונים האלה באים לידי ביטוי במודל שבניתי.

להלן סיכום חזותי של מודל אפיוני מחול ההבעה:





2.3 מודל לניתוח השפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני

2.3.1 מבוא

אחת המטרות הראשיות שניצבו בפני במחקר הייתה לחקור את מידת השפעתו של המחול הפוסט-מודרני על ראשיתו של תיאטרון-התנועה בישראל, החל מאמצע שנות השבעים, ועד סיור תיאטרון-המחול וופרטל (Wuppertal) של פינה באוש בארץ בתחילת שנות השמונים.

מהו המחול הפוסט-מודרני? הסוגה מחול פוסט-מודרני באה לשימוש בתחילת שנות השישים, כאשר איבון ריינר ואחרים רצו להבדיל בין עבודתם לבין עבודת הדור שקדם להם – יוצרי המחול המודרני האמריקני. המושג פוסט-מודרני מצביע על פעילות אמנותית שבאה מבחינה כרונולוגית לאחר המחול המודרני. באמצע שנות השבעים רווח הכינוי מחול פוסט-מודרני בספרי המחול המתארים סוגה זו.¹

המחול הפוסט-מודרני לא היה עשוי מקשה אחת. כזכור, באמצע שנות השבעים אובחנו בו מספר תת-זרמים, שהבולטים שבהם היו: (א) מחול פוסט-מודרני בסגנון מרס קאנינגהם;² (ב) מחול פוסט-מודרני אנליטי שנציגתו הבולטת היא איבון ריינר; (ג) מחול פוסט-מודרני מטפורי (החל מאמצע שנות השבעים) שנציגותיו הבולטות הם מרדית מונק, קנט קינג (Kenneth King) וקיי טקיי.³

אפיוני המחול הפוסט-מודרני של שנות השישים והשבעים היו שונים מהאפיונים הפוסטמודרניים באמנויות האחרות, כמו הארכיטקטורה, הקולנוע, הספרות, התיאטרון וכדומה. כבר ב-1983 כתב רוג'ר קופלנד מאמר על ההבדלים המשמעותיים בין מחול פוסט-מודרני (עם מקף) לבין אמנות פוסטמודרנית (בלי מקף), והתמקד בהבדל בין מחול פוסט-מודרני לבין ארכיטקטורה פוסטמודרנית.⁴ באמצע שנות השמונים התרחק המחול הפוסט-מודרני מאפיוניו בשנות השישים והשבעים ונקרא במשך שנים ספרות מחול פוסט-פוסט-מודרני. למעשה הטמיע בתוכו מחול זה את האפיונים של הפוסטמודרניזם כפי שבאו לידי ביטוי בספרות, בקולנוע, בארכיטקטורה ובאמנויות הפלסטיות. השם מחול פוסט-פוסט-מודרני נעלם בסוף שנות השמונים, כאשר הסוגה הזו הייתה לחלק מתופעת הפוסטמודרניזם ונקראה בספרות התיאורטית של הפוסט-מודרניזם בשם מחול פוסט-מודרני.

אך בכך לא הסתיימו בעיות השם. התיאורטיקנים של הפוסט-מודרניזם טוענים שמה שנחשב למחול פוסט-מודרני בארצות הברית של שנות השישים והשבעים תואם את הגדרת המודרניזם של מבקר האמנות קלמנט גרינברג (Greenberg 1961) והתיאורטיקן צ'רלס ג'נקס (Jencks, 1986), ואילו מה שנקרא מחול מודרני איננו מחול מודרני. קונור (Connor) מסתמך על ניתוח של אפיוני המחול הפוסט-מודרני שעולים בקנה אחד עם מה שנחשב למודרני באמנות.⁵ ביינס מסכימה עם קונור שהמחול

המודרני של תקופתו לא היה מעולם מודרני באותו מובן כמו באמנות הפלסטית, בארכיטקטורה, בספרות ובמוסיקה.

המחול המודרני בשנות החמישים התפתח כסוגה שהשתמשה בתנועה מסוגגנת, בדרגות אנרגיה ובמבנים כוריאוגרפיים (שבדרך כלל התבססו על מבנים מוסיקליים) כדי להעביר רגשות ומסרים סוציאליסטיים. המחול המודרני של התקופה ההיסטורית לא היה מעולם מודרני (לפי התפיסה של האמנות הפלסטית, הארכיטקטורה, הספרות והמוסיקה), והיה אפילו מנוגד באופיו לטרמינולוגיה של [מודרניזם]. להכניס אלמנטים מודרניים למחול זה [למחול המודרני ההיסטורי מתחילת המאה העשרים ועד שנות החמישים] היה נחשב למרידה נגד המחול המודרני.⁶

אם כך, כיצד לכנות את התקופות השונות במחול האמריקני למן מתחילת המאה ואילך? ביינס טוענת שאי אפשר להחזיר את השעון אחורנית ולשנות שמות זרמים רק כדי שהדבר יהיה נוח יותר לתיאורטיקנים, ופתרה את הבעיה באמצעות מקף. את המחול הפוסט-מודרני, אותו מחול של שנות השישים שיצא נגד המחול המודרני ההיסטורי, יש לכתוב עם מקף – מחול פוסט-מודרני – מפני שהוא בעל משמעות של תקופה היסטורית. ואילו את המחול העכשווי, שמשקף את התפיסה של הפוסטמודרניזם יש לכתוב ללא מקף: מחול פוסטמודרני.⁷ כדי להדגיש את ההבדל בין השניים הוספתי את "מאוחר" למחול הפוסטמודרני כדי להבדילו ממחול פוסט-מודרני של שנות השישים.

באביב 1992 יוחדו מספר כתבות (Siegel Marcia, Copeland, Sally Banes, Senta Driver)

לנושא הבלבול בשם: מחול פוסט-מודרני ומחול פוסטמודרני בקובץ מאמרים תחת הכותרת "What Has Become of Postmodern Dance?" בעריכתה של אן דאלי.⁸ רק במחצית שנות התשעים החלה הספרות על המחול הפוסט-מודרני של שנות השישים והשבעים להשתמש במקף במילה פוסט-מודרני. במאמרים רבים שנכתבו לפני שנות התשעים מופיעה הסוגה מחול פוסטמודרני בלי מקף, כאשר הכוונה הייתה למחול הפוסט-מודרני ולא למחול העכשווי, השייך לפוסטמודרניזם.

כדי לבדוק את השפעת המחול הפוסט-מודרני על הדור הראשון של יוצרי תיאטרון-תנועה בישראל אזדקק למודל שבעזרתו אוכל לבדוק את סוגה זו על היוצרים הישראליים. למרות שפע המאמרים והספרים על המחול הפוסט-מודרני המוקדם, אין בנמצא רשימת אפיונים של המחול הפוסט-מודרני שיכולה לסייע לבדיקת ההשפעות של סגנון זה על תיאטרון-התנועה בישראל. האפיונים בספרות הכתובה רבים ולעתים סותרים, ולכן בכוונתי להציע כאן רשימה שתכלול את אפיוני המחול

הפוסט-מודרני באמריקה על זרמיו העיקריים בשנות השישים והשבעים. המחול הפוסט-פוסט-מודרני (או המחול הפוסטמודרני המאוחר) הוא מחוץ לתחום הדיון כאן.

חוקרת המחול סאלי ביינס כתבה את שלושת הספרים המקיפים ביותר בנושא המחול הפוסט-מודרני (1980, 1993, 1994). היא תיארה את התפתחות המחול הפוסט-מודרני, הצביעה על שפע של אפיונים והתרכזה ביוצרים המרכזיים. חוקר המחול והתיאטרון רוג'ר קופלנד (1979, 1983), הדגיש במאמריו שעוסקים במחול הפוסט-מודרני האמריקני שני אפיונים: התנועה היומיומית והאובייקטיביות. חוקר התיאטרון והמחול ריצ'רד קוסטלנץ (1968) ערך את הספר *Merce Cunningham - Dancing in Space and Time* (1992). הוא כלל בו מאמרים שכתב קאנינגהם, שבהם הוא מציג את תפיסת עולמו האמנותית על החלל והזמן במחול הפוסט-מודרני, וכן מאמרים של אמנים שעבדו במחיצתו, בהם המלחין ג'ון קייג' (John Cage), הפסל קלווין טומפקינס (Calvin Tompkins) והרקדנית קרולין בראון (Carolyn Brown), שהייתה סולנית בלהקתו. בראון מתמקדת באפיון תפיסת ה"מקריות" (chance) ומסבירה את ההיגיון העומד בבסיסה.

הנרי סאיר (Henry Sayer, 1989) מדגיש את אפיון הקולקטיביות במחול הפוסט-מודרני האמריקני ואת שיתוף הפעולה בין אמנים ממדיה שונים. הכוריאוגרפית והרקדנית איבון ריינר (Yvonne Rainer) פרסמה בשנת 1974 מניפסט שהגדיר את כל ה"לאווים" של המחול הפוסט-מודרני. נוסף על כך ניתן לדלות אפיונים רבים מתוך הביקורות שכתבו מבקרים כג'יל ג'ונסון (Jill Johnson) ומרסיה סיגל (Marcia Siegel).

כאמור, החוקרת הבולטת ביותר של המחול הפוסט-מודרני היא ביינס. לטענתה המאפיין הבולט ביותר בסגנון מחול זה הוא המרד נגד מסורת המחול המודרני.⁹ "המרד", שאותו אני מכנה אפיון ה"נגד", כולל את תת-האפיונים הבאים: נגד כוריאוגרפים קנוניים, נגד סגנון, נגד וירטואוזיות, נגד אשליה, נגד עלילה ונגד תיאטרליות. ביינס מונה אפיונים חשובים נוספים כמו ה"שינוי", ה"המצאה" (Invention) וה"פלורליזם".¹⁰ אני מסכימה עם ביינס שיוצרי המחול הפוסט-מודרני ייחסו חשיבות גדולה לצורך המתמיד בשינויים. תשוקתם לשינויים נבעה מחששם להתמסדות מוקדמת. לנגד עיניהם עמד המחול המודרני האמריקני, שגם הוא, לפני שהתמסד, היה אוונגרדי בהשוואה ל"דניסשון" של רות סנט דניס (Denis) וטד שון (Shawn) של שנות העשרים והשלושים.¹¹ בעקבות השאיפה

לשינויים גילו חלק מיוצרי המחול הפוסט-מודרני, בעיקר אלה שהשתייכו לתת-הזרם המחול הפוסט-מודרני האנליטי, חוסר עניין בשימור עבודתם. "היה זה תהליך מתמיד של יצירה וזריקה," כתבה הכוריאוגרפית טווילה תרפ (Twyla Tharp) שבראשית דרכה הייתה קשורה לזרם זה. היא השוותה את הריקודים של המחול הפוסט-מודרני למסטיק – לועסים וזורקים.¹² אני חולקת על טענתה של ביינס ש"שינוי" הוא אפיון מרכזי או שניתן לראות בו אפיון. לדעתי השינוי הוא תוצאת לוואי לאפיון ראשי אחר שביינס מציינת, ה"המצאה", שהרי מעצם טבעה מאופיינת עבודה ניסיונית בדינמיקה של חיפושים ושינויים.

במקום המילה "המצאה" שבה משתמשת ביינס לתיאור האפיון המרכזי הנוסף, אני מעדיפה להשתמש במילה "גילוי" לאפיון המרכזי השני של המחול הפוסט-מודרני. לטענתי אמני המחול הפוסט-מודרני לא "המציאו" אלמנטים חדשים אלא גילו אפשרויות חדשות לשימוש במרכיבים הבסיסיים הקיימים במהות התנועה. כאמור, אלמנטים אלה נחשפו ונותחו בתחילת המאה על ידי רודולף פון לבאן. שילוב אפיון ה"גילוי" תוך הדגשת הצורך בשינוי מתמיד הביא לכך שמרבית יוצרי המחול הפוסט-מודרני לא דאגו להשאיר לדורות הבאים רפרטואר של יצירות כמו המחול המודרני והבלט הקלאסי, אבל העשירו את עולם המחול במגוון רעיונות והנחיות לתהליכי יצירה חדשים. אן הלפרין (Ann Halprin), יוצרת ומורתם של אמני מחול פוסט-מודרני בולטים, סבורה כמו ביינס שהמחול הפוסט-מודרני עסק ביצירת כלים לגילוי פתרונות תנועתיים חדשים ליצירת "מחול אחר". כך, בעקיפין, היא מחזקת את טענתי על המקום המרכזי שאנו נותנים לאפיון ה"גילוי".¹³

עוד בניגוד לקביעתה של ביינס כאילו ה"פלורליזם" הוא מאפיין ראשי, אני טוענת ש"פלורליזם" הוא אחד מהפירות הרבים שהניב האפיון השלישי שאני מציעה, "שיווי זכויות". אפיון זה מתקשר לעצמאות, לחופש בחירה, לדמוקרטיה ולאי-הפרדה בין יוצרים ומבצעים. אחלק אפיון זה לתת-אפיונים כדלקמן: שוויון בין המינים, שוויון בתהליך היצירה (ביטול או טשטוש ההפרדה בין כוריאוגרף לרקדנים מבצעים), שוויון בין האמנויות הנוטלות חלק במופע (מוסיקה, אמנות פלסטית, תאורה וכדומה), שוויון בין אמנות עילית לאמנות פופולרית, חופש של הקהל לבחור באיזה התרחשות תנועתית למקד את תשומת בו בזמן המופע, וכן גישה שוויונית לגבי החלל שבו יתבצע המופע, כלומר אי-העדפת אולם תיאטרון על פני מבנה תעשייתי או גן ציבורי. אין זה מקרה שביינס בחרה לקרוא לספרה שעוסק

בשנים הראשונות של המחול הפוסט-מודרני - *Judson Dance Theater, 1962- Democracy's Body*

1964 (1993). השם מצביע על חשיבות הגישה השוויונית בהפעלת איברי הגוף ללא העדפה של חלק גוף

כלשהו. כזכור, העדיף הבלט הקלאסי את עבודת הגפיים ואילו המחול המודרני התמקד בטורסו. חוקר המחול הנרי סאייר מדגיש בהקשר לשוויוניות דווקא את ההיבט של שיתוף הפעולה בין הרקדנים ותהליך היצירה הקולקטיבי.¹⁴ הוא סבור כי אפיון זה הוא תוצאה של התחזקות תנועת הפמיניזם בשנות השבעים בארצות הברית, ששאפה למודל חברתי חדש. מנקודת מבט פמיניסטית מעודד שיתוף הפעולה בין הרקדנים והכוריאוגרף שילוב ולא הפרדה בין רקדנים לכוריאוגרף, הקשבה ורגישות לצרכים שמעבר לאגוצנטריות של האגו של יוצר, מעמד או הבדל בהתייחסות התנועתית בין גבר לאישה.¹⁵ קופלנד מחזק בעקיפין את דברי סאייר כאשר הוא מדגיש את האפיון "אובייקטיביות", שיוצא נגד אמירה סובייקטיבית של היוצר ומעניק חשיבות שווה לכל המשתתפים בהעלאת המופע.¹⁶ האפיון הראשי הרביעי שאני מציעה הוא "רגילות". ביינס טוענת שיוצרי המחול הפוסט-מודרני העלו על נס את היופי שברגילות. אפיון זה עולה בקנה אחד עם המושגים פשטות, טבעיות, מינימליזם (במקום העמסת יתר) ויומיומיות. הרגילות הייתה האלטרנטיבה שהציעו יוצרי המחול הפוסט-מודרני לתיאטרליות, אשליה ווירטואוזיות.

אלא שהמחול הפוסט-מודרני איננו עשוי מקשה אחת. לא כל היוצרים דחו את תפיסת העולם האמנותית של המחול המודרני והבלט הקלאסי, ולא כל היוצרים אימצו את ה"לאוויס" של המחול הפוסט-מודרני נגד מסורות קודמות. המודל שבניתי מתבסס על האפיונים של הזרם הראשי של המחול הפוסט-מודרני, שפעל בשנות השישים והמחצית הראשונה של שנות השבעים, שאותו מכנה ביינס "המחול הפוסט-מודרני האנליטי" ונציגתו הבולטת ביותר היא איבון ריינר.¹⁷ בשולי הזרם הזה איתרתי שני תת-זרמים שהשפיעו על התפתחות תיאטרון-התנועה בארץ, והם: (א) הזרם שבראשו עמד מרס קאנינגהם. למרות שקאנינגהם היה המורה והגורו של מרבית היוצרים הצעירים של המחול הפוסט-מודרני האנליטי הוא לא דחה ווירטואוזיות. בלהקתו רקדו רקדנים מקצועיים והוא הקפיד לתעד את רפרטואר הלהקה; (ב) המחול הפוסט-מודרני המטפורי שהתפתח בתחילת שנות השבעים. בניגוד למחול הפוסט-מודרני האנליטי, לא דחה המחול הפוסט-מודרני המטפורי את האשליה והתיאטרליות. נציגתו הבולטת היא מרדית מונק.¹⁸

לסיכום: אני מציעה לצמצם את האפיונים הרבים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני של שנות השישים ושנות השבעים לארבעה אפיונים ראשיים, והם: "נגד" (Anti), "גילוי" (Exploration), "שוויון" (Equality), ו"רגילות" (Ordinary). כל אחד מהאפיונים הראשיים מתחלק לתת-אפיונים שנובעים מהאפיון הראשי ותומכים בו. כפי שאנו רואים, אפיון ה"נגד" הוא בעל אופי הרסני, ואילו שלושת המאפיינים האחרים, "גילוי", "שוויון" ו"רגילות", נושאים אופי חיובי של חיפוש אחר

אלטרנטיבות לחלל הריק שנוצר בעקבות אפיון ה"נגד". באמצעות המודל אבדוק אילו אפיונים אימצו יוצרי תיאטרון התנועה בישראל, אילו אפיונים נדחו ולאילו אפיונים ניתן פירוש מקומי.

2.3.1 אפיון ה"נגד"

האפיון הראשי של המחול הפוסט-מודרני הוא אפיון ה"נגד", שכולל בתוכו תת-אפיונים כדלקמן: נגד האמן הקנוני, נגד סגנון תנועתי מוכתב, נגד אשליה, נגד רגש, נגד עלילה, נגד מבנה מסורתי, נגד אשליה בימתית, נגד תיאטרליות, נגד עומס, נגד השאיפה למצוא חן בעיני הקהל, ונגד התלות של המחול במוסיקה או בכל אמנות אחרת. המטרה הראשונה שאליה הופנו חצי ה"נגד" היו היוצרים המרכזיים של המחול המודרני של שנות החמישים, דהיינו מרתה גראהם, דוריס האמפרי ותלמידיהן. לפי סאייר "הייתה זו בריחה מפולחן האמן כאינדיווידואל גאון עטוף מסתורין, עם הילה רומנטית של אדם היוצר לבדו והמוקף מעריצים המחקים אותו".¹⁹ המרד לא הופנה רק נגד הכוריאוגרפים המרכזיים של המחול המודרני האמריקני, אלא גם נגד כל סגנון מסורתי שכפה את לקסיקון התנועה שלו על הרקדנים, ונגד השיטה שבה כוריאוגרף מכתוב לרקדנים את החומרים התנועתיים. כאמור, יוצא דופן בין יוצרי המחול הפוסט-מודרני היה מרס קאנינגהם, שאמנם יצא נגד הסגנון הכפוי של הקנונים והעניק ביצירותיו מקום נרחב לאימפרוביזציה של הרקדנים, אך בכל זאת הסגנון שלו מוגדר והפך מודל לחיקוי ללהקות רבות בארצות הברית ומחוצה לה.²⁰ קאנינגהם גם לא דחה את השימוש בטכניקה של מחול, ובלהקתו היו רקדנים שהיו אמונים היטב על טכניקת הבלט הקלאסי. וכך מתארת ביינס את סגנונו:

קאנינגהם נשאר בתחום המחול הטכני. זה סגנון שהוא המציא. הוא משלב את האחיזה האלגנטית של הגוף, את עבודת כפות הרגליים המבריקה של הבלט יחד עם גמישות עמוד השדרה של גראהם ובני דורה. לשילוב הזה ניתן להוסיף את תרומתו של קאנינגהם: בהירות, רגישות לסקאלה רחבה של מקצבים, פיתוח צעדים וג'סטות ואיכויות מיוחדות הנובעות מהשימוש במקריות.²¹

יוצרי המחול הפוסט-מודרני התרחקו מנושאים הקשורים להבעה רגשית, כמו אהבה, שנאה, קנאה וכעס, שלדעתם ביטאו את הרגשות הסובייקטיביים של הכוריאוגרפים. ביינס מבהירה וטוענת שאותם אמנים "הביעו שמחת חיים שבאה כתוצאה מההתרגשות ומשמחת התנועה אבל הם היו נגד רגשות בהקשר של דמויות בסיפור".²² למשל, ה"נגד" הופנה אל האהבה המיוסרת של אותלו במחול **פאבאן**

למור (*The Moors' Pavane*, 1949) של חוסה לימון (José Limón) בהשראת המחזה של שיקספיר, או לקנאה של מדיאה במחול (*Cave of the Heart* (1946) של מרתה גראהם או לדכאון ולעוינות החברתית כפי שבאים לידי ביטוי ב**חדרים** (*Rooms*, 1955) של אנה סוקולוב (Anna Sokolow).

אמני המחול הפוסט-מודרני גם התנערו מעלילה ומדרמה, שלדבריהם משעבדים את הגוף ומונעים ממנו את הזכות הטבעית לבטא אך ורק את עצמו. באמצעות פעולת הגוף. בכך הם אימצו את התפיסה האמנותית של ציירים ופסלים אוונגרדיים בניו יורק של שנות החמישים והשישים, שעמם נמנו רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), מוריס לואיס (Morris Louis) ואלסוורת קלי (Ellsworth Kelly), שביקשו לשחרר את הצבע מהקשרים שאינם קשורים לצבע עצמו.²³ דחיית העלילה במחול גררה בעקבותיה התנגדות לתיאטרליות ולאמצעים בימתיים המבקשים ליצור אשליה, כגון תאורה בימתית, תפאורה דקורטיבית, מוסיקה ותלבושות מסוגננות. המלחין ג'ון קייג' כתב שהוא איננו חש מחויבות כלשהי לענג את הקהל. לדבריו, אין הוא מנסה בכוונה לשעמם את הקהל, אבל הוא תומך בפעילות שמספקת מינימום הבטחות.²⁴ פועל יוצא של האפיון "נגד עלילה" הוא דחיית המבנה המסורתי של המחול שפיתח את העלילה או הושתת על מבנים מוסיקליים כמו: א-ב-א, או נושא ווריאציה. כאמור, אמני הזרם הפוסט-מודרני המטפורי לא דחו רגש, נרטיביות ותיאטרליות וגישרו בין תפיסת העולם הפוסט-מודרנית האנליטית לבין תפיסת העולם של הקונונים.²⁵ לסיכום, האפיון הראשי "נגד" יצא נגד כל האפיונים המתקשרים לכל מחול מסורתי בתחום שפת התנועה המבנה, תהליך היצירה והביצוע. יוצא דופן היה מרס קאנינגהם, שלא דחה את הטכניקה ויצר סגנון משלו, וכן אמני המחול הפוסט-מודרני המטפורי שלא דחו את הרגש והתיאטרליות.

2.3.2 אפיון ה"גילוי"

ה"גילוי" בא למלא את החלל שנוצר בעקבות ה"לאווים" של המרד. החיפוש אחר אלטרנטיבות הפך לעיסוק המרכזי של יוצרי המחול הפוסט-מודרני, והם הקדישו את מרב מרצם ליצירת כלים חדשים שיעודדו סוג אחר של מחול. מכאן שהתהליך היצירתי והחדשנות לשמה היו חשובים בעיניהם אף יותר מהתוצאה האמנותית. כמו יוצרים רבים בעבר, גם אמני המחול הפוסט-מודרני השתמשו באימפרוביזציות כאמצעי עזר בתהליך ה"גילוי". אלא שבניגוד ליוצרי המחול המודרני, ששאפו לחשוף את הרבדים הפסיכולוגיים של אישיותם בהשפעת תורותיהם של הפסיכונאליטיקנים פרויד ויונג,²⁶ חיפשו אמני המחול הפוסט-מודרני דרכים לנתב את האימפרוביזציות לאפיקים שיצמיחו פתרונות תנועתיים חדשים, שלא יחזרו על תבניות תנועה מוכרות. אומר קייג': "תת-מודע? אני עושה כמיטב

יכולתי לשחרר את האנשים מהתת-מודע.²⁷ כדי להשתחרר מהרגלים קיימים חישקו את האימפרוביזציות במסגרות של "משימות", שהיו סדרת מצבים מוכתבים או משחקים עם כללים. מטרת המשימות והמשחקים הייתה לנטרל פתרונות צפויים ולשבש מנגנוני החלטה רציונליים. למשל: הרקדנים קיבלו רשימת הוראות לפעולות שיש לבצע בפרק זמן נתון ובמסלולים מוכתבים בחלל. לדברי קייג' מטרת ה"חישוקים" היא למנוע זרימה של פעילויות הצומחות מתוך הרגלי תנועה. יוצרי המחול הפוסט-מודרני פנו לשיתוף פעולה יצירתי עם אמנים ממדיה אחרים ולא עם כוריאוגרפים, כדי להשתחרר מהרגלים ומתבניות מוכרות של יצירה מחולית. המלחין ג'ון קייג', שהיה המנהל המוסיקלי של להקתו של מרס קאנינגהם, הסביר שמטרת המכשולים שהערימו יוצרי המחול הפוסט-מודרני ועמיתיהם על תהליך היצירה הייתה לאפשר לפתרון בלתי צפוי לפרוץ, כמו שהחיים אינם מתפתחים מתוך מחשבה תחילה אלא בחוסר תכנון. דווקא מה שנוצר באופן לא מכוון הוא המעניין.²⁸

כלי נוסף שמטרתו הייתה למנוע השתלטות שכלתנית ופתרונות צפויים היה ה"מקריות". יוצרי המחול הפוסט-מודרני הפנו שאלות ל"מקריות" באמצעות קלפים או מטבעות. השאלות עסקו בכל החלטה שהייתה בעבר פרי החלטה רציונלית, רגשית או אינטואיטיבית של הכוריאוגרף, כגון הכתבת סדר משפטי התנועה, כיווני התנועה ומסלולי ההתקדמות בחלל. האידאולוגיה מאחורי השימוש ב"מקריות" הייתה שככל שאנו יודעים יותר אנו מיטיבים להבין שאי אפשר לחזות את כל התהליכים. קאנינגהם כתב שכאשר הוא יוצר הוא חש שהוא מצוי במגע עם מקורות יצירתיים בטבע שהם לאין שיעור גדולים מיכולת ההמצאה שלו.²⁹

השאיפה ל"גילוי" הולידה את השאיפה ל"אובייקטיביות". לפי תפיסתם של היוצרים הפוסט-מודרניים התקשורת עורכת לציבור שטיפת מוח, מכתובה לחברה את הצרכים התרבותיים ויוצרת אשליה כאילו מה שהיא מכתובה אלה הם הרצונות הטבעיים של בני האדם. מכאן שיש לבחון בחשדנות את מה שנחשב למלאכותי או לטבעי. קופלנד מסביר ש"החופש האמיתי אינו טמון בכך שהאדם מתנועע בחופשיות תוך ביטוי עולמו הפנימי או שהוא מתנועע באופן שנוגד מוסכמות פוריטניות, כי אם בראייה ובהקשבה אובייקטיביים למתרחש".³⁰

ה"גילוי" מתקשר לשאיפה לעצמאות, לחוסר תלות ולאי-קבלת תכתיבים. הגוף אינו משרת אדונים אחרים – כוריאוגרפים ידועים, רגשות ומדיה אמנותיים אחרים – אלא אך ורק את עצמו. קאנינגהם מסביר שבעבורו הריקוד הוא "תרגיל רוחני בצורה פיזית, ומה שאתה רואה זה מה שיש". לדבריו, מה שהרקדן עושה הוא הדבר הריאליסטי ביותר שניתן לעשות. "להעמיד פנים כאילו אדם העומד על ראש גבעה עושה דברים שונים מאשר לעמוד על ראש הגבעה זו התנתקות מהחיים".³¹

במקום המבנה והעלילה המסורתיים אימצו יוצרי המחול הפוסט-מודרני "גישה שטוחה לזמן", ללא מורדות, עליות והתרגשויות. החיים והעיתונות מספקים מדי יום שיאים, עד שמרוב שיאים אי אפשר כבר להבחין בהם. קאנינגהם טבע את מטבע הלשון "חלל של זמן". כוונתו הייתה שאנו חופשיים להקדיש זמן לכל תנועה או העדר תנועה מבלי להיות משועבדים לתבניות זמן, ממש כפי שאיננו משועבדים לתבניות שימוש בחלל. חלוקת הזמן לספירות, למשקלים ולתיבות יכולה לשמש אמצעי עזר אבל לא דיסציפלינה מכאנית שמשעבדת את המחול למוסיקה.³²

במקום פיתוח משפטים תנועתיים באמצעים השאולים מהמוסיקה הקלאסית – חזרה, היפוך ווריאציות – פיתחו אמני המחול הפוסט-מודרני אמצעים חדשים. הבולטים שבהם היו "חזרה" (השונה מהחזרה המסורתית בארכה) ו"סטרוקטורות מתמטיות". השימוש ב"חזרה" הנמשכת מספר דקות, למשל חמש או עשרים דקות, הושאל מהמוסיקה הניסיונית של מלחינים כמו קייג' וסטיב רייך (Steve Reich). הרעיון מאחורי החזרה על אותו צליל לאורך זמן הוא לאפשר לאותו חלק של הקהל שאיננו פסיבי, ואשר מעוניין להיות מעורב, לגלות כעבור חמש דקות שמה שנשמע כ"אותו דבר" איננו חוזר על עצמו, כלומר איננו אותו דבר במדויק. החזרה מאפשרת לגלות את דקויות העושר החבויות במה שנשמע מונוטוני או זהה. המלחין בריאן אינו (Brian Eno), מן מהדמויות הבולטות במוסיקה הניסיונית, טוען שכאשר אדם שומע אותו צליל מספר רב של פעמים, מתחיל מוחו לפעול כמו עין הצפרדע, שכאשר היא רואה משהו סטטי היא מתעלמת מהאינפורמציה המונוטונית. אבל ברגע שיש שינוי מזערי (אם בתנועה ואם בצליל) נקלט השינוי בעוצמה גדולה.³³

אמצעי נוסף שבו השתמשו יוצרי המחול הפוסט-מודרני כאלטרנטיבה לצורות המחול המסורתיות היה סטרוקטורה מתמטית של "צבירה". שיטה זו מתבססת על חזרה ותוספת, כלומר $1; 1+2; 1+2+3$; $1+2+3+4$; $1+2+3+4+5$... מבנה מוסיקלי כזה ניתן למצוא בשירי ההגדה של פסח, כמו "אחד מי יודע". המשפט החדש הנוסף והחזרה על המשפטים הקודמים יצרו בכל פעם שינוי ביחס הפנימי בין המשפטים והוסיפו מתח ודרמה מסוג חדש, שאין להם קשר לעלילה ולדרמות פסיכולוגיות.³⁴

כחלק מאפיון ה"גילוי" עודדו יוצרי המחול הפוסט-מודרני שיתוף פעולה עם מדיה אמנותיים אחרים, כדי לבדוק אפשרויות ליישום תפיסות של אמנויות אחרות על אמנות המחול. למשל, הם שאלו טכניקות הלקוחות מעולם הקולנוע (הכפלת מהירות, שימוש בהילוך אחורנית); שילבו במחול טקסטים שנכתבו על ידי משוררים וסופרים, או סתם בליל של "משפטים" ו"מילים" חסרי מובן, שהצליליות שלהם והריתמוס הוסיפו ממד נוסף למופע.³⁵ העניין שגילו יוצרי המחול הפוסט-מודרני במדיה האחרים

התקבלה על ידי עמיתיהם במדיה האחרים בברכה, כי האמנים האוונגרדים חיפשו מקורות השראה וחלופות לטכניקות המסורתיות.

פסלים כמו ראושנברג, מרסל דישאן וג'ספר ג'ונס (Jasper Jones) האמינו שבמפגש שרירותי של חומרים ואביזרים נוצרת סבירות גבוהה ל"גילוי" מצבים מעניינים. האביזרים שבחרו היו בעיקר אביזרים יומיומיים, כגון גלגלי גומי של מכוניות, צמר עזים, עיתונים, פלסטיק ובקבוקים, כשהמפגש ביניהם לגוף האדם פתח אפשרויות לגילוי הקשרים חדשים.

יוצרי המחול הפוסט-מודרני התעניינו בפילוסופיות של המזרח הרחוק כדי להכיר נתיבי מחשבה חדשים, שיעמיקו את עוצמת ההתבוננות וההבנה ויספקו גירויים חדשים שיצמיחו "גילויים". השפעות בולטות על המחול הפוסט-מודרני היו לזן הבודהיסטי, לטאי צ'י (Tai Chi) ולאמנויות לחימה.

לסיכום, אפיון ה"גילוי" בא לידי ביטוי בראייה אובייקטיבית ובבדיקה של כל מרכיבי המחול תוך כדי גילוי תהליכי יצירה חדשים, מבנים חלופיים, פתיחות לרעיונות אוונגרדים של אמנויות אחרות ואימוץ פילוסופיות של תרבויות שונות.

2.3.3 אפיון ה"שוויון"

אפיון מרכזי נוסף הוא "שוויון זכויות". ביטוי במחול הפוסט-מודרני היה בשיתוף פעולה יצירתי על בסיס שוויוני בין הרקדנים והיוצרים, במערכת יחסים שוויונית בין גבר ואישה, במתן חשיבות זהה לכל איברי הגוף, במתן חשיבות זהה לכל חלקי הבמה (או המשטח שעליו מופיעים) ובשיתוף פעולה על בסיס שוויוני בין האמנויות.

בניגוד לסגנונות מחול שתפיסתם האסתטית העדיפה איברים מסוימים – הזרועות והרגליים בבלט, האגן במחול המודרני המסורתי – יחסם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני אל תנועת הגוף היה שכל איברי הגוף ראויים ויכולים לשמש חומרים לריקוד. הגישה ההוליסטית לגוף עודדה קשב לצורכי הגוף, ומכאן נבעה ההתנגדות לוורטואוזיות הטכנית של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, שלדברי יוצרי המחול הפוסט-מודרני שחקה את הגוף. לפי סאייר דגלו יוצרי המחול הפוסט-מודרני בתהליך עבודה משותף לחברי הקבוצה ולכוריאוגרף. יחד הם חיפשו פתרונות תנועתיים לבעיות שביקשו לפתור. הקונצפט שרווח היה לעודד תהליך יצירה שאיננו מפריד בין רקדן לכוריאוגרף או בין סולן לקבוצה אלא משלב ומאחד, מתוך שוויון, בין כל המשתתפים ביצירה ושומר על עצמאות של כל אחת מן האמנויות הלוקחות חלק במופע. האידאול היה הפרט השומר על עצמאותו אבל פועל בשיתוף פעולה מבלי לנסות להשתלט או להכתיב לאחרים את רצונותיו. הקשב, הרצון להיות ביחד ולגעת פיזית זה

בזה, הפך למרכיב חשוב בעבודה המשותפת והוליד סגנון חדש של אימפרוביזציה המוכר כיום בשם "אימפרוביזציה מגע" (Contact improvisation), שבו זוגות אנשים נעים יחד תוך כדי מגע גופני "נודד" מאיבר לאיבר וכשהם קשובים, סומכים, נשענים ומתגלגלים זה על זה.

במחול הפוסט-מודרני אין עיסוק במגדר ואין הבדל בין החומרים התנועתיים של גברים ונשים. אין פירוש הדבר שיוצרים אלה ניסו להתעלם מהבדלי המין, אבל הם טענו שמתוך שוויון מתגלה ההבדל. למשל, בריקוד **מילים, מילים** (Words, Words, 1963) רקדו איבון ריינר וסטיב פקסטון (Steve Paxton) עירומים, בהשתמשם באותם חומרים תנועתיים. השוויון בלקסיקון התנועה הבליט את ההבדל בין המינים ללא כפייה סגנונית של הכוריאוגרף. המחול הפוסט-מודרני עודד תלבושת זהה לשני בני המין, שני המינים התלבשו באופן פונקציונלי שלא הסתיר ולא הבליט את מתאר הגוף. עקרון "שוויון הזכויות" בא לידי ביטוי גם בתפיסה שהאדם איננו נשגב מן החיה. ראושנברג, למשל, הכניס כלב למחול שיצר עם הרקדן פול טיילור (Paul Taylor). הוא לא ביקש ליצור מערכת יחסים בין האדם לכלב, כמו הכלבה לאסי בסרטים ההוליוודיים; נהפוך הוא, החיה שמופיעה בריקוד מייצגת אך ורק את עצמה, ממש כפי שהרקדן מייצג את עצמו. אלו שתי ישויות עצמאיות השותפות באותו מקום במשך אותו זמן. מעבר לזה כל פירוש הוא עניינו של הצופה.³⁶

בניגוד ליוצרי המחול המודרני והבלט הקלאסי, שמיקמו את הפעילויות החשובות במרכז הבמה כדי למשוך לשם את עין הצופה, התייחסו יוצרי המחול הפוסט-מודרני באופן שוויוני לכל חלקי הבמה. כל מקום על הבמה היה חשוב באותה מידה. תפיסה זו מצויה גם בציוריו של ג'קסון פולוק (Jackson Pollock), שביטל את חשיבות המרכז ביריעת הציור כדי לתת לצופים את החופש לבחור במה למקד את מבטם. תפיסת העולם האמנותית של הפסל והצייר מרסל דישאן עוד הרחיקה לכת. הוא טען שתפקיד האמן לשמש מדיום שמבצע רק חלק מתהליך היצירה, ותפקידו של הצופה הוא להשלים ולפענח את האיכויות הפנימיות של העבודה בהתאם לניסיון החיים שלו, כלומר הצופה משלים את המעגל היצירתי.³⁷

שיתוף הפעולה בין יוצרי המחול הפוסט-מודרני ליוצרים מאמנויות אחרות נעשה על בסיס שוויוני של דו-קיום בשלום, שבו כל אחת מהאמנויות שומרת על עצמאותה. למשל, המוסיקה, המחול והאמנות הפלאסטית הן שלוש זהויות שונות שבמהלך המופע פועלות באותו מקום ובאותו זמן, והצופים מוזמנים לצפות בו-זמנית בשלושה ערוצים. התוצאה מורכבת, דורשת ריכוז, עשירה בהפתעות כמו החיים עצמם ואף אחת מהאמנויות איננה נחותה. לדברי חוקר המחול מרשל כהן (Marshal)

(Cohen) וקופלנד תפיסה זו של יוצרי המחול הפוסט-מודרני תואמת דברים שכתב ברטולד ברכט, שכל זמן ששילוב אמנויות פירושו ערבוב ומיזוג, תהיינה כל האמנויות מושפלות, כשתפקיד כל אחת מהן יהיה "להשלים" את חברתה.³⁸ קופלנד מוסיף שתפיסה זו מצויה באמנות הפרימיטיבית שבה מיטשטש ההבדל בין אימאז' למציאות.³⁹ דוגמה לשילוב אמנויות תוך שמירת עצמאותה של כל אחת מהן ניתן למצוא במחול **יערות הגשם** (Rain Forest) של מרס קאנינגהם. האמן אנדי וורהול (Andy Warhol) יצר לו תפאורה מעשרות כריות פלסטיק בצבע כסף ממולאות הליום שריחפו בגבהים ובמסלולים שונים במרחב הבמה. מבקרת המחול מרסיה סיגל כותבת שכאשר הרקדנים חצו את הבמה ונתקלו בכריות הם לא ניסו ליצור אתן קשר מעבר להתייחסות עניינית של פילוס דרך.⁴⁰ כלומר, זה לצד זה התקיימו שני מדיה נפרדים שנעים באותו החלל באותו הזמן ממש.

יוצאי דופן הם אמני המחול הפוסט-מודרני המטפורי שאימצו את תפיסת התיאוריה של המלחין ריכרד ואגנר, שתפקיד הבמאי ליצור תיאטרון טוטלי המשלב בתוכו אלמנטים המצויים באמנויות השונות, כשכל אמנות תומכת ומשלימה את חברתה עד כדי אובדן זהותה העצמאית, לפעמים. המאפיין "שוויון זכויות" בא לידי ביטוי בביטול ההיררכיה המסורתית בין אמנות עילית לאמנות פופולרית. תפיסה זו עלתה בקנה אחד עם ההתפתחויות באמנויות הפלסטיות האוונגרדיות, וניתן למצוא אותה אצל האמנים דישאן וראושנברג, שיצרו פסלים אמנותיים מאסבלאז' (Assemblage) מאיסוף של אביזרים שכללו בתוכם אביזרים יומיומיים שניתן למצוא זרוקים ברחוב והעמידו אותם במוזיאונים. גם מלחינים של מוסיקה חדשה לא היססו לשלב זה לצד זה מוסיקה של מלחין קלאסי לצד נקישות פטיש.⁴¹

יוצרי המחול הפוסט-מודרני יישמו את עקרון "שוויון הזכויות" בביטול ההפרדה בין הכוריאוגרף לרקדן, ובעידוד יצירה קולקטיבית של הרקדנים במערכת יחסים שוויונית בין גבר ואישה, במערכת יחסים שוויונית בין אנשים לבעלי חיים, בשילוב אמנויות על בסיס שמירת עצמאות, במתן חשיבות זהה לכל איבר בגוף ולכל מקום על הבמה.

2.3.4 אפיון ה"רגילות"

האפיון המרכזי הרביעי שאני מציעה הוא ה"רגילות". הוא מתקשר עם מילים כמו יומיומיות, טבעיות, פשטות ומינימליזם. אפיון ה"רגילות" מציע אלטרנטיבה לחלל שנוצר בעקבות התנגדותם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לתיאטרליות, לאשליה, לעומס ולווירטואוזיות. האידיאולוגיה החדשה טענה שהיופי מצוי ברגילות והיא באה לידי ביטוי בחומרים התנועתיים, במבנה הגוף של הרקדנים, בלבוש,

באנרגיה ובמקום המופע. כתוצאה מתפיסה זו הצטמצם ההבדל בין "החיים האמיתיים" לבין האמנות. יוצא דופן ביניהם היה קאנינגהם, שהקים להקה של רקדנים מאומנים היטב שעבדה על בסיס קבוע. במקום תנועה מסוגנת השתמשו יוצרי המחול הפוסט-מודרני בתנועה יומיומית וטבעית. כשחלוצות המחול המודרני בתחילת המאה, איזדורה דנקן ולויס פולר (Loie Fuller), דיברו על תנועה "טבעית" הן התכוונו לתנועה שחיקתה או ייצגה את התנועה בטבע. אצל פולר – פרפרים ופרחים; ואצל דנקן – תנועת הגלים, העצים והרוח. כשמרתה גראהם ודוריס האמפרי דיברו על תנועה טבעית הן התכוונו לתנועות המתבססות על נשימה, נפילה, קימה, רפיון וכיווץ, שאותן חשפו לדינמיקה ולמקצבים שונים כדי שיבטאו רגשות ומסרים. בניגוד להן התכוונו יוצרי המחול הפוסט-מודרני לפעולות יומיומיות כמו ריצה, הליכה או נפילה, שהתבצעו בטבעיות, ללא ניסיון ליצוק בהן איכויות חדשות ולהפוך אותן לתנועות חינוניות קלילות או דרמטיות. אפיון ה"רגילות" תאם גם את התפיסה של המוסיקה החדשה שלפיה כל צליל הוא חומר ליצירת מוסיקה, כמו שכל חפץ שנמצא ברחוב (found object) יוכל להשתלב ביצירת פסל.

יוצרי המחול הפוסט-מודרני ביקשו להסיר את מעטה המסתורין ממעשה יצירת האמנות. אחד האמצעים לעשות זאת היה להתנער מהשימוש באמצעים תיאטרליים ליצירת אשליה. לא עוד מסכים, תאורה בימתית וקלעים. נהפוך הוא, הם חשפו את אחורי הקלעים לעיני הקהל, העדיפו תאורה יומיומית והציגו עבודות בתהליך יצירה. "קילוף" המחול מעומס המרכיבים התיאטרליים יצר מחול נזירי ומינימליסטי, והתפיסה האמנותית אמרה "פחות זה יותר". לדברי החוקרת מרסיה סיגל נולד המינימליזם במחול מתוך מאמץ "לנקות" את המחול מהקישוטים והצבעוניות הרגשית שנאגרה בתקופת השקיעה של המחול המודרני האמריקני.⁴²

השאיפה לקרב את האמנות אל החיים באה לידי ביטוי גם בבחירת מקום המופע. לא עוד אולמות מצוידים באמצעים ואפקטים תיאטרליים שאין בהם עוד צורך, ולא עוד הפרדה בין הבמה לקהל, אלא מחול שמבוצע על רצפת כנסייה או מוזיאון, בגנים ציבוריים, על גגות בתים, על מזרונים או על רפסודות על פני הנהר, על קירות בתים ובמבנים תעשייתיים. שם, במקום ה"רגיל" והמוכר לכל אחד, היה על הרקדנים להיות נוכחים ולבצע פעילות תנועתית בזמן אמיתי, כי לדברי קאנינגהם "ריקוד הוא פעולה חזותית של החיים".⁴³

מאחר שהיופי מצוי ב"רגילות", אין צורך ברקדנים עם גוף אידיאלי התואם את האסתטיקה של הקנונים. מכאן התפיסה הפוסט-מודרנית במחול שאין צורך להסתיר פגמים. במקום המראה המקצועי של התלבושת הבימתית המסוגנת, השיער המתוח לאחור והאיפור הכבד, העדיפו יוצרי המחול הפוסט-

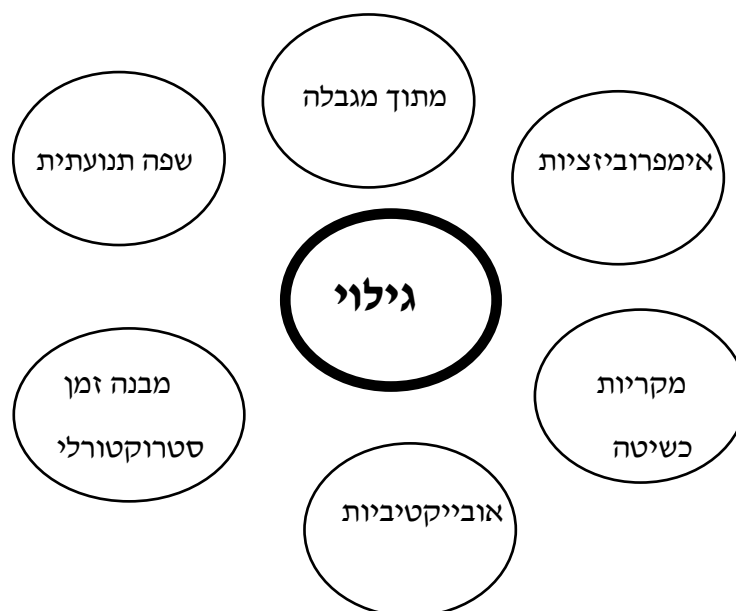
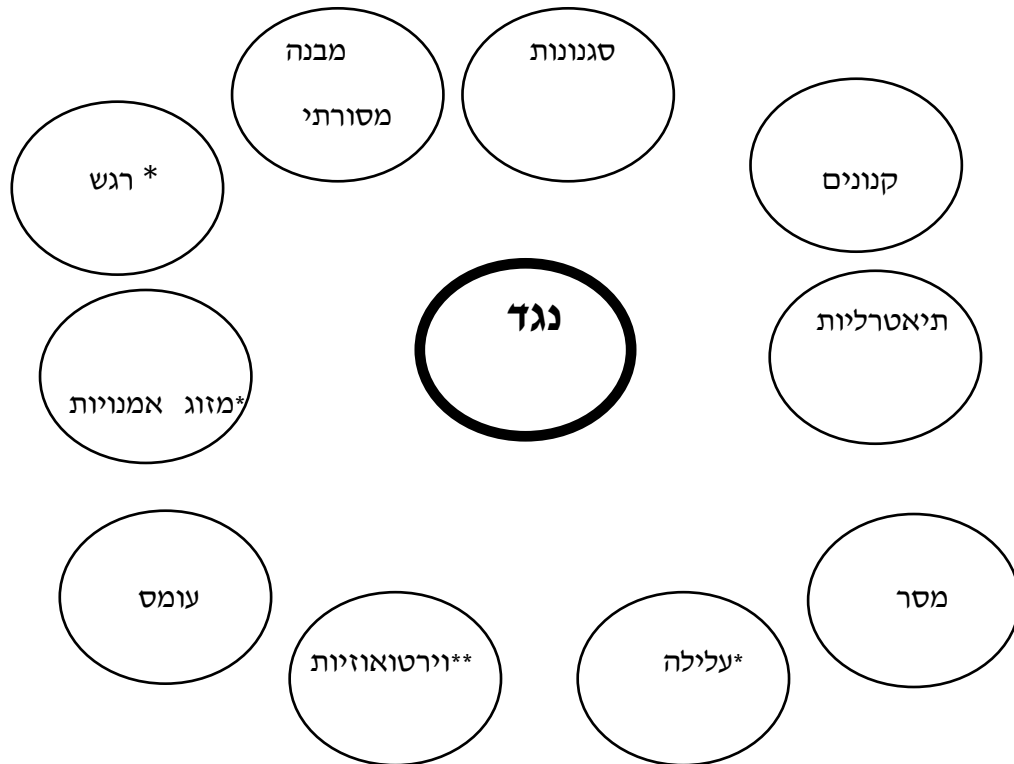
מודרני את המראה היומיומי שהקרין עשייה כלאחר-יד. הם העדיפו להופיע בבגדים פונקציונליים: גופיית T, מכנסי מיזע, גרביונים חמים ונעלי ספורט. ביינס טוענת שרקדני הבלט הקלאסי רוקדים בנעלי סטן ובשמלה נשית, כשבגד הגוף מסתיר את עבודת השרירים; רקדני המחול המודרני רוקדים יחפים כדי לחוש את הקשר עם האדמה, אבל נעלי הספורט שאינם מסמלים דבר הם המוזה של המחול הפוסט-מודרני.⁴⁴

ה"רגילות" הייתה התשובה של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לאפיון ה"נגד". נכללו בו: נגד תנועה מסוגגנת וכפויה, נגד תיאטרליות, נגד אשליה, נגד ליטוש ונגד מבנה גוף אידיאלי, שתואם את האסתטיקה של הקנונים. ה"רגילות" באה לידי ביטוי אצל יוצרי המחול הפוסט-מודרני בשפה התנועתית, במקום המופע, בדה-מיסטיפיקציה של האמנות, בלבוש הרקדן ובדחיית האסתטיקה הקשורה ל"תקניות" מבנה הגוף של הרקדן. נראה בהמשך כיצד כל האפיונים האלה באים לידי ביטוי במודל גרפי.

2.3.5 סיכום

להלן מודל גרפי של ארבעת המאפיינים הראשים, כשכל אחד מהם כולל תת-אפיונים היוצרים רשת צפופה של מאפייני המחול הפוסט-מודרני.

מקרא: * אפיון קיים במחול הפוסט-מודרני המטפורי; ** אפיון קיים בסגנון המחול של מרס קאנינגהם





2.4 מודל לניתוח השפעת תיאטרון-המחול הגרמני (Tanztheater)

2.4.1 מבוא

בפרק זה אני מבקשת לבדוק את השפעתו של תיאטרון-המחול הגרמני על התפתחות תיאטרון-התנועה בארץ בשנות השמונים. השאלות הרלוונטיות בהקשר הזה הן: אילו מאפיינים אימצו האמנים המקומיים? אילו מאפיינים דחו? ולאילו מאפיינים נתנו פירוש ישראלי? ניתן לראות בביקור תיאטרון-המחול וופרטל (Wuppertal) של באוש בארץ ב-1981 את ראשית השפעת הסגנון הזה בישראל; ומאחר שתיאטרון-המחול הגרמני בארץ מזוהה עם שמה של פינה באוש, ייבדקו המאפיינים תוך התייחסות לעבודתה.¹

בנושא תיאטרון-המחול קיימת ספרות עשירה. החוקרים המובילים בגרמניה הם נורברט סרווס (Norbert Servos, 1984) ויוכן שמידט (Jochen Schmidt, 1992), ובארצות הברית – דיוויד פרייס (David Price, 1990), יוהאנס בירינגר (Johannes Birringer, 1986), סוזן מנינג (Susanne Manning, 1986), אנה סנז-קולברג (Ana Sanchez-Colberg, 1993) והידי גילפין (Heidi Gilpin, 1993). מאפייני המחול המצוינים בספרות והפירושים לו אינם מספקים תמונה בהירה של הסגנון הזה, ולכן בכוונתי לבנות מודל מקורי של המאפיינים המרכזיים והשוליים יותר. המודל ישמש לנו כלי לבדיקת ההשפעה של סגנונה של באוש על תיאטרון-התנועה בישראל. החוקרים הגרמנים החשובים, סרווס ושמידט, גאים בתיאטרון-המחול של באוש ורואים בה אמנות מחול חדשנית שנוצרה אחרי מלחמת העולם השנייה ושורשיה נעוצים במחול ההבעה הגרמני שלפני המלחמה. המאמרים של החוקרים האמריקנים, לעומת זאת, כגון סוזן מנינג, אנה קיסלגוף (Kisselgoff) ויוהאנס בירינגר, נכתבו על רקע ויכוח בארצות הברית ב-1986 בעת ביקור תיאטרון-המחול של באוש שספג ביקורות קשות.² מרבית מאמריהם מתמקדים בניסיון להבין את הפער הקונצפטואלי בין המחול האמריקני של שנות השמונים לבין תיאטרון-המחול הגרמני. חוקרת המחול האמריקנית סוזן מנינג מצביעה על ההבדל המהותי שבין תיאטרון-המחול הגרמני לבין המחול האמריקני של אותו זמן:

בעוד כוריאוגרפים אמריקנים מדגישים בדרך כלל את ההבעה הטמונה בתנועה נטו ומתייחסים לעלילה ולנושא כאל דבר שולי, הופכים הכוריאוגרפים הגרמנים את סדר העדיפויות. הם מתייחסים לנושא כאל המרכיב החשוב ואל איכויות התנועה כשוליות.

במילים אחרות, הכוריאוגרפים הגרמנים כיום אינם מתעניינים בלקסיקון של מחול בה במידה שעמיתיהם האמריקנים אינם מתעניינים בבעיות חברתיות.³

אם כן, מדובר בעימות בין תוכן וצורה. ריינהולד הופמן (Reinhold Hoffmann), מהיוצרות הבולטות בסגנון תיאטרון-המחול הגרמני, מסכימה עם מנינג. לדעתה קשור הקהל האירופי למסורת התיאטרון – בכל עיר גדולה קיים בית אופרה – ולכן קשור תיאטרון-המחול הגרמני לדמויות ולתפיסה שלכוריאוגרף צריך להיות מסר ולכן הוא איננו יכול להסתפק בתנועה בלבד, כמו במחול האמריקני.⁴ דיוויד פרייס טוען שההבדל בין באוש למחול האמריקני איננו רק זה שבין צורה לתוכן אלא גם בין שפת הגוף לבין קומפוזיציה תנועתית. באוש יוצרת מעין "כתב גוף", כשהגוף משמש מעין דף נייר לכתיבה על נושאים חברתיים. ב"כתב הגוף" באים לידי ביטוי האספקטים השונים של הפרט: ביולוגיים, סקסואליים ופסיכולוגיים. האספקטים האלה באים לידי ביטוי בדרך שבה הגוף מתנועע בחלל. גם החלל הוא השתקפות של דינמיקה חברתית ופוליטית. "כתב הגוף" איננו כבול למילה המוגדרת של הטקסט התיאטרלי, איננו כבול לריאליזם של הפנטומימה ומשחרר מדרישות מדיום הקומפוזיציה של התנועה נטו. ביצירת "כתב הגוף" הושפעה באוש מתפיסת התיאטרון של ברטולד ברכט ואנטונין ארטו ואימצה חלק מהכלים הכוריאוגרפיים של המחול הפוסט-מודרני. הנושא המרכזי שעוסק בו "כתב הגוף" של באוש הוא פוליטיקת המגדר בתרגומה למופע, "כשהגוף משמש צינור לדמיון המבוטא בתנועה אקספרסיבית".⁵

בניגוד לחוקרים הגרמנים, שמוצאים בסגנונה של באוש הומניות ואמפתיה לעולם שבו חיה היוצרת, מדגישים החוקרים האמריקנים את האלימות שלה, שבאה לידי ביטוי בכותרת שנתנה העורכת אן דלי (Ann Daly) לתיעוד הוויכוח על עבודתה של באוש: "ריגוש ההמון מהלינץ' או זעמה של האישה?"⁶

המודל המקורי שאציע כאן יתבסס על דעותיהם של החוקרים הגרמנים והאמריקנים, כפי שהם מציגים את האמצעים שבהם משתמשת באוש בתיאטרון-המחול שלה כדי "לתרגם את ניסיון החיים לאמירה של הגוף". במודל יהיו שלושה מאפיינים ראשיים: תוכן, כתב הגוף ורב-תחומיות. כל מאפיין ראשי יתחלק לתת-מאפיינים. יחד הם ייצרו רשת צפופה שבעזרתה ניתן יהיה לבדוק אם השפיע סגנונה של באוש על תיאטרון-התנועה בארץ, כיצד ועד כמה.

2.4.2 אפיון ה"תוכן"

התיאורטיקן ומבקר המחול יוכן שמידט טוען שתיאטרון-המחול הגרמני הוא כלי אמנותי המשמש אמצעי לביטוי אנושי בעל משמעות חברתית ופוליטית ולכן הוא עמוק יותר מן המחול האמריקני.⁷ ברוח התפיסה הזו של מעורבות חברתית אומרת באוש שלא מעניין אותה איך אנשים נעים אלא מהו הדבר שגורם להם לנוע. כלומר, לא מעניינת אותה התנועה כשלעצמה אלא הסיבות לה. לשם כך היא מפנה שאלות אל הרקדנים, במטרה לחשוף מתוך העבר האישי של כל אחד מהם זיכרונות אישיים שהם מחוץ לתחום של ניסוח וניתוח קר והגייוני. אלו הן פיסות חיים שלא ניתן לבטאן בשום דרך אחרת אלא באמצעות התנועה לבדה.⁸ השאלות מעלות אל פני השטח נושאים רוחניים שיקבלו בהמשך ביטוי גופני, או כפי שאומר החוקר אריק בנטלי (Erick Bentley): "הבעיה היא שאי אפשר להראות את הרוח העירומה. אפשר רק להציג את מעטפת הרוח, והרי זה הגוף."⁹ כפי שנראה, אפיון ה"תוכן" בא לידי ביטוי בבחירת הנושאים ובדרך הצגתם, המשתקפים ברשימה הבאה:

כישלון

באמצעות "כתב הגוף" עוסקת באוש בנושאים הקשורים בכישלון: כישלון במערכת יחסים בין גבר ואישה; כישלון חברתי שביטוי הוא התנהגות לפי נורמות חברתיות צבועות; וכישלון ביחסי ילדים והוריהם.¹⁰ במקרה האחרון מדובר בכישלון שמתחיל בילדות ומשתקף במשחקי הילדים. בירינגר טוען שאיתר 40 משחקים ביצירות 1980 ואריאן (1979) שמקרינים אווירה של פחד ואלימות.¹¹ לאחר שאותם ילדים מתבגרים הם נעשים אנשים עם פנים "קפואות" שממשיכים לשחק משחקים אלימים. הכישלון החברתי משתקף גם בעיצוב הבמה. עם פתיחת המסך מתגלה במה מסודרת ונקייה שעליה מרובעים של משטחי אדמה (פולחן האביב, 1975) ודשא (אריאן, 1979) התחומים בקפדנות יתרה. נראה שאפילו הסביבה הטבעית כפופה לכללי החברה. בסיום המופע התחלף הסדר הלא-טבעי בבמה מלוכלכת הנראית כמו אחרי פוגרום. המעבר הוא מסדר מופתי כפוי לאנרכיה.

אלימות

האלימות מאפיינת את עבודותיה של באוש. מבקרת המחול האמריקנית אנה קיסלגוף דוחה את טיעונו של שמידט כאילו האלימות בעבודותיה של באוש נובעת מרצונה של הכוריאוגרפית לעזוק במלוא העוצמה את "הזעקה של האישה". לטענתה, האלימות בעבודותיה של באוש מזכירה התרגשות של הנאה בקרב ההמון ממראות אכזריים כמו בקולוסאום ברומא העתיקה, שבו ההמון הריע מההתרגשות למראה הדם הנשפך במאבקים בין בעלי חיים לבני אדם בזירה.¹² כדאי לזכור שהאלימות איננה ייחודית לעבודותיה של באוש, וניתן למצוא אותה בשפע בעבודות של התיאטרון

הניסיוני האמריקני. לדוגמה, ב"תיאטרון החי" האלימות היא תמצית המחזה והופכת למחאה נגד אלימות.¹³

ריגוש

עבודותיה של באוש יוצרות בקהל ריגוש, והמבקרים האמריקנים כתבו אמנם בביקורותיהם כי "עבודותיה של באוש עמוסות ברגשנות יתר שמכבידה על הקהל וסוחטת אותו".¹⁴ באוש טוענת שהיא מבקשת לומר דבר-מה שלא ניתן להגיד אותו במילים ולכן היא יוצרת פואמה שבה ניתן לחוש את משמעות הדברים.¹⁵ החוקרת היידי גילפין (Heidi Gilpin) טוענת שבאוש מבקשת לרגש את הקהל ולכן איננה פונה לאמצעי שכלתניים אלא באמצעים של הפואטיקה. לפי יוליה קריסטבה (Julia Kristeva) יש לפואטיקה היגיון של קרנבל, היגיון של חלום והיא מפירה חוקים וקודים לשוניים וחברתיים. המבנה הפואטי יוצר עם הקהל תקשורת ברמה הרגשית.¹⁶

אי-ליניאריות

גילפין מציינת כי יצירותיה של באוש בנויות מקולאז' של קטעים ואינן ליניאריות.¹⁷ הפעולות על הבמה מתרחשות כשההווה אינו אלא נקודת התייחסות לקטעים שנשלפו בזמנים שונים לאורך ציר הזמן ונשזרו ביצירה ללא היגיון כרונולוגי.¹⁸ בקולאז' הסצנות שיוצרת באוש רואה הקהל נופים שבהם הפנטסטי, היומיומי והאבסורד קורים בו-זמנית. האי-ליניאריות יוצרת גם אפקט של ניכור – כמו ברכט – ומנתצת את הזדהות הקהל עם הדמות. לדברי לואי אלתוזר (Louis Althusser) אפקט הניכור של ברכט אינו מתמצה רק במשחק מחוספס ובאפקטים פלקטים דידקטיים. הוא מצוי בדינמיקה של המבנה הדרמטי הסמוי של המחזות, שהיא – ולא הדינמיקה הפסיכולוגית של הדמויות – יוצרת את היחסים בין הקהל והמופע בתיאטרון הברכטיאני.¹⁹ מוסיקה בעלת אופי קולאז'י שמערבת סגנונות ומלחינים שונים מתקופות שונות מלווה את הסצנות ומחדדת את האי-ליניאריות. כמו בקולנוע, המוסיקה נשמעת ומשתתקת ותפקידה לסייע ביצירת אווירה וריגוש. יש סצנות שבהן הרקע המוסיקלי נוצר על ידי קולות שמפיקים הרקדנים או על ידי שקט. בבחירת המוסיקה אין הבדל בין אמנות גבוהה ונמוכה; באוש שוזרת בעבודותיה מוסיקה קלאסית בצד שירי אהבה פופולריים ומוסיקה מתוך סרטים הוליוודיים.

אי-התאמה

באוש מבססת את עבודתה על סטריאוטיפים שבהם הגבר מופיע כתוקפן, כאנס וככופה את עמדתו. הנשים נרדפות, נענשות, מולבשות, מופשטות ונאנסות. היא מוצאת דרכים כדי לרמוז שיש אי-התאמה בין ההופעה החיצונית לבין מה שקורה בתוך האדם. בדרך כלל יש לרקדנים בעיה עם הדימוי

הסטריאוטיפי הרשמי שעליהם לייצג: שמלות הנשים הדוקות וקצרות מדי; הנשים מותחות את שערן לאחר חזק מדי, כתפיות החזייה מתגלות, העקבים גבוהים מדי, הנעליים לוחצות. אי-ההתאמה נובעת מכך שבאוש מעמידה זה מול זה את השאיפות והמציאות, או כפי שאומרת מנינג: "תיאטרון-המחול של באוש פועל בה-בעת על אמירה פסיכולוגית פנימית ועל השתקפות המציאות".²⁰

הגברים והנשים לבושים בהידור ומקפידים לנהוג לפי הכללים הנוהגים בחברה מתקדמת, בשעה שהמציאות היומיומית עמוסה בבלבול, בהשפלה מינית ובמכות. במהלך היצירה עובר הסטריאוטיפ שינויים כאשר המינים מחליפים בגדים. נוצרת אי-התאמה בין הלבוש לבין הדמות. השמלה, על משמעויותיה השונות בחברה, אינה נלבשת רק על ידי נשים, והחליפה איננה נלבשת רק על ידי גברים. הגברים בשמלות לא מפסיקים להיות גברים, אבל מיתוסף להם קורטוב של "האחר הנשי": הם ממשיכים לחזר אחרי נשים וממשיכים להיות אלימים, אבל לקהל ניתן חומר חדש למחשבה, מאחר שהגבולות בין הנורמות והציפיות בהגדרת תפקידי הגבר והאישה מיטשטשים. הזהות האמיתית נקבעת על פי חשיבות מיקום הדמות בחלל הבמה והזמן המוקדש לפעילות הדמות ולא על ידי זהות ביולוגית.²¹

נגד אילוזיה

האילוזיה באה לידי ביטוי אצל באוש ביצירת ה"כאילו יפה", ה"כאילו מנומס". אבל, כאמור, החצאיות צרות מדי, השיער מתוח מדי וכשהרקדנים מחליפים בגדים כדי לשנות את תפקידם, הם עושים זאת על הבמה לעיני הקהל. פרייס כותב: "בניגוד לבלט הקלאסי שמנסה להראות שהרקדנים נעים בקלות ללא מאמץ, הרקדנים של באוש מתאמצים עד גבול יכולתם ומראים את המאמץ והכאב בגלוי על הבמה".²² טכניקות הניכור – הקולאז', האי-התאמה והאי-קביעות – תורמות לשבירת האילוזיה.

פרודיה

לפרודיה היו פירושים שונים בתקופות שונות בהסטוריה. החל מחיקוי קומי של יצירה אפית בתקופה העתיקה דרך ביקורת על זיוף בתקופת הרנסנס (Fuzelelir, 1738), העדר מקוריות או צחוק של ייאוש (Nietzsche, 1886), השימוש בטכניקת ה"קול הכפול" כאשר אותו טקסט מופנה לאדם שאתו משוחחים אך גם ל"אדם אחר" (Bakhtin, 1929), ביקורת על המציאות (Foucault, 1971) ועד לשימוש המוגבר בהומור בפוסטמודרניזם באמנויות כניגוד לאנטי-הומור המאפיין את המודרניזם (Jencks, 1980).²³ על האירוניה שבהומור מוסיף החוקר אורי רפ, ש"מול פני נסיבות העולם הפוגשות את האדם – יכול הוא להתייצב במלוא הרצינות ויכול הוא להתבונן בהן במלוא העליצות

ומלמעלה... הצורה המעודנת ביותר של עמדה זו היא האירוניה".²⁴ בסצנות האלימות שוזרת באוש קטעי פרודיה המבטאות ביקורת על החברה. בדרך כלל אלו סצנות תנועתיות טרגי-קומיות של הרקדנים הממלאים בקפדנות אחר האופנות ומשאלות החברה ונראים כתוצאה מכך מגוחכים. למשל סצנת השתזפות במחול 1980, שבה מלגלת היוצרת על האופנה להשתזף בשמש במשך שעות והאנשים מסתובבים בריטואל של בטן-גב כמו היו בשר הנצלה על הגריל. בסצנה אחרת, תחרות חשיפת רגליים, הפרודיה משולבת באלימות, איתות על האגרסיביות הסמויה בתחרויות היופי.

פתוח לפירושים

הטקסט של באוש הוא טקסט המכיל טקסטים רבים המתבצעים בו-זמנית כשהפירוש נשאר פתוח לפרשנות אישית של הצופים. על הבמה נשזרים כמו במוסיקה פוליפוניית מספר קולות – מספר ערוצים של התרחשויות. מנקודת מבטם של הרקדנים פועלת כל התרחשות בערוץ נפרד, אבל הקהל רואה איך המקריות שבה הן פועלות במקביל על הבמה שופכת אור חדש על הדינמיקה של החיים. באוש לא קובעת פתרונות ולא מכתובה אותם. היא מעלה מחשבות, מהרהרת על תפיסות מקובלות הקשורות ליושר, ליופי, לשמחה, לאהבה ולכאב. קולברג סבורה כי התרחקותה של באוש מפתרון ואמירה חד-משמעיים מטילה את האחריות לפירוש על הקהל.²⁵

2.4.3 אפיון "כתב הגוף"

אני טוענת שבאוש יוצרת "כתב גוף", שבו משמש הגוף מעין דף נייר שעליו נכתבים נושאים חברתיים. ב"כתב הגוף" באים לידי ביטוי אספקטים שונים של הפרט. כפי שעוד נראה נעזרת באוש באמצעים שכבר ראינו במחול ההבעה ובמחול הפוסט-מודרני כדי ליצור את כתב הגוף. לדוגמא, תהליך עבודה עם רקדנים יצירתיים, שימוש באלמנט החזרה ותנועה יומיומית. אביא בקצרה את המרכיבים שבהם משתמשת באוש ליצירת "כתב הגוף":

גילוי

החופש לגלות עומד במרכז התפיסה האמנותית של תיאטרון-המחול של פינה באוש, טוען שמידט.²⁶ באוש בוחרת רקדנים יצירתיים המאומנים היטב בטכניקת הבלט הקלאסי, אבל חסרים הופעה ומנייריזם כשל רקדני בלט. להקתה מורכבת מרקדנים בני עמים וגזעים שונים, שלכל אחד מהם אישיות בולטת אך אין להם מבנה גוף מועדף. הגילוי נחשף בתהליך יצירה משותף שלה עם הרקדנים. היא משתמשת בטכניקה של שאלות שהיא מפנה אליהם, המכוונות למקור רגשי עמוק החבוי בניסיון חייהם. היא מבקשת מהרקדנים להראות איך צחקו בעבר, למשל, והצחוק הופך לחומר גלם ליצירת

"כתב גוף". לדברי גילפין משתמשת באוש בחומרים התנועתיים שנוצרו מ"איך בכו" ו"איך צחקו", אולם הסיבה לכך איננה מעניינת אותה. לא מעניין אותה מדוע צחקו אלא ההשתקפות הפיזית של הצחוק על הגוף. היא שואלת את הרקדנים "איך אתם בוכים"? לא מתי, ולמה. הם לא צריכים לבכות בפניה, אלא לתאר את הבכי במילים, בתנועות ובקול. לדברי באוש נקודת המוצא בתהליך היצירה היא כאוס של חומרים וצורות שמתגבשים ומתבהרים תוך כדי עבודה. בתהליך העבודה היא בוחנת את החומרים שהתגלו מספר פעמים, משנה אותם, מאמצת ודוחה.²⁷

שפת התנועה

לקסיקון התנועה של פינה באוש מצומצם ומתרכז בעיקר בהליכות, בנפילות ובתנועות ידיים. שמידט מסכים עם המבקרים האמריקנים שהשפה התנועתית של תיאטרון-המחול של באוש דל, אבל לטענתו נובעת הדלות מחיפוש אחר תמצות אותו "המעט התנועתי" העוסק גם בסוג פעילויות שבעבר היו מוזנחות.²⁸ לדברי קולברג מדובר במקומות נסתרים בגוף, מקומות שהמחול המסורתי הזניח כמו בית השחי או פעולות כמו ליטופים, נשיקות וסטירות.²⁹

ג'יסטות

לדברי גילפין הג'יסטה היא שפה שאנו מפרשים אותה כסטאטית, למרות שהיא מכוונת אל מישור.³⁰ הג'יסטה תופסת אצל באוש מקום מרכזי בחומרים התנועתיים ומשמשת חומר גלם. באוש מפרקת את הג'יסטה ומחברת אותה מחדש – לאחר שחשפה אותה לשינויי זמן, כוח וחלל – מאיצה, מאיטה ומנשלת את הג'יסטה מהקצב הטבעי שלה. ההתייחסות לתנועה בכלל ולג'יסטה בפרט היא של אוטונומיה, של תנועה בחלל ובזמן שאיננה חייבת לשרת מסר כלשהו, ולכן היא מאפשרת הפשטה. משמע שמתקיים תהליך של דה-סמנטיקציה, שבו מנוטרלת המשמעות המקובלת של המילה או של התנועה, וניתן ליצור מאותן תנועות חיבורים חדשים בעלי משמעות חדשה. למשל הלטיפה משנה את קצבה, עצמתה וגודלה והופכת לסטירה.

אי-קביעות

לדברי א' קדיק (Caddick) הולכת באוש בעקבות הפילוסופים הצרפתים שטענו ש"אין תמצית אישיות אינדיווידואלית, ולא דרך בודדת להגשמה של האדם את עצמו. בתוך האדם טמון פוטנציאל אדיר לצירופים שונים שמתוכם יכול הפרט לבחור את הרצוי לו".³¹ משמע שהגוף איננו מייצג מצב מקובע אלא הוא מעין "גוף דמיוני". אצל פינה באוש באה תפיסה זו לידי ביטוי בכך שאותו רקדן מגלם מספר דמויות או בכך שלעתים מחליפים הרקדנים בגדים על הבמה ועוזרים זה לזה. מדובר במצב ארעי, לא קבוע, ואין ניסיון ליצור אילוזיה ולהסתיר מפני הקהל את האופן שבו הדמות

משתנה. גם כשהרקדנים מחליפים בגדים מחוץ לבמה הם חוזרים אליה לפני שסיימו להתלבש, כשהם רוכסים ומכפתרים את בגדיהם.

חזרה

החזרה על אותה תנועה קיימת אצל יוצרים רבים בתחום תיאטרון-המחול הגרמני ובהם ריינהולד הופמן, הנס קזרניק וסוזנה לינקה. ובכל זאת כותבת גילפין שמשמעות הכישלון שמעביר מרכיב החזרה ייחודית לבאוש.³² החזרה אצל באוש היא סמל לכישלון טוטלי. האדם יכול להתאמץ לחזור על אותה תנועה אך התנועה החוזרת לעולם לא תהיה מדויקת או זהה לקודמתה, מפני שהחזרה מתבצעת על פני ציר הזמן שהשתנה. אי-היכולת לחזור על התנועה במדויק מעצים את תחושת הכישלון. אפשר לנסות לתקשר שוב ושוב, אבל הכישלון מובטח. קולברג מאירה אספקט נוסף של השימוש בחזרה. לדבריה מציינת החזרה אלמנט של "הסתכלות של אישה". החזרה מאפשרת לאישה לשנות את דעתה, לחזור ולבדוק אם דברים השתנו. התנועה החוזרת יוצרת דימוי; וכתוצאה מהחזרות ומשינוי מיקומו של הדימוי בזמן היצירה משתנה משמעותו.³³ החזרה פותחת פתח לאסוציאציות חופשיות. דווקא החזרה על אותו דימוי לאורך היצירה יכולה ליצור אפקט של ניגוד בין משמעותו החדשה של הדימוי למשמעותו הקודמת.

2.4.4 אפיון ה"רב-תחומיות"

באוש ממשיכה את התפיסה של "מחול הבמה" – השם שנתנה ויגמן לאותו זרם במחול ההבעה שביקש לשלב אמנויות ולהיעזר בשכלולים הטכנולוגיים של המאה. אביא בקצרה את המרכיבים הרב-תחומיים שבהם משתמשת באוש בתיאטרון המחול שלה:

חציית גבולות

בירינגר קורא למאמר שלו על תיאטרון-המחול של פינה באוש "לרקוד תוך חציית גבולות" (Dancing Across Borders). באוש חוצה את גבולות המדיה: שירה, קולנוע, בלט, בידור, קרקס וריקודי חברה. כל חצייה משקפת את המודעות הגבוהה שלה לפוטנציאל הטמון באותו מדיום אמנותי. לדברי פיטר ברוק (Brook) הצורך להעביר מסר ללא סיפור וללא טקסט יוצר את הצורך בראייה הוליסטית כללית ורב-תחומית.³⁴

בניגוד למחול הפוסט-מודרני שמשלב אמנויות תוך שמירה על עצמאותו של כל מדיום יש אצל באוש מוטציות, שינויים עד שנוצרת אדישות לייחודיות ולגבולות של כל מדיום אמנותי.³⁵ לפעמים נחצים גם הגבולות בין הקהל לבין הבמה. האור באולם נשאר דולק והקהל הופך לחלק מההתרחשות

כשהרקדנים יורדים מהבמה והולכים בתוך הקהל. לדברי סרווס, ביצירה **קונטאקטהוף** (Kontakthof, 1978) הצליחה באוש להביא את הקהל באופן מטפורי לבמה, כאשר על המסך האחורי של הבמה הוקרן סרט, הרקדנים ישבו עם גבם לקהל וכולם יחד, הרקדנים והקהל, צפו בסרט.³⁶

מונומנטלי

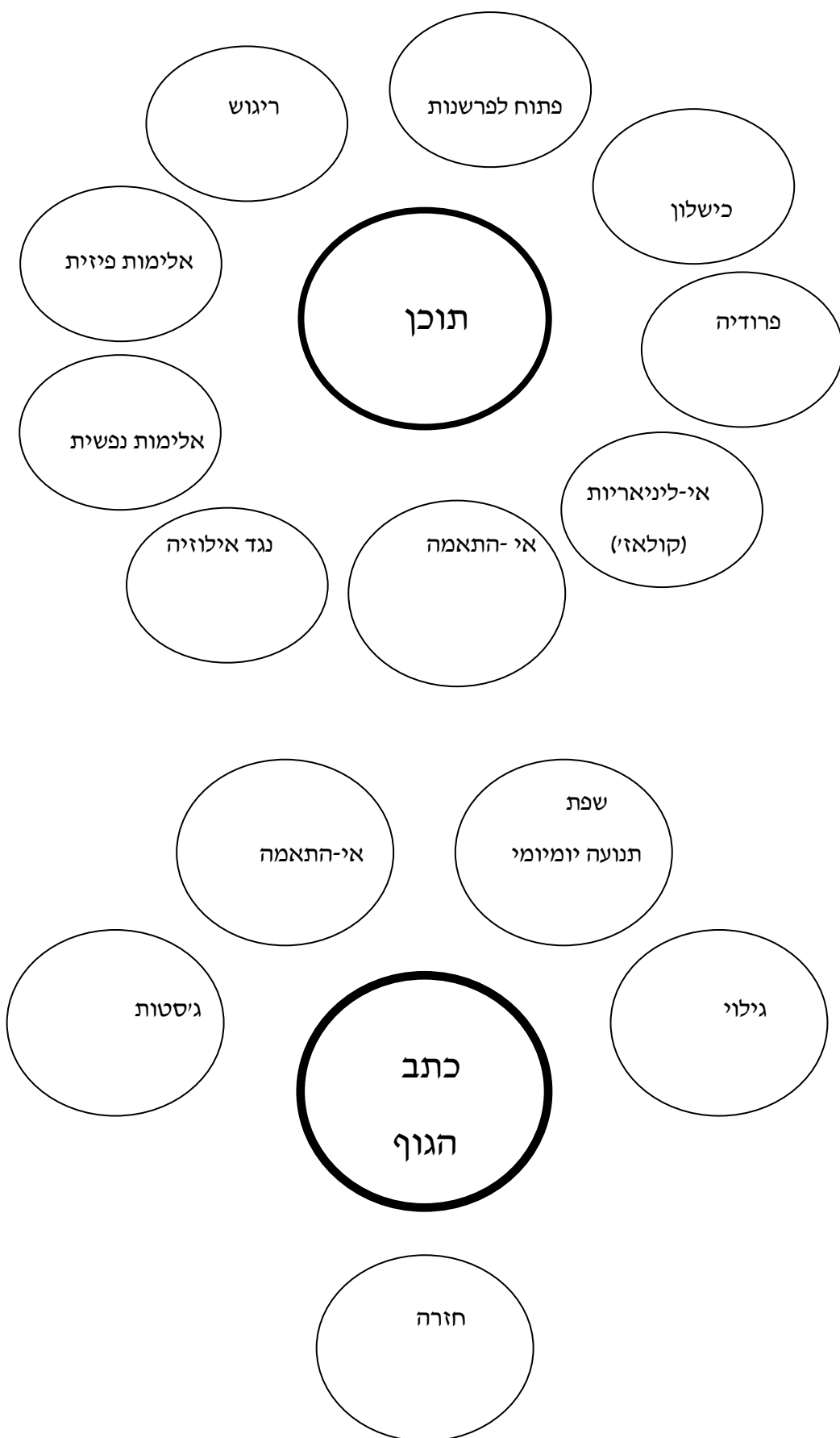
ההפקות של באוש עשירות ומיועדות לבמות גדולות ולאמצעים הטכניים והכספיים של בתי אופרה. גם המופע מונומנטלי במושגים מערביים ונמשך בין שלוש לארבע שעות, עם שתי הפסקות. למעלה מעשרים רקדנים נמצאים מרבית הזמן על הבמה. יש שפע של תלבושות, חפצים ומגוון פעילויות ממדיה שונים. על הבמות הגדולות שבהן היא מופיעה היא בונה תלי עפר כמו **בפלרמו**, **פלרמו** (1989, Palermo, Palermo) או מדשאות כמו **בנלקן** (1982, Nelken). כל אלה יוצרים תיאטרון-מחול עשיר ומונומנטלי.

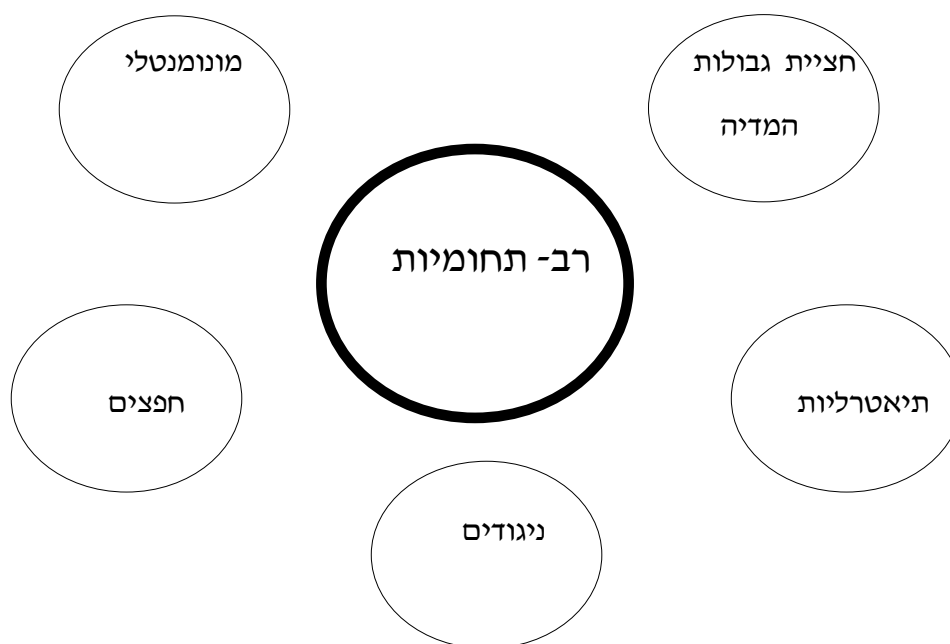
ניגודים

אפיון הניגודים חוצה את כל התת-אפיונים שדנו בהם: הפקה מונומנטלית מול שפת תנועה אינטימית; פנטזיה מול מציאות; רגשנות מול ניכור; פירוק תנועה וחיבורה מחדש; סדר מול אי-סדר; טבעי מול מלאכותי; משחק וסכנה; אמנות אליטיסטית מול אמנות פופולרית.

2.4.5 סיכום

בניתי מודל שבו שלושה מאפיינים ראשיים: תוכן, כתב גוף ורב-תחומיות. כל אחד מן המאפיינים מכיל תת-מאפיינים הנובעים מהמאפיין הראשי. המאפיין הראשי "תוכן" מכיל את התת-מאפיינים הבאים: כישלון, אלימות פיזית ונפשית, ריגוש, אי-התאמה, אי-ליניאריות, נגד אילוזיה, פתוח לפירושים ופרודיה.. המאפיין הראשי "כתב הגוף" – גילוי, שפת תנועה, ג'סטות, חזרה. ואי-קביעות. המאפיין הראשי "רב-תחומיות" – חציית גבולות, מונומנטלי, תיאטרליות, חפצים וניגודים. נראה בהמשך כיצד כל האפיונים האלה באים לידי ביטוי במודל שבניתי.





3. לגיטימציה להעז

3.1 התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל 1976–1991

3.1.1 מבוא

המחול הפוסט-מודרני שהגיע לארץ באמצע שנות השבעים נתן לכוריאוגרפים ישראלים צעירים לגיטימציה להעז ולהשתחרר מדפוסי המחול של הקנונים של המחול המודרני. החל משנת 1976 החלו ליצור בארץ עבודות מחול שחלקן היה בסגנון תיאטרון-התנועה. במחצית הראשונה של שנות השמונים החלה לדעוך השפעת המחול פוסט-מודרני, לאחר שבביקורה הראשון של פינה באוש בארץ, ב-1981 התבהר לכוריאוגרפים האוונגרדים הישראלים שמה שהם יוצרים הוא תיאטרון-תנועה, שדמיונו לסגנונה של באוש ניכר.

בפרק הזה אסקור את התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל, תחילה תחת השפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני ולאחר מכן את המשך התפתחותו תחת השפעת באוש. בשנות התשעים התמעטו העבודות בסגנון תיאטרון-התנועה והחל תהליך של חזרה למחול וירטואוזי של מחול פוסטמודרני מאוחר.

3.1.2 מדוע 1976 - 1977?

כדי להבין מדוע החל תיאטרון-התנועה במחצית שנות השבעים כדאי לעמוד על השינויים שהתחוללו באותן שנים בקהילת המחול בארץ. כזכור, למדו מרבית הרקדנים שיצאו ללימודים בניו יורק בשנות השישים את שיטת גראהם ושיפרו את יכולתם הטכנית במטרה להתקבל כרקדנים ללהקת "בת-שבע". בשנות השבעים, לעומת זאת, ביקשו מרבית הצעירים שנסעו לחו"ל ללימודי מחול ללמוד ולהתפתח ככוריאוגרפים ולעמוד מקרוב על המגמות החדשות במחול הפוסט-מודרני. מאחורי השינוי ביעדי הלימודים עמדו מספר סיבות: ראשית, נפתח אולפן "בת-דור" (1967) שהכשיר רקדנים מקצועיים, ובכך שימש מענה ללימוד שיטת גראהם ולבניית יכולת טכנית ברמה גבוהה; שנית, גברה ההכרה שהמחול בארץ מפגר אחרי החידושים בעולם ועמה נוצר רעב להכיר מחול אחר מזה של המחול האמריקני המודרני; נוסף על כך לא היה בארץ היכן ללמוד כוריאוגרפיה. כפי שציינתי בפרק העוסק ברקע התרבותי להתפתחות תיאטרון התנועה בישראל, היה היחס אל הכוריאוגרפים הישראלים בארץ שלילי, וזה הגביר את רצונם ללמוד בסביבה תומכת.

הרקדנית הישראלית הראשונה שבחרה ללמוד אצל כוריאוגרפים המזוהים עם המחול האוונגרדי והמחול הפוסט-מודרני הייתה מירליה שרון. היא למדה אצל אלוין ניקולאס (Nikolais), מרי לואיס (Murry Louis) ומרס קאנינגהם, הופיעה בלהקה של לואיס וגם הקימה בניו יורק להקת מחול משלה. בחירתה הייתה יוצאת דופן בשנות החמישים. לאחר שחזרה לארץ נמנתה עם הכוריאוגרפים הישראלים הבודדים שניתנה להם אפשרות ליצור ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור",¹ והכוריאוגרפית הישראלית היחידה שלא הייתה חברת להקה והוזמנה ליצור בעבור הלהקות האלו. הביקורת ציינה את "האווירה העכשווית" בעבודותיה וכן את השימוש שעשתה בחומרים תנועתיים, בחלל ובחפצים. היא גם עודדה שיתוף פעולה עם תפאורנים ומלחינים ישראלים כמרדכי סתר, צבי אבני ומרק קופיטמן. שרון הקדימה את זמנה ונאלצה לעשות פשרות אמנותיות מפני שהרקדנים בלהקות בארץ לא היו בשלים לעבודה ניסיונית.²

לקראת אמצע שנות השבעים חזרה לארץ קבוצה של כוריאוגרפיות צעירות, ובהן רחל כפרי שלמדה אצל מרס קאנינגהם, הדה אורן שלמדה אצל אלוין ניקולאס וניקולאס ומרי לואיס, רונית לנד שחזרה מבריטניה מקורס לכוריאוגרפים צעירים בסגנון "המחול החדש" (השם שניתן בבריטניה למחול הפוסט-מודרני), רות זיו-איל שהייתה סטודנטית בחוגים למחול ולתיאטרון באוניברסיטת ניו יורק, הבמאית רנה ירושלמי שעבדה בתיאטרון "לה מאמא" בניו יורק, שרון פינזלי, רקדנית לשעבר בלהקתו של חוסה למון (José Limón) שעלתה לארץ, והבמאית מירי מאגנוס, שחזרה מצרפת מהשתלמות אצל פיטר ברוק (Peter Brook).

ב- 1976 יצרה רות זיו-איל את **מסתורים** בתיאטרון "החאן" הירושלמי – יצירה ראשונה בסגנון תיאטרון-התנועה. בחודש פברואר 1977 התקיים רסיטל מחול עם עבודות בסגנון מחול פוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה, שכלל את היצירות הבאות שנוצרו בעבורי: **הדחליל** מאת רות זיו-איל, **אנשים כמו קווים** מאת רונית לנד, **חלל פנימי וחיצוני וקווים שבורים** מאת הדה אורן, **דיוקן של דמגוג** מאת רחל כפרי. באותה שנה העלתה רות זיו-איל בבית הספר למשחק "בית-צבי" את **כותרות נזכרות וכדור חוזר**. בהמשך אותה שנה הועלו במסגרת להקת "בת-שבע 2" היצירות הבאות: **עוד שדות** מאת רחל כפרי, **מודרות** מאת רונית לנד, **הפרטים המצטרפים** מאת הדה אורן, **מצוק** מאת שרון פינזלי, **מעוף** מאת לורי פרידמן.³ רחל כפרי הופיעה בערב שהורכב מעבודותיה ומשתי עבודות שיצרה בשיתוף פעולה עם אורה ברפמן ואראלה רותם.⁴ שנה לאחר מכן הופיעה רנה שינפלד, הרקדנית הראשית של להקת "בת-שבע", ברסיטל בשם **חוטאים של סולו** (1978). שפע העבודות החדשניות וההד התקשורתיות שקיבלו הביאו לפריצת מחול מסוג חדש וללידת ה"פרינג" במחול הישראלי.⁵

3.1.3 להקת "בת-שבע 2"

לצד הרסיטלים בסגנון המחול הפוסט-מודרני, הייתה להקת "בת-שבע 2" המסגרת האמנותית שעוררה את מרב הציפיות בקרב היוצרות האוונגרדיות. הלהקה הוקמה ב-1977 כלהקה-בת של "בת-שבע". יוצרים ורקדנים צעירים התדפקו על דלתותיה ומרבית העבודות שנוצרו בשנתיים הראשונות לקיומה היו עבודות ניסיוניות, חלקן בסגנון המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה. עם הקמתה הצהירה הלהקה על המטרות הבאות: (א) הלהקה תשמש כור היתוך לכוריאוגרפים, למוסיקאים, למעצבים צעירים ולרקדנים אשר יכולתם המקצועית טובה. חשיבות מיוחדת ייחסו לעבודה בדרך סדנאית; (ב) הלהקה תשמש עתודת רקדנים ללהקה-האם.⁶

בחינות הכניסה נערכו בסטודיו להקת "בת-שבע" (בשדרות ההשכלה) ונבחרו שמונה רקדנים.⁷ מלכתחילה לא היה הכיוון האמנותי ברור ובחירתן של רינה שחם ורינה גלוק, רקדניות ומורות מובילות שהיו מזוהות עם סגנון המחול של מרתה גראהם למנהלות אמנותיות, בישרה קשיים בהקשר לייעודה הניסיוני של הלהקה. כבר בחודשים הראשונים לעבודה התברר שהנהלת הלהקה לא התכוונה לקיים מופעים סדירים. לאחר שנה של דחיות חוזרות ונשנות של מופעים כתב גיורא מנור:

הזדמן לי לאחרונה לראות חזרות במסגרת "בת-שבע 2". חזרות בלבד, כי משום מה טרם הוצגו העבודות שנוצרו במסגרתה לפני ציבור המעוניינים. קשה להבין מה מקורו של חשש זה מחשיפה. הרי עצם הרעיון של במה ניסיונית הוא מתן אפשרות של מפגש בין יוצר או מבצע, לבין אלה המעוניינים באמנות בה הוא עובד, ללא כל התחייבות מראש, ללא 'חותמת הפירמה', המחייבת, המבטיחה 'תמורה' הוגנת' לקונה כרטיס הכניסה.⁸

אחרי לחצים שהפעילו הרקדנים, הכוריאוגרפים והעיתונות נערך מופע אחד בסטודיו הלהקה. את התאורה תכננו ג'ודי קופרמן ונטע גלפמן, סטודנטיות בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.⁹ קהל רב מילא את הסטודיו והלהקה נחשפה בפני הציבור והתקשורת. הדרישה למופעים נוספים אילצה את הנהלת "בת-שבע 2" לערוך מופע סטודיו נוסף, אבל היא סירבה להריץ את התכנית. השנה השנייה התקיימה במתכונת דומה לשנה הראשונה.

ממה נבע היחס העויין ללהקה הצעירה? עיתוי הקמתה של להקת "בת-שבע 2" היה גרוע. ב-1977 הפסיקה בת-שבע דה רוטשילד לתמוך בלהקה-האם, ולאחר מאבק ציבורי זכתה הלהקה בתמיכה ממשלתית מזערית בלבד. לכן התקבלה הקמתה של להקה נוספת בתרעומת על ידי רקדני הלהקה, שהיו

מוכנים לראות בלהקה-הבת אך ורק עתודה ללהקתם ולא להקה צעירה שתתחרה בהם.¹⁰ הנהלת "בת-שבע" הופתעה מהעניין שעוררו העבודות הניסיוניות, וחששה שאם "בת-שבע 2" תחל להופיע באופן סדיר תנגוס הלהקה הצעירה במוקדם או מאוחר בתקציב הזעום של להקת-האם. כאמור, המנהלות האמנותיות של להקת-הבת היו מזוהות עם סגנון גראהם וכך גם מרבית חברי-הוועדה האמנותית של שתי הלהקות.¹¹ על בעייתיות הקשר בין להקת "בת-שבע 2" עם להקת האם כתבה רונית לנד :

"בת-שבע 2" חנוקה תחת "בת-שבע 1". לפתרון בעיה זו חייב, כאמור, להינקט קו פעולה אמנותי חדש ושונה מזה של "בת-שבע 1", כדי שהתחרות תהיה פתוחה, צודקת וחופשית יותר. יתכן גם, כי כלל לא תהיה תחרות ישירה, כי הקו והתפיסה שונים ממילא, יפתחו סוג שונה של קהל לכל אחת מן הלהקות.¹²

ב - 1978 עזבה רינה גלוק את להקת "בת-שבע 2", לאחר שמונתה למנהלת זמנית של להקת-האם. את מקומה כמנהלת "בת-שבע 2" תפסה רקדנית הבלט הקלאסי נירה פז. ההנחיה שקיבלה עם מינויה הייתה שזוהי להקת "מתלמידים" שיש לשפר את יכולתם הטכנית כרקדני עתודה ללהקת-האם.¹³ נסתם הגולל על להקת "בת-שבע 2" כלהקה ניסיונית. יוצרים צעירים אוונגרדים לא מצאו עוד עניין בלהקה; חלקם עבר ללהקת האם ואחרים עזבו. הלהקה המשיכה להתקיים עד 1987 כלהקת עתודה ונסגרה סופית בקול ענות חלושה עשר שנים לאחר שנולדה.

3.1.4 מדוע בממסד?

מרבית העבודות הראשונות בסוגה של תיאטרון-תנועה ושל מחול פוסט-מודרני הועלו במסגרות ממוסדות כמו תיאטרון "החאן", תיאטרון "הקאמרי" ולהקת "בת-שבע 2".¹⁴ מה דחף את היוצרות האוונגרדיות לזרועות הממסד? בניגוד ליוצרי המחול הפוסט-מודרני בוילג' בניו יורק לא תפסה בארץ אידיאולוגיית "המרד" מקום מרכזי אצל היוצרות. הן התמקדו בעיקר במרידה בסגנון תנועתי כפוי אבל לא התנגדו לפעול במסגרת הממסד. שאיפתן ליצור במסגרת הלהקות המקצועיות ניזונה בין השאר מרצון להסיר את "סטיגמת" החובבנות מהכוריאוגרף הישראלי, וביקשו ליצור במסגרות שתממנה את ההוצאות הקשורות בהפקה מקצועית ותבטחנה שעבודותיהן תועלנה בפני קהל רחב ולאורך זמן. רתיעתם של רקדנים ישראלים לשתף עמן פעולה בפרויקטים ניסיוניים הגבירה את רצון "להוכיח" את עצמן במסגרת להקות מקצועיות.

מבקר המחול והתיאטרון גיורא מנור טוען שהחשדנות כלפי עבודה ניסיונית לא הייתה נחלתם של הרקדנים בלבד וגם הקהל היה שותף לה. בכתבה שהתפרסמה ב-1981, ארבע שנים לאחר פריצת הסגנון החדש לנוף המחול בארץ, כתב:

עדיין מהלך אצלנו יחס של חשדנות לניסיון האמנותי. הצופה הישראלי הממוצע, ובעיקר איש-המקצוע עצמו, מגלים סקפטיות לגבי כל מי שמנסה להראות משהו משלו, ללא הגושפנקה רשמית. במקום לבחון אם יש לו, לאמן, מה לומר, מטילים בו חשדות של רמייה. בקיצור, איננו מוכנים להסתכן בחידושים, כי אם מבקשים את הודאי והמוכר.¹⁵

בתחילת שנות השמונים החלו היוצרות להתפכח מן האשליה שאוונגרד יוכל להתפתח במסגרת הלהקות המקצועיות, בעקבות האכזבה מלהקת "בת-שבע 2" והעדר רצון מצד התיאטראות הממוסדים להסתכן בעבודה ניסיונית. הרסיטלים למחול שפעלו מחוץ למסד תפסו תאוצה. באותה כתבה מוסיף מנור:

בשנים האחרונות חל שינוי ברצון להתמסד לדחוק היצירה לקרן זווית. בצד הלהקות המרכזיות מופיעים אמני מחול – יוצרים ומבצעים – שעיקר עיסוקם ביצירה העצמית [...]. לפני כשבע שנים פרסמתי כתבה (במה, 57-58 אביב 1973) ודרשתי ממוסד החינוך והתרבות שייטול על עצמו את מלוא האחריות לייסד תיאטרון-מחול לאומי. אבל כיום איני סבור שריכוזיות היא התשובה ההולמת [...] הדצנטרליזציה דווקא היא המעשירה את הנוף האמנותי. מתבקשת, אפוא, שימת דגש על יצירה ולא על הביצוע. דרושים תקציבים, אך יותר מהם נחוצה גם אוירה של עידוד [...] הסימנים מלמדים, שאנו מצויים בתהליך של התפתחות. המחול הישראלי מצוי בתחילתה של דרך שסיכוייה גדולים.¹⁶

נוסף על שינוי הגישה כלפי ריכוזיות ויתר פתיחות לרעיון של דה-צנטרליזציה, קיבל המחול החדש עידוד ולגיטימציה מסיוריהן של להקות מחול חדשניות שהגיעו לארץ, והרחיבו את מספר הצופים והמתעניינים במחול הפוסט-מודרני. ב-1977 הגיעו לסיור מופעים בארץ מרס קאנינגהם וקרולין קרלסון (Carolyn Carlson).¹⁷ ב-1981 ביקרה בארץ מרדית מונק (Meredith Monk), מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט-מודרני המטפורי, והעבירה סדנה משותפת לרקדנים ושחקנים. קיי טאקיי (Kay Takei), מהדמויות הבולטות במחול הפוסט-מודרני המטפורי, העמידה ללהקה הקיבוצית את עבודתה **אור** (1982).

3.1.5 חזרה לאירופה

ב - 1981 הגיעה לארץ פינה באוש עם להקתה לסיור המופעים הראשון שלה בישראל. הופעותיה של באוש זכו בארצות הברית לביקורות שנעו בין הסיוג לשלילה, וגם הופעותיה בבריטניה לא הותירו שם חותם, אך בארץ התקבלה הלהקה בהתלהבות.¹⁸ ב- 1983 הגיע לארץ להקתו של סנקאי ג'וקו והקהל נחשף הקהל לראשונה למחול הבוטו היפני.¹⁹ שנה לאחר מכן העלתה להקתו של לינדי קמפ (Lindsay Kemp) במסגרת פסטיבל ישראל את **חלום ליל קיץ ופרחים**. קמפ גם העביר סדנה לרקדנים בתיאטרון רמלה במסגרת האירוע "גוונים במחול" בשנת 1984.²⁰

סיוריהן של באוש ושל הלהקות האורחות מחו"ל חשפו את קהיליית המחול והקהל לסוג חדש של אוונגרד. מאחר ששורשיה של באוש נעוצים במחול ההבעה, עוררו הופעותיה את הקשר ההיסטורי המיוחד של המחול בישראל עם מחול ההבעה מתרבותו. לפתע נראה המחול הפוסט-מודרני האמריקני זר, מנוכר, שכלתני וקונצפטואלי מדי, מעין שלב ביניים לקראת החזרה ל"בית" האמיתי – אירופה. כתב עפרת:

יותר ויותר נראית אמריקה כנגע תרבותי זרע הרס. הטלוויזיה האידיוטית שלה, ערכי המצליחנות, הערצת 'הגדול', ה - show-off, הפרגמטיזם נטול העומק ושאר רוח... יותר ויותר נראית אמריקה של הייצוא התרבותי בלה ועלובה לעומת מעמקיה של אירופה.²¹

ההתעוררות היצירתית לאחר ביקורה של באוש בישראל הייתה מיידית. שנה לאחר מכן הקימה נאווה צוקרמן את תיאטרון "תמו-נע" והעלתה את **תצלום משפחתי** (1982). ביצירה זו בולטת השפעתה של באוש בכל ההיבטים של העבודה: בבחירת הנושא, בשפה התנועתית, במבנה הקולאז' ובלבוש. בהמשך יצרה צוקרמן את **תשתו קפה** (1984), ואת **חמש צעקות** (1986). בדומה לעבודותיה של באוש עוסקות גם היצירות האלו במגדר. הכוריאוגרפית הוותיקה אשרה אלקיים, שהייתה מזוהה עם הממסד, ייסדה את "תיאטרון-תנועה אשרה אלקיים" ויצרה את המחול **טרמינל** (1981). לדבריה העיזה להצטרף אל ה"פרינג" לאחר שראתה את להקתה של פינה באוש ואת "תיאטרון השמש" של מנושקין בפסטיבל ברלין שנה לפני כן.²² בדומה לבאוש עסקה גם היא בנושאי המגדר, הנורמות החברתיות וחוסר התקשורת בין אנשים. ב- 1982 יצרה זיו-אייל את **מחזור** (1982). אם הרקדנים של באוש רקדו ב**פולחן האביב** על אדמה, רקדו השחקנים/הרקדנים של זיו-אייל על החול תחת כיפת השמים בנווה-צדק. בניגוד ל**כותרות נזכרות** (1977), עבודה שניכרת בה השפעה ניו יורקית מובהקת, קשורות העבודות

שיצרה בשנות השמונים לאירופה: **בלאי** (1983) מתאר פליטים באירופה של מלחמת העולם השנייה; **החלון** (1985) עוסק באגדת עם אירופית על אישה שטורפת גברים.

בסוף שנות השמונים פחתה השפעתה של באוש על תיאטרון-התנועה והמחול בישראל והחלו להגיע השפעות אירופיות חדשות.²³ בהדרגה החל תיאטרון-התנועה לפנות את מקומו לתיאטרון-מחול מסוג חדש שאנו מכנים תיאטרון-מחול פוסטמודרני. בסגנון הזה יש מרכיבים רבים של תיאטרון-תנועה, אך שפת הגוף היא של מחול והרקדנים מאומנים היטב. דוגמה לסוגה הן העבודות של אוהד נהרין, רמי באר, אמיר קולבן, עידו תדמור ואחרים. בשקיעת תיאטרון-התנועה אדון בהמשך בפרק 7.

3.2 הקשר של תיאטרון-התנועה עם אמנויות המוסיקה, הפיסול והתיאטרון בישראל

3.2.1 מבוא

המחול לא פעל בבועה נפרדת, אלא היה חלק מעולם האמנות בארץ. אמנות המוסיקה בארץ עברה תהליכים דומים לאלה של המחול אך בפרקי זמן שונים. בשנות השישים, כשהמחול בארץ היה תחת השפעת גראהם, ניתן היה למצוא במוסיקה של רבים מהמלחינים הצעירים אלמנטים שמקורם באוונגרד, כמו סונוריזם, סוריאליזם ואליאטוריקה.²⁴ אך בניגוד למחול הישראלי, שטיפח יכולת ביצוע ודחה כוריאוגרפים, כמו בשנות השישים והשבעים דורות של מלחינים ישראלים.

בתחילת שנות השבעים עלתה לארץ קבוצת מוסיקאים שהתעניינה במוסיקה אוונגרדית על זרמיה השונים, ובעיקר במוסיקה החדשה של ג'ון קייג' ובכתיבת מוסיקה אלקטרונית. בין הבולטים בה: המלחינים לאון שידלובסקי, סרג' נטרא, מרק קופיטמן, יוסף דורפמן, אנדרה היידו וג'אן ויליאמס; חבר אליהם המלחין הישראלי יוסי מר-חיים. הם התקשו להשתלב במסגרות הממוסדות והקימו מסגרות חלופיות של קונצרטים למוסיקה חדשנית לקהל מצומצם, שאותו ביקשו להרחיב באמצעות פנייה לקהל של המחול האוונגרדי שהתפתח בארץ.

מול עיניהם עמד שיתוף הפעולה בין ג'ון קייג' לקאנינגהם. כזכור הדגישו קייג' וקנינגהאם את עצמאותו של כל מדיום ביצירה המשותפת. המוסיקה של קייג' לא הייתה מלודית ולא סיפקה משקל קבוע, חלוקת זמן שווה. הרעש והשקט היו בה מרכיב לגיטימי. אספקט נוסף, פחות מוכר, בתפיסתו של

קייג' את יחסי הגומלין בין מוסיקה למחול ניתן למצוא במאמרו "חן ובהירות"

: (Grace and Clarity, 1944)

כשיש בהירות במבנה, ייווצר דו-שיח עם ה"חסד". הבהירות היא קרה, מתמטית, לא אנושית, אבל בסיסית וארצית. החסד הוא חמים, לא ניתן לחישוב, אנושי, מנוגד לבהירות. לענייננו, החסד אינו בא במשמעות של יופי או נחמדות; הכוונה למשחק עם הבהירות של המבנה הריתמי ונגדו. שני אלה תמיד מצויים בעבודות האמנות המשובחות.²⁵

במקביל חיפשו יוצרי המחול הפוסט-מודרני מוסיקה "אחרת" וכך נוצר שיתוף פעולה יצירתי פורה בין כוריאוגרפים ומלחינים אוונגרדיים. המלחין הישראלי יוסי מר-חיים חיבר מוסיקה מקורית למרבית עבודותיה של רחל כפרי;²⁶ דורפמן, שעלה מברית המועצות, כתב מוסיקה לעבודות שלי ושל רונית לנד; מרק קופיטמן, גם הוא עולה מברית המועצות, חיבר מוסיקה למספר יצירות של מירל'ה שרון.²⁷ מרבית המוסיקה המקורית שנכתבה לאמני המחול הייתה אלקטרונית והתאימה לניסיונות המוסיקליים האונגרדיים – וגם לכיסם הדל של הכוריאוגרפים, שלא יכלו לשלם לנגנים ולשכור אולפני הקלטה יקרים.

כדאי לציין את השימוש בקול האנושי או בקולות שניתן להפיק מחפצים. תרמו לכך המלחין קרל היינץ שטוקהואזן (Karl Heinz Stockhausen) עם יצירתו **מצב רוח** (*Stimmung*), המלחין לוציאנו בריו (Luciano Berio) עם **חזיונות** (*Visages*) והמוסיקה הקולית של המלחינה והכוריאוגרפית מרדית מונק, לדוגמה, **מוסיקת דולמן** (*Dolman Music*). שני הראשונים כתבו את המוסיקה לכוריאוגרפים ידועים ובהם יירי קיליאן, לאר ליבוביץ, האנס פון מאנן, ובארץ היה ניתן להשיג את התקליטים.

שיתוף הפעולה עם המוסיקאים הסתיים בתחילת שנות השמונים לאחר שהמחול הניסיוני, על גווני השונים, הלך בעקבות פינה באוש ואימץ את השימוש בקולאז' המורכב מקטעים מוסיקליים של מלחינים שונים.

3.2.2 תיאטרון-התנועה והאמנויות הפלסטיות

בדומה למחול ולמוסיקה עברה גם האמנות הפלסטית מספר מהפכים. בשנות החמישים, שהיו שנות המעבר ממחול ההבעה למחול האמריקני של גראהם, פעלה במרכז העשייה של האמנויות הפלסטיות קבוצת "אפקים חדשים", שנטתה להפשטה והתנגדה לנרטיביות ולפיגורטיביות.²⁸ הקבוצה התפלגה לשני זרמים עיקריים: המופשט הלירי והציור הגיאומטרי. על המופשט הלירי כתב האמן ומבקר האמנות רן שחורי:

המופשט הלירי הוא מופשט חופשי, אקספרסיבי, מעודן, מדגיש את האמורפי והפקטורלי ונשען על מונוכרומיות צבעונית. אוירתו מופנמת, אינטימית ואנינה, והוא שומר על מידה מסוימת של גמגום וחספוס וסולד מקלילות אלגנטית. הוא מתעלם לחלוטין מהמרכיב הצורני.²⁹

המתנגדים לקבוצה זו הקימו את קבוצת "העשרה". לדברי מבקר האמנות גדעון עפרת חיפשה קבוצה זו דרכי ביטוי חדשות לאמנות שמקורות יניקתה הם הנוף והאדם הישראלי ולא "פנייה למקורות זרים המובילים לפורמליזם יבש ונוקשה ולאמנות עקרה".³⁰ קבוצה אחרת בעלת שם דומה אך תפיסה אמנותית שונה הייתה קבוצת "עשר פלוס", שפעלה במחצית הראשונה של שנות השבעים והחדירה לארץ את האמנות הסביבתית ואת ניצני האמנות הקונצפטואלית. גדעון עפרת טוען כי הקונצפציה של חברי הקבוצה לא דגלה בציור טוב אלא בציור מעניין, והדגש הושם על ההמצאה וה"גימיק".³¹ בתחילת שנות השבעים החלו האמנים לגלות מעורבות פוליטית שבאה לידי ביטוי בהתגבשות קבוצות בעלות נטייה פוליטית שמאלית. למשל, במיצג **יום הולדת למדינה** (1978) הטיל האמן אביטל גבע ביצים מסריחות על רצפת הגלריה כביטוי לתמיכתו בתפיסת העולם של תנועת "שלום עכשיו".

האמנויות הפלסטיות קיבלו בזרועות פתוחות את המחול הניסיוני על כל גווניו. רעיונות האמנות הקונצפטואלית והאמנות הסביבתית תאמו את תפיסת העולם של המחול הפוסט-מודרני לגווניו השונים, אבל מה שתרם יותר מכול לקשר ההדוק עם האמנות הפלסטית היה השימוש הרב של המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה בחפצים. בקטלוגים של אירועים כונה המחול הזה "מיצג". לדוגמה, במפגש האמנויות בתל-חי 1983 העלה אמיר קולבן את **ויה דולורוסה** עם להקת "תמר רמלה" ורונית לנד את **מסע-עבודה-מסע** עם סדנת המחול של "להקת המחול הקיבוצית". באותו מפגש הופיעו במיצג עדינה בר-און ועמי ברקמן עם **קוביה וגליל**, שניהם אמנים הבאים מאמנות הפלסטית. **מיתוס**, עבודה שיצרתי עם הפסלת דליה מאירי, הועלה באירועי מסוף ניצנה (1986).

המיצג בישראל נולד במקביל ללידת תיאטרון-התנועה והמחול פוסט-מודרני בארץ ב-1976 הזמין המבקר והחוקר גדעון עפרת קבוצת אמנים פלסטיים להעלות מיצגים בביתן "אגודת הציירים" בתל אביב. המיצג, בניגוד ל"התרחשות" (Happening), ציין שיבה אל ה"אמנות", אל המורכבות האסתטית ואל העיסוק בחומר גם אם החומר הזה הוא הגוף. אפשר להגדירו כרישום או פיסול בחלל באמצעות גוף האמן וחפצים יומיומיים. מבצעי המיצג הוציאו לפועל בזמן אמת את מה שהרעיון הכתיב, כשההנחה האינטואיטיבית הייתה שאין דבר משכנע יותר באמיתותו ובנכונותו מאשר המציאות הצרופה. בהעדר מסורת נאלץ אמן המיצג להמציא לעצמו תנועה המושתתת על תנועות יומיומיות פונקציונליות, נעדרת סגנון ומנייריזם. על הקשר בין המיצג למחול הפוסט-מודרני כתב האוצר יגאל בן-נון:

מן הרגע בו המילון התנועתי של המחול ויתר על הסגנון ועל היכולת הווירטואוזית של המבצע, נוצר דמיון מפתיע בין יוצרי המיצג לבין המחול הפוסט-מודרני [...]. יצירותיהם של רנה שינפלד, רות אשל, נאוה צוקרמן, מירה'לה שרון, רות זיו-אייל, דניאלה מיכאלי, אושרה אלקיים [...], טשטשו באופן משמעותי את הגבול בינם לבין אמני המיצג [...] אחדים מיוצרי המחול ראו באמנות הפלסטית מקור השפעה וניקה, ואחרים גם שתפו פעולה עם אמנים פלסטיים בביצוע עבודותיהם.³²

למרכיב המשותף למיצג ולמחול הפוסט-מודרני – שפת התנועה היומיומית – היתוסף מרכיב מרכזי נוסף: החפץ. מאמצע שנות השבעים ועד אמצע שנות השמונים תפסו חפצים מקום מרכזי בעבודות המחול בהשפעת המחול הפוסט-מודרני ובעבודות של תיאטרון-התנועה. רשימה חלקית יכולה להמחיש את עוצמת הפופולריות הפתאומית של החפצים: **מסתורים** (1976) מאת רות-זיו אייל עם מזלגות, סכינים וכפתורים; **דיוקן של דמגוג** (1977) מאת רחל כפרי עם בובה סמרטוטית, **ועוד שדות** של כפרי עם פסולת עירונית כגון בקבוקי פלסטיק, מסכות גז, סדינים וקערית פלסטיק עם מים; **אנשים כמו קווים** (1977) מאת רונית לנד עם מזרונים; **כותרות נזכרות** (1977) מאת זיו-אייל עם עיתונים ו**כדור חוזר** (1977) עם כדורים; תכנית ראשונה של להקת ה"תנועתרון" (1977) של דורית שמרון עם בדים; **חוטים של סולו** (1978) מאת רנה שינפלד עם חוטי גומי, קוביות ומוטות; **מוטו פרופריאו** (1978) מאת רונית לנד עם יריעת פלסטיק; **מסכות** (1979) מאת רות אשל ונירה נאמן (1979) עם מסכות נייר; מופע **קול ומחול** (1979) מאת הדה אורן עם בדים, שיער וחבל; **פחים** (1980) מאת רנה שינפלד עם פחים ושקיות ניילון; **גלימה לסקילה עצמית** (1981) מאת רות אשל עם גלימה ואבנים; **טרמינל** (1981) מאת אושרה אלקיים עם טרמפולינה וכיסאות; **נעליים** (1981) מאת רונית לנד עם כיסא ונעליים; **מחזור**

(1982) מאת רות זיו-אייל עם חול ומים; **מדידות** (1982) מאת עמי ורחל ברקמן עם סרגלים; **בלאי** (1983) מאת זיו-אייל עם בגדים; **ענפים מחותלים** (1983) מאת רות אשל עם ענפים, פיסות בד וחיתולי תינוק; **משי** (1983) מאת שינפלד עם בד משי, מים ושיער; **מפגשים עם ים** (1983) מאת אמיר קולבן עם חול ומים; **טרמולו בצול וחצי** (1984) מאת אלקיים עם צינורות פלסטיק; **קוביה וגליל** (1984) מאת עמי ברקמן עם קוביה וגליל; **מיתוס** (1985) מאת אשל עם צמר כבשים ופסלי ברזל; **חמש צעקות** (1986) מאת נאוה צוקרמן עם מזוודות וכריות; **זמנים** (1986) מאת אשל עם צל של פנס על מפרש שתלוי מתקרת הבמה, נר עם אש, חבל וענפים ירוקים; אמזונה קומפקטית (1986) מאת אלי דור-כהן עם פנסים. לקראת סוף שנות השמונים החלה לדעוך הלהיטות להשתמש בחפצים אך לא נעלמה כליל. מניין נבעה הלהיטות הפתאומית לשימוש בחפצים? התשובה טמונה בחיפוש אחר תנועה אחרת, שונה מזו של גראהם ותלמידיה. הכוריאוגרפים הישראלים חיפשו כיוונים חדשים בתוך הוואקום הגדול שנוצר עם נשיאת דגל ה"נגד" מול כל מה שהתחנכו עליו. החפצים נתנו מענה ראשוני לצרכים אלה. המגבלות, התמיכות, הצורניות והדימויים שהחפץ מעניק היו מעין קצה חוט שאליו נצמד הרקדן היוצר תוך שהוא מגלה שהחפצים הדוממים יכולים להכיל בתוך עצמם את האפשרות לשקף סיטואציות אנושיות. מכאן שלא רק תנועה חדשה נולדה אלא גם דימויים ואסוציאציות שתרגמו את עולמו הפנימי התת-מודע של הרוקד לשפה חזותית. לקראת סוף שנות השמונים נוצרה שפה תנועתית חדשה ועשירה ולא היה עוד צורך להשתמש בחפצים כתמיכה לחיפוש שפה תנועתית.

לנגד עיני היוצרים עמד שיתוף הפעולה המשותף בין קאנינגהם וראושנברג. מקצת מהרקדנים/הכוריאוגרפים בארץ פנו לעבודה משותפת עם פסלים שגם הם הציעו להם חפצים. מאחר שהאמנים הפלסטיים עובדים ברובם במדיום המנציח ומקבע מצב סטטי, ואילו הכוריאוגרפים עובדים עם גוף האדם הפושט ולובש צורה בקלי קלות לאורך ציר זמן, הם פיתחו עוצמת ראייה ורגישות גבוהה לטקסטורה ולחלל שאותה הפנימו הכוריאוגרפים שעבדו אתם. היו גם אמני מיצג שלא היו רקדנים, שבאו מהאמנות הפלסטית ופנו לעבודה משותפת עם כוריאוגרפים, כמו למשל עדינה בראון, מהמובילות בתחום המיצג בסוף שנות השבעים, שיצרה חלק מעבודותיה בשיתוף פעולה עם הכוריאוגרפית רונית לנד. רנה שינפלד יצרה את **חוטים של סולו** (1978) בשיתוף עם הפסלת זיוה ליבליך. בראיון אמרה שינפלד לעיתונאית רות חזן:

כבר בשלב ראשון חדרה האמנית זיוה ליבליך לעולמי החזותי. הערב הוא של שתינו. היא הביאה אליו את עולמה, העולם הגיאומטרי, קוביות, חוטים, הקווים הנקיים. אני - את ההתנסות. וכל העת שוחחנו בלי סוף, כל השנה. ערכנו מחקרים קטנים, ניפינו, סיננו,

הוספנו, תיקנו פרטים, עד שאינני יכולה להגיד היום, אצל מי משתינו בדיוק נולד כל רעיון.³³

בין השנים 1980 ועד 1985 יצרתי מספר עבודות בשיתוף עם הפסל אברהם אופק ז"ל והפסלת דליה מאירי. במחול **ענפים מחותלים** (1981) השתמשתי בענפי עץ, חלקם מחותלים בחיתולי תינוק. ברוח התפיסה הפוסט-מודרנית הייתה בחירת החפץ מקרית: ביום שהגעתי למושב מולדת להיפגש עם דליה מאירי גדעו את העצים בכניסה למושב. ביקשתי לחתל את הענפים כי באותה תקופה ייחלתי לילד נוסף. הענפים והחיתולים היו נקודת המוצא למחול פולחני.

ב- 1986 יצרתי את **זמנים**; נקודת המוצא לכוריאוגרפיה הייתה "משימות לפעולה" הכרוכות בריקוד עם החפצים שיצר עבורי הפסל אברהם אופק. ממשימות הפעולה והחפצים נוצרה מחרוזת שכללה את הריקודים: **צל חומק**, מחול שעוסק במשחקי צלליות של דמות על רקע מפרש ענק, כששעון חול מלווה את העבודה במופע ומשתם הזמן כבה הפנס והצללית נעלמת; **נר מרפא**, מחול שעוסק בפולחן ריפוי הגוף באמצעות חום האש, המופע נפתח בהדלקת נר ומסיים בכיבוי האש; **באזלו המים** חייבת הרקדנית לפתור את חידת הפאזל של משולשי עץ בזמן נתון שבו פועל שעון המים. משפסק הטפטוף הסתיים הזמן שהוקצה ל"פתרון" חידת המשולשים.

בתחילת שנות השמונים החל בארץ תהליך התרחקות בין מחול פוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה לבין האמנות הפלסטית. היו לכך מספר סיבות: (א) ביקורה של באוש חיזק את תחושת הזרות של הכוריאוגרפים כלפי הרעיונות השכלתניים של המחול הפוסט-מודרני, והביא להתקרבותם לתיאטרון; (ב) התנאים הקשים של הרקדנים בגלריות, ללא רצפת עץ, קלעים ותאורת במה פגמו באיכות התנועתית; (ג) בהשוואה למיצגים של האמנים הפלסטיים בלטו ה"מיצגים" של אמני המחול בליטוש ובמקצועיות ונוצר פער בין אמני המיצג של המחול ובין אלה שבאו מהאמנות הפלסטית;³⁴ (ד) לקראת אמצע שנות השמונים, לאחר שנוצרה שפה תנועתית חדשה לא היה עוד צורך לתמוך ביצירה בעזרת חפצים והשימוש בהם פחת. נראה היה שהקשר בין מחול ואמנות פלסטית מיצה את עצמו בשלב זה;³⁵ (ה) ייסוד פסטיבל עכו ל"תיאטרון אחר" האיץ את תהליך נטישת המיצגים והעדפת המסגרת של תיאטרון אחר.

3.2.3 תיאטרון-תנועה ותיאטרון

בשנות השישים קמו לתיאטרון הישראלי מחזאים כמו נסים אלוני וחנוך לוין. מחוץ לתיאטרונים הממוסדים נוסדו מסגרות כמו תיאטרון "זוית", תיאטרון "הפרסה" ו"בימת השחקנים", שעסקו בנושאים שינקו מהמציאות הפוליטית והחברתית.³⁶ פעילות זו הייתה מנוגדת למחול בשנות השישים, שהתבסס על להקות מרכזיות ונשען על כוריאוגרפים מחו"ל שעסקו בנושאים אוניברסליים.

בשנות השבעים ירד מספרן של קבוצות התיאטרון החוץ-ממסדיות, והבימוי ששלט בתיאטרון היה בעל אופי מסורתי, ללא נטייה לעבוד בדרך ניסיונית ואוונגרדית. ב-1981 נוסד פסטיבל עכו, שמטרתו הייתה לעודד יצירה ניסיונית של "תיאטרון אחר".

כאמור, הגבירו הן ביקורה של באוש בארץ בתחילת שנות השמונים והן ייסוד "פסטיבל עכו לתיאטרון אחר" את הקשר של המחול הניסיוני אל התיאטרון, והמחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה השתלבו בתכניות הראשונות של פסטיבל עכו וענו על הצורך ליצירת תיאטרון אחר. כתב עמנואל בר-קדמא:

השוליים של התיאטרון הישראלי, כמעט ואינם קיימים. תיאטרון אחר, יש בעכו.

התיאטרון הישראלי, עד היום, כמעט ואינו חושב בצורות...אל התיאטרון לא חלחלו

הניסויים של תיאטרון שאיננו תלוי בבסיס הספרותי, או בבסיס המילולי.³⁷

בתכניות הראשונות של פסטיבל עכו נטלו חלק מרבית הכוריאוגרפיות הקשורות למחול הפוסט-מודרני ולתיאטרון-התנועה (לפי סדר הופעות): ערב סולו עם רות אשל (1981), נאוה צוקרמן עם **תמונה משפחתית** (1982), סאלי אן-פרידלנד בקטעי סולו, אמיר קולבן ועופרה דודאי עם **סיפור כמו בדיה** (1982), **בובות** (1982) מאת רות אשל, ותכנית של משרד החינוך ואמנות לעם בניהולה האמנותי של אלידע גרא, שהוקדשה לעבודות ניסיוניות במחול (1983). אליס דור-כהן יצרה את **שעה של נחת** (1988).

בניגוד לשיתופי הפעולה היצירתיים של המחול עם האמנויות הפלסטיות בשנות השבעים, בשנות השמונים לא נוצרו עבודות משותפות לכוריאוגרפים ולבמאים. עיקר שיתוף הפעולה נערך במתכונת של כוריאוגרפים העובדים עם שחקנים. שיתוף פעולה בין כוריאוגרפית לבמאי התקיים רק בתחילת שנות התשעים בעבודות שיצרה גבי אלדור עם פתר סיני ועם יגאל עזרתי.³⁸

על תרומת המחול הפוסט-מודרני בשנותיו הראשונות לתיאטרון ה"אחר" כתב גיורא מנור:

הורגשה בעשור האחרון אכזבה מהתיאטרון המושתת דווקא על הבסיס המסורתי שלו. הניסיונות המוצלחים בשדה התיאטרון נעו ברובם בכיוון התנועה והביטוי הלא-מילולי, הגופני. הדיאלוגים הפכו לצלילים; דמויות ומצבים עוצבו על ידי השימוש בתנועה – ובכך התקרב התיאטרון אל המחול, הרקדנים המודרניים סיפקו לתיאטרון את הפתרונות לבעיות שבהן התלבט.³⁹

בפסטיבל עכו ל"תיאטרון אחר" הועלו יצירות בסגנון תיאטרון-תנועה, שיוצריהן באו מתיאטרון חזותי. למשל, עמי ורחל ברקמן יצרו את **מדידות** (1982), ובו שימוש עשיר בסרגלי ענק למדידת אנשים, ואת **קוביה וגליל** (1983) שבהם מככבים חפצים. ב-1985 יצר אלי דור-כהן בשיתוף אשתו הרקדנית אליס דור את **מיתה ורודה**, שזכתה בפרס ראשון. מחוץ לפסטיבל עכו העלתה נטע פלוצקי את **דגפילטע פיש** (1984) בסגנון שהושפע מתיאטרון הבוטו היפני.

עם הקמת מפעל "גוונים במחול" (1984) – מסגרת לפסטיבל לעידוד היצירה המקורית במחול – ביוזמת יוסי פרוסט מנכ"ל אמנות לעם ובניהולם של אלידע גרא (מנהלת אמנותית) וגדעון פז (מנהל כללי), החל המחול הניסיוני להדיר רגליו מפסטיבל עכו. הקמת מרכז סוזן דלל ב-1989, על שפע פעילויותיו, ריכז את מרבית המחול הישראלי המקורי תחת קורת גג אחת. הקמת מסגרות אוטונומיות למחול ולתיאטרון ופריחת תיאטרון המחול הפוסטמודרני המתבסס על רקדנים עם יכולת טכנית גבוהה, הרחיקו את שתי האמנויות זו מזו. תיאטרון-התנועה, כפי שפרח בארץ בסוף שנות השבעים ובשנות השמונים, חלף מן העולם.⁴⁰

4. השפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני על תיאטרון-התנועה בישראל

אחת ההיפותזות העומדות בבסיס עבודה זו היא שתיאטרון-התנועה בארץ נולד בהשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני. לשם כך בחרתי לנתח ארבע יצירות בסוגת תיאטרון-תנועה של הכוריאוגרפיות רות זיו-אייל, רחל כפרי, רנה שיינפלד ורות אשל שיצרו מופעים בין השנים 1977 – 1980. למרות שמרבית היוצרות המשיכו לעלות מופעים בשנות השמונים וחלקן גם בשנות התשעים, התמקדתי בניתוח המופעים הראשונים שלהן שנוצרו לפני ביקורה הראשון של תיאטרון מחול וופרטל של פינה באוש בארץ (1981). המחול הפוסט-מודרני נתן לכוריאוגרפים הישראליים כלים כוריאוגרפיים חדשים ליצור מחוץ למסגרות הסוגתיות שהיו מוכרות עד אז ולחפש שפה תנועתית אלטרנטיבית לזו של גרהאם ותלמידיה. באופן לא מודע היוצרים המקומיים דחו ואימצו את אותם האפיונים של המחול הפוסט-מודרני, כאשר הפתרונות החלופיים אימצו עולים בקנה אחד עם אפיוני המחול הפוסט-מודרני המטפורי.

4.1 כותרות נזכרות (1977) את רות זיו-אייל

4.1.1 מבוא

בחרתי לבדוק את השפעת המחול הפוסט-מודרני על רות זיו-אייל באמצעות היצירה **כותרות נזכרות**, עבודתה השנייה בסגנון תיאטרון-תנועה. מספר שיקולים הביאו אותי לבחור ביצירה זו ולא בעבודות אחרות שיצרה בשנים 1976–1982. יצירתה הראשונה, **מסתורים** (1976), לא תועדה במסרטה ואין אפשרות לנתח אותה אלא על סמך הזיכרון וגזרי עיתונות. **הדחליל** (1977), יצירתה הבאה, מתועדת אמנם במלואה במסרטה ביתית, אבל זוהי עבודת סולו שאורכה כשמונה דקות בלבד, בשעה שמרבית עבודותיה של זיו-אייל הן עבודות קבוצתיות ארוכות יותר.¹

כותרות נזכרות וכדור חוזר הועלו לראשונה במסגרת פרויקט תלמידים בבית הספר לאמנויות הבמה "בית-צבי". אלו עבודות קבוצתיות, שאורך כל אחת מהן כמחצית השעה. הן לא תועדו במצלמה ולא קיבלו חשיפה תקשורתית. במופע נכח חנן שניר, וכאשר התמנה למנהל "במה 2" של תיאטרון "הקאמרי", הזמין את זיו-אייל להעלות שוב את העבודות הללו (1979). המופע נסקר בהרחבה בתקשורת ותועד במצלמת וידאו. מבין שתי העבודות בחרתי לנתח את **כותרות נזכרות**, העבודה שבשמה קראה זיו-אייל לתכנית כולה.

רות זיו-אייל היא בתם של רגינה וצבי שפרנג, שעלו מגרמניה בשנות השלושים. הם היו חברי קיבוץ דליה ועזבו את הקיבוץ ב-1944, כשרות הייתה בת מספר חודשים. האב, מסגר במקצועו, היה צייר ופסל חובב. בבית היו ספרי אמנות, האזינו למוסיקה קלאסית וביקרו בהצגות תיאטרון. ב-1955, כשהייתה בת 11, החלה רות זיו-אייל ללמוד מחול מודרני אצל נעמי אלסקובסקי,² והתמידה בלימודיה עד גיל 21. למרות שלדבריה לא נראתה ולא התנועה כרקדנית, שיתפה אותה אלסקובסקי כרקדנית במספר הפקות שיצרה לקבוצתה, ובהן **בית ברנרדה אלבה** (1964), **שמש - מחול פולחן וחזיונות חומקים** במסגרת "בימת מחול" (1965). אצל אלסקובסקי רכשה את יסודות הבלט הקלאסי, ולמדה מחול מודרני בשיטת גראהם ותרגילים של מחול מודרני בהשפעת מחול ההבעה. דגש רב הושם בלימודים על אימפרוביזציות והיא הצטיינה בכך. במשך שנתיים הייתה סטודנטית בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, וב-1966 יצאה ללימודים בניו יורק. היא שהתה שם חמש וחצי שנים, במהלכם סיימה תואר ראשון ושני במגמת המחול באוניברסיטת ניו יורק. ראש החוג הייתה ג'יין ארדמן (Jean Erdman) יוצאת להקת מרתה גרהאם, שהייתה גם אשתו של האנתרופולוג הנודע ג'וזף קמפל (Campbell). עם צוות המורים נמנה גם ריצ'רד שכנר (Richard Shechner), שהעביר קורס בנושא פולחן וטקסים. הייתה זו תקופת פריחה באמנות בניו יורק, עם ההפנינג, התיאטרון הניסיוני עם העבודות של שייקין ושכנר, וכנסיית ג'אדסון.³ ב-1971 חזרה לארץ והחלה ללמד תנועה בבית הספר למשחק "בית צבי" ולאחר מכן גם בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב. במקביל עבדה ככוריאוגרפית בתיאטרון "החאן" לצדו של המנהל האמנותי באותן השנים, הבמאי מייקל אלפרדס, ויצרה את התנועה להצגות **החמורים**, **מנדרגולה**, **אלף לילה ולילה ומשרתם של שני אדונים**. אלפרדס עודד אותה ליצור פרויקט במסגרת התיאטרון והיא יצרה את **מסתורים**, העבודה הראשונה בסגנון תיאטרון-תנועה בישראל.

בפרק הזה אבדוק את השפעת המחול הפוסט-מודרני על **כותרות נזכרות**. העבודה איננה פוסט-מודרנית במובהק אבל ניכרות בה מספר השפעות בולטות של סגנון זה, ובהן התבססות על שפה תנועתית יומיומית, שיתוף יצירתי עם הרקדנים-השחקנים, אי-לינאריות, שימוש בחפצים וגישה תנועתית הומנית לשימוש בגוף האדם. בדומה לתיאטרון הניסיוני האמריקני עוסקת זיו-אייל בבעיית האלימות, בשטיפת מוח של התקשורת וביהום סביבתי. בכך היא הולכת בתלם של יוצרים פוסט-מודרניים בודדים שבעקבות מלחמת וייטנאם יצרו עבודות נגד שחיתות פוליטית ואלימות.⁴

זיו-אייל איננה יוצאת נגד מסר, תיאטרליות ורגש, אלא מעניקה לאפיונים אלה אינטרפרטציה

חדשה שמשקפת חלק מתפיסת העולם האמנותית של המחול הפוסט-מודרני.

4.1.2 תיאור המופע

הבמה עמוסה בערמות עיתונים. מחלק העיתונים, גבר גבוה ומעונב, שמשמש גם בתפקיד מנהל ההצגה, נכנס לבמה וקד לקהל (ראה נספחים, תמונה מס' 1). הוא מניף את ידיו בתנועות ניצוח ושלושה ליצנים נכנסים לבמה. הם מנגנים בכלי צעצוע: תוף, חצוצרה ומפוחית (ראה נספחים, תמונה מס' 2). הוא מציע להם עיתונים אבל הם מסרבים וממשיכים לנגן. הם מסיימים את נגינתם, עוזבים את הבמה ובמקומם נכנסת קבוצה של חמישה אנשים. מחלק העיתונים מציע להם את מרכולתו והם נענים. האנשים מתפזרים, עומדים וקוראים. לאחר שהם מסיימים לקרוא הם קורעים את העיתונים ומשליכים אותם לרצפה. מחלק העיתונים מספק להם עיתונים נוספים. התהליך חוזר על עצמו, צובר תאוצה והבמה הופכת לשדה קרב. השחקנים מתרוצצים על הבמה ומשליכים עיתונים איש על רעהו (ראה נספחים, תמונה מס' 3). מנהל ההצגה מתבונן מנגד, כאילו אין לו יד בעשייה זו. אחד השחקנים מועד לפתע וממלחמת הכול בכול נותר על הבמה אדם אחד, שהקבוצה קוברת אותו תחת העיתונים ומסתלקת.

הליצנים חוזרים לבמה כמטאטאי רחובות וניגשים לקבר. אחד הליצנים תוקע מטאטא כאילו היה מצבה והחבורה עורכת טקס אשכבה. כשהליצנים מבקשים ללכת מסתבר שה"מת" אינו מניח שיתלשו את המטאטא. הליצנים מושכים בכוח, לבסוף מצליחים ויוצאים מהבמה. מחלק העיתונים חוזר לבמה, נעמד למרגלות ה"קבר" ומפזר עליו פיסות עיתון קרועות כאילו היו פרחים. אחר כך הוא מנקב חורים בעיתון גדול, מניחו על פניו כמסכה, קורע את המסכה ויוצא. ה"מת" מתחיל לנוע. גפיו מזדקרים והדמות מתגלגלת החוצה, נעמדת על ארבע, מתקדמת ככלב הנובר באשפה. הסצנה מזכירה סרטי אנימציה של וולט דיסני (Walt Disney), המתארים מערכת יחסים מעין "אנושית" בין בעלי חיים. ה"כלב" נעמד לפתע על שניים, נסוג אחורנית על ארבע, מתמתח, מתכווץ, מתגרד, מתעצבן, משתין, חופר לעצמו בור ומתפלש בתענוג. לבמה נכנסת בחורה מחופשת לתרנגולת גנדרנית עם פיסות העיתונים מחוברות לישבנה ולכפות ידיה, מעלה בזיכרון נערת קברט עם נוצות. היא מחזרת אחרי ה"כלב". נוצרים ביניהם קשרים והשניים מתפלשים כמו מתרחצים בערמת העיתונים, כאילו הייתה אמבטיה מלאת קצף. כשהם מבחינים במחלק העיתונים שפולש לפרטיותם הם מסתלקים. מחלק העיתונים יורד על ארבע ומתקדם בערמת העיתונים כנמר אלגנטי. ההתקדמות נקטעת והוא קם על רגליו, כאילו חושש שמישהו הבחין בו, מארגן את בגדיו וחוזר להיות הדמות המעונבת שהיה בתחילת היצירה.

הליצנים חוזרים לבמה מצוידים במטאטאים ובפיהם משרוקיות. הם מטאטאים את העיתונים ומשוחחים בעזרת שריקות, משליכים את המטאטאים לפחי אשפה גדולים המצויים בירכתי הבמה ויוצאים. נכנסים שחקנים מחופשים בגיליונות עיתונים: בחורה עם כובע ליצן לראשה ועיתונים צמודים לגפיה נעה באיברים נוקשים; שחקנית לבושה בשמלת קרינולינה מפוארת נעה בתנועות מעוגלות וחושניות; שחקן מתנועע כמחוסר עצמות בתלבושת המזכירה בובת-עץ חסרת פרקים; אביר, שלראשו כובע נפוליון ענק, בידיו חנית עשויה מנייר עיתון ולברכיו מגינים-עיתונים. השלושה תוקפים את האביר "העיוור" והוא מתמוטט. בחיפזון הם קורעים את תלבושות העיתונים והקסם של העולם האגדי של "ארץ העיתונים" נמוג. העיתונים שוב הופכים למסה אפורה שמשת את החבורה האגרסיבית.

נכנס ליצן שמכה על עצמו בפטיש פלסטיק. ליצן נוסף מצטרף אליו והם מכים זה את זה בפטישים ורוקדים בקצב הסמבה. הליצנים יוצאים ונכנס מחלק העיתונים ונעמד במרכז הבמה. הוא ממתין בסבלנות לקבוצת שחקנים שנכנסת לבמה כשהיא שוחה בים העיתונים. פתאום הם מתחילים "לטבוע" ופושטים את ידיהם לעזרה; מחלק העיתונים נשאר במקומו וצופה בהם בריחוק. הוא גבוה, דק ומבטו מרוחק ומנוכר. מש"נבלעו בים", הוא מתפלש בתענוג בתוך העיתונים. כמו בקרקס הוא מתקדם, "הולך על ידי" כשרגליו מקופלות על הזרועות ויוצא מהבמה.

ליצנים נכנסים לטאטא את האשפה, כשהם מתקוטטים "למי יש מטאטא טוב יותר". הם מתגוששים ומעליבים זה את זה – הכול בבדיחות הדעת, בסגנון קומדיה דל ארטה. משסיימו הם עוזבים את הבמה. נכנס שחקן שמרים חבילת עיתונים כבדה ומשליך אותה לרצפה כאילו ביקש להיפטר מנטל כבד. מבעד לקלעים מגיח מחלק העיתונים, וכמו בסיפורי האגדות שבהם המכשף שולט בנתיניו השחקן מתכווץ. הוא כורע כנוע על ברכיו, כשהוא אוזן בידיו פתק קטן שמחלק העיתונים מסר לו – תקנון התנהגות ?

שחקנים נוספים נכנסים לבמה, כל אחד עם פתק משלו. הם נראים כאילו תוכנתו, ממלאים את בגדיהם בעיתונים כשהם הולכים ותופחים עד שהם נעשים לקריקטורות של רובוטים. כל אחד מחברי הקבוצה נעמד בפוזיציה שמפגינה כוחניות ואחר כך יוצאים כולם במצעד פשיסטי (ראה נספחים, תמונה מס' 4). מחלק העיתונים מתבונן במתרחש מרוחק וקפוא, כאילו אין לו יד בהתרחשות הזו. ההתרחשות קופאת לפתע ונוצרת תמונת מצב של תקופה: מחלק העיתונים בתנוחת ידיים של מנצח תזמורת, השחקנים במצעד פשיסטי והליצנים עם כלי הנגינה. המסך יורד.

4.1.3 ניתוח המופע

4.1.3.1 אפיון ה"נגד"

בניגוד לרקדנים/יוצרים שפעלו בכנסיית ג'אדסון בתחילת שנות השישים בניו יורק לא ביקשה זיו-אייל לבטל את כל הישגי המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי. **כותרות נזכרות** הוא מחול בעל אופי תיאטרלי שבו שזורים סיפורים קטנים, מעין אגדות עם אופי רגשי. זה אינו עולה בקנה אחד עם האידאולוגיה של המחול הפוסט-מודרני, המחקרי/השכלתני, שחרת על דגלו את נס המרד נגד רגשות, נגד עליה, נגד תיאטרליות ונגד אשליה.⁵

זיו-אייל לא מרדה במסגרות הממסדיות אלא ניסתה להשתלב בהן. היא מסבירה: "שלטה אז הקונצפציה של להקת רפרטואר ולא היה מקום לאדם שעושה תיאטרון שלו".⁶ כאמור, **כותרות נזכרות וכדור חוזר** הועלו ב"במה 2" של התיאטרון ה"קאמרי" (1979), ומסמכים הועלו בתיאטרון "החאן"

(1976). אין זה מקרה שגם בתחום ההוראה השתלבה זיו-אייל במוסדות מכובדים כמו בבית הספר למשחק "בית צבי" ובחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. אולם את ריקוד הסולו **הדחליל** העלתה בשנים 1976 עד 1980 במסגרת לא ממוסדת, של מחול שפעל בשוליים.

בניגוד ליוצרי מחול פוסט-מודרני רבים בארצות הברית, שהעלו את עבודותיהם פעם אחת בלבד בפני קהל מצומצם, כשתהליך היצירה הניסיוני וה"גימיק" היו אולי הערך המרכזי בעבודותיהם, ייעדה זיו-אייל את **כותרות נזכרות** להופעות לפני קהל רחב ושאפה שהתכנית תרוץ תקופה ארוכה, באולם ע"ש רקנטי במוזיאון תל-אביב, אולם המקרין אווירה של אמנות ממוסדת ומכובדת השונה מאוד מאווירת הווילג' בניו יורק. בניגוד ליחס המבטל והעוין של מרבית עולם המחול והתקשורת כלפי המחול הפוסט-מודרני בניו יורק, זכתה העבודה לסיקור עיתונאי נרחב ולביקורות מצוינות במרבית העיתונים.⁷ למרות זאת הורד המופע. זיו-אייל מסכמת כי "הרגשתי רוב הזמן שאני לא במקום ובזמן הנכון".⁸

רק לאחר שהבינה שלא תוכל להמשיך ולהתפתח כיוצרת עם עבודות חדשניות בתוך הממסד, החושש מעבודות ניסיוניות, החלה בלית ברירה ליצור עבודות מחוץ לממסד. לשאלתו של העיתונאי עמנואל בר-קדמא: "יש לך אידאולוגיה של שוליים? יש איזו סיבה שלא תעבדי עם תיאטרון ממסדי?" ענתה: "אין שום אידאולוגיה של שוליים... איזה תיאטרון יסכים להחזיק ברשימת מקבלי המשכורות קבוצת אנשים נפרדת, בלתי זמינה לרפרטואר השוטף שלו?"⁹

אם כך, היכן בא לידי ביטוי אפיון ה"נגד" הפוסט-מודרני בעבודתה? מתוך ניתוח **כותרות** נזכרות נראה שזיו-אייל אימצה בעבודתה את האפיונים הבאים של המחול הפוסט-מודרני: התנגדות להפרדה בין כוריאוגרף למבצע כמו במחול המודרני האמריקני, התנגדות לסגנונות כפויים, התנגדות לתנועה וירטואוזית לשמה, התנגדות לעלילה ומסר בטיפול תיאטרלי/מחולי מסורתי.

נגד עלילה ומסר?

בחירת הנושא, העיר הגדולה, איננה מקרית. היא משקפת את התרשמותה מניו יורק של סוף שנות השישים. קצב החיים המטורף, העיתונים העמוסים אינפורמציה לעיפה וחנויות הכל-בו המסחררות, ההפגנות נגד מלחמה וייטנאם והכתבות הרבות על שחיתות הפוליטיקאים. בהקשר הזה כדאי לציין שהכוריאוגרף קורט יוס (Kurt Jooss), מהיוצרים המרכזיים של מחול ההבעה, יצר את **העיר הגדולה** בתחילת שנות השלושים. אלא שיוס עוסק בבדידותו של האדם בעיר תעשייתית, ואילו זיו-אייל מתמקדת באלימות, בפוליטיזציה של החיים ובסכנה האקולוגית.

בהגיבה למתרחש סביבה הולכת זיו-אייל בתלם שחרשו התיאטרון הניסיוני וחלק מאמני המחול הפוסט-מודרני. כמותם חיפשה גם היא דרכים אלטרנטיביות לגעת במסר ובעלילה מבלי לחזור לתבניות המקובלות.¹⁰ סוזן פוסטר (Susan Foster) מתארת את אחת הטכניקות של יוצרים פוסט-מודרניים כפי שבאו לידי ביטוי בעבודתה של קבוצת "Grand Union".¹¹

תוך כדי אימפרוביזציה המורכבת מקולאז' מוסיקלי, מתנועות, מדיאלוגים סתמיים, מתלבושות ומחפצים, נולדה לפתע סצנה דרמטית בסגנון המערב הפרוע, של תליין המעניש בוקר שגנב בהמות. במשך דקות ספורות העלילה מתפתחת באופן צפוי: הבוקר הגנב שנתפש מקבל עונש, בעוד החוואים ממשיכים להתלונן על הנזקים שנגרמו להם על ידי הגנב. אבל במהרה נקטעת ההתפתחות הטבעית של ה"סיפור"... תוך כדי שהם ממשיכים בסצנה הדרמטית, משחילים הרקדנים לעתים הערות ביקורת על מה שהם עושים. אחד משמיע משפטי ביקורת כאילו היה במאי הקטע, אחר מעביר הערות כאילו היה עובד במה, והרקדנים הנוספים משמיעים את דעתם מנקודת המבט של

השחקן/רקדן או של הדמות שהם מייצגים.¹²

השחקן שמגלם את הבוקר מתחיל להתלונן שנמאס לו להיות דמות האדם הרע, ומבקש מהבמאי תפקיד אחר. הבמאי אומר שהדבר כלל לא בא בחשבון. עובד הבמה אומר שיצטרף בשמחה לסצנה אם ישלמו לו בעבור תוספת תפקיד. כל זה קורה בעת שהרקדנים/שחקנים ממשיכים לאלתר ולפתח

את העלילה שבסצנה. אנו רואים שלמרות האפיון "נגד עלילה", בפועל נמצאו דרכים חדשות לביטוי העלילה. אפילו איבון ריינר, שהיא הנציגה הבולטת של הזרם השכלתני של המחול הפוסט-מודרני, החלה בתחילת שנות השבעים לעסוק בנושאים פוליטיים שלא עלו בקנה אחד עם תפיסתה נגד עלילה ונגד מסר.¹³ לדברי פוסטר השתמשה ריינר בטכניקות של קייג' וקאנינגהם ובהן הציגה ותקפה את העלילה והמסר – בו-זמנית הציגה את הסיפור ואת הבדיה שבסיפור.¹⁴ הפתרון לשימוש בעלילה שהציעה זיו-אייל הוא תיאור המציאות כאגדה. בתכנייה שליוותה את **כותרות נזכרות** כתבה: "העיר הגדולה היא המיתוס של המאה הנוכחית". האירוע התיאטרוני התנהל אצלה בריתמוס דו-שלבי: ראשית היא קיבעה בתודעתם של הצופים יקום בדיוני בעל תווי-היכר משותפים, הבנוי אך ורק על הענקת תחושת שייכות קיבוצית למתרחש במסגרת האירוע. בהמשך היא קידמה, באמצעות הפעולה הדרמטית הנשענת על הנפשות הפועלות, תהליכים בדיוניים מנקודת המוצא המקובלת אל נקודת ניכור עם פתרונות מפתיעים וצפויים.

היא "לקחה" את העיר המוכרת לקהל, וכבמטה קסם העבירה אותה ל"אי שם, בארץ רחוקה, הייתה עיר גדולה שבה חיו אנשים שהעיתונים שטפו את מוחם באינפורמציה..." כמו הפסל מרסל דישאן, ששלף חפצים מסביבתם הטבעית והעבירם למקום שונה לחלוטין כדי ליצור מתח ופרשנות מחודשת, גם זיו-אייל ניתקה ממקומה את העיר שאנו מכירים ומיקמה אותה בכוכב אחר. אלו טכניקות של מרדית מונק, מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט-מודרני המטפורי. חוקרת המחול האמריקנית ביינס מתארת את התיאטרון של מונק כמקום שבו קורים אירועים שהמשמעות שלהם משתנה. מונק לדעתה מפרקת את הזמן והחלל ה"אמיתי" ובונה אותם מחדש, יוצרת עולם קסום בתוך מציאות שבה דברים פשוטים ומוכרים מחיי היומיום הופכים לדימויים מופלאים בעלי משמעות עמוקה.¹⁵

כך עשתה גם זיו-אייל כאשר התייחסה אל מקום מוכר מהמציאות היומיומית כאל קרקס שבו ליצנים ודמויות מארץ האגדות. בילדותה לקחו אותה הוריה לראות קרקסים שהגיעו מחו"ל, שהותירו בה רושם עז. ביצירתה תפס הקרקס מקום חשוב, ובכך המשיכה את תיאטרון הקומדיה דל ארטה, תיאטרון האבסורד והתיאטרון הניסיוני. כתב עפרת:

כאשר מונה מרטין אסלין את מרכיבי תיאטרון האבסורד הוא מדגיש את יסודות הליצניות השבים ונשנים במחזותיהם של בקט, יונסקו וחבריהם. **במחכים לגודו**, את ההשפעה הישירה של צמדי וודוויל על הצמדים הנצחיים של בקט, את ה"טריקים" הליצניים הרבים של אסטאגון וולאדימיר. כשאנו עוברים לתיאטרון החדש, אנו נתקלים

בהצגות **קרקס המאגי הגדול**, בשימוש שעושים שחקניו של פיטר ברוק בתחבולות של קוסמים וזיוגלרים, בשימוש הרב שעושים שחקני ה- "Mime Troupe" מסן-פרנסיסקו במעשי הליצנות של הקומדיה דל ארטה, ועוד...¹⁶

כמו בקרקס היא יוצרת אשליה ומנפצת אותה. בקרקס שולט הניכור: הנדנדות, החבלים והטרפזים חשופים לעיני הקהל. כך גם הדמויות מארץ האגדות שיוצרת זיו-אייל בעזרת העיתונים. לעיני הקהל היא יוצרת באמצעות העיתונים דמויות: אביר, תרנגולת, רובוט, ולעיני הקהל היא מפרקת את התלבושת.

וכמו בעולם האגדה, בו גבולות הזמן אינם מוגדרים, כך גם אין סיום חתום **לכותרות נזכרות**, ומה שנראה כמו תמונת סיום, יכול להתפרש כלחיצת עצירה לרגע על כפתור השלט (Pause) בסרט שבו כולנו צופים, עצירה רגעית של מצב המצוי בפעילות ובחזרה מתמדת. לרגע כל המשתתפים באירוע קופאים כמו בצילום של תמונת מחזור. אבל בלחיצה קלה על הכפתור, ממש כמו באגדה **היפהפייה הנמה**, ישתחררו הדמויות מקיפאון ונוכל להמשיך לצפות בגדול שבקרקסי תבל.

ה"איד"

הסיפור העלילתי על פרטיו הספרותיים איננו מעניין את זיו-אייל. בראיון לעמנואל בר-קדמא היא שואלת: "מה כבר אפשר לחדש? הכל כבר נאמר. כולם יודעים את סוף העלילה של **המלט**. באים לראות את ה'איד', את העשייה".¹⁷ ה"איד" מתקשר אצלה לאופן שבו אנשים נפגשים ונפרדים ומתייחסים לחפצים. כך היא חושפת אצלם רבדים גיאולוגיים חדשים. עבודתה של זיו-אייל איננה מתפתחת לכיוון התפרסות אלא לכיוון העמקה. בתחילתה היא מציגה את הדמויות והחפצים שבהן תשתמש במהלך המופע, כמו צייר שמראה את הרכב הצבעים הבסיסי או כמו מלחין המציג את הסולם ואת המוטיב המוסיקלי שלו. היא לא תוסיף אלמנטים חדשים. זו הגבלה מתוך בחירה ומטרתה למצות את ה"איד" שבחרה בו. היא לשה, בוחנת, משחקת עם הנתונים שהכריזה עליהם בתחילת ההצגה. לאורך כל העבודה חוזרים, יוצאים, חוזרים ומתפתחים אותם מוטיבים. ה"איד" התנועתי שלה מגלה דמיון לפוגה מוסיקלית שבה מספר קולות משתלבים, עוקבים זה אחר זה ועונים זה לזה או לציור עכשווי המגלה עניין בטקסטורה. בוני מרנקה (Bonnie Marranca) מדגישה את ההיבט הפואטי הצורני שלדעתה מאפיין את האמנים לקראת סוף המאה העשרים. זוהי פואטיקה צורנית סימבולית שבה מתחברים יחד אידיאלים של מודרניזם ושל ימי ביניים, רוחניות והגברת מודעות סביבתית.¹⁸

למרות המורכבות של הצורה האמנותית (פוגה) והטקסטורה מצטיין ה"איך" של זיו-אייל בפשטות, בישרות ובמינימליזם. בכך היא הולכת בדרכו של המחול הפוסט-מודרני ושל מקצת מיוצרי התיאטרון הניסיוני, כמו למשל תיאטרון "לחם ובובות" של פטר שומן (Peter Schmann) בניו יורק. בתיאטרון שולט עקרון המשחק הילדותי, הפשטות החיננית, זניחת ההיבט הספרותי, תרגום ישיר של הרגשות לשפת התנועה והבעה ויזואלית במסכות ובבובות, הליכה בכיוון של תיאטרון עני ובכיוון של מינימליזם.¹⁹

הדמויות

זיו-אייל עוסקת בסטריאוטיפים של התנהגות אנושית בראייה הוליסטית. כמו מרתה גראהם ואמני מחול ההבעה עוסקת גם זיו-אייל בנופים הפסיכולוגיים של האדם, אלא שבניגוד להם העיסוק של זיו-אייל בהם אינו נובע מן הצורך לעסוק באגו ובביטוי האישי שלה אלא מן העניין הרב שהיא מגלה באנשים וביחסים ביניהם. באמצעותם היא מבינה טוב יותר את עצמה.²⁰

מחלק העיתונים הוא הקוסם המושך בחוטים של ההצגה, כמו בבלט **פטרשקה** של מיכאל פוקין (Mikhail Fokine) שמפעיל תיאטרון בובות נייד בירידים של רוסיה הצארית. גם שם שולט מנהל התיאטרון ברגשותיהן של הבובות ומתייחס אליהן באכזריות. אבל בניגוד למנהל תיאטרון הבובות של פוקין, שהוא גוף ומלא, מחלק העיתונים הוא גבוה מאוד, בעל גזרה דקיקה וגפיים ארוכים. יש משהו לא טבעי בגובה המוגזם שלו, שמזכיר את ההגזמה והעיוות של האקספרסיוניזם. מעין אדם ערפד. תנועתו קשוחה, זוויתית, ברורה ונקייה. הוא מעין קו מהלך. מבעד לבגד מצטיירת בדמיון הצופה הקונסטרוקציה של העצמות. אלו עצמות יבשות ונקיות, ללא שרירים, דם, עור, זיעה, ללא לחלוחית של חיים וזרימה. כשהוא מתקדם בחלל הוא נע במסלולים ישרים ומשנה כיוונים בחדות. בניגוד לליצנים תלבושתו נקייה ומסודרת לפרטי פרטים, כפי שמצפים מ"בן תרבות" אירופי. הוא לבוש בקפידה: חולצה עם שרוול ארוך ועניבה, אפודה, מכנסיים ארוכים. בגדיו מחויטים, בצבעי שחור ולבן. אבל כפי שראינו כבר בעיצוב דמויות הליצנים סולדת זיו-אייל מהמוחלט. וכך גם הוא לא עשוי מקשה אחת, גם בו יש קורטוב מדמות הליצן. ברגע של אמת הוא תופס עיתון, קורע בו שני פתחים לעיניים ומניח על פניו את המסכה, כמו מבקש להכריז שהוא מודע לכך שכל חייו מתנהלים מאחוריה. כשהוא לבדו, כשאישי איננו רואה, הוא מתפלש בתענוג באשפת העיתונים ומפגין את גמישותו. דומה שלרגעים ספורים גובר הליצן שבו על מחלק העיתונים, אבל הוא ליצן שונה מהליצנים האחרים. אין הוא מפגין תנועה זורמת ופורצת החוצה לעבר הפריפריה, אלא מכונס פנימה כמו "חבילה דחוסה מהלכת" על הידיים שעליהן מונחות הרגליים המקופלות.

הליצנים בכתורות נזכרות מסמלים את התוס, החביבות, הספונטניות. הם זיכרונות הילדות של זיו-אייל מהצפייה בקרקס, זה עולם המאגיה והנאיביות של הילד, עולם של משחקים, שבו הדמעות והצחוק, השמחה והעצב מתערבבים בחוזקה זה בזה. גם כשהם עולבים זה בזה הם עושים זאת בבדיחות הדעת. גיורא מנור כותב שהליצנים הם הניגוד לעיתונות והם מתקשרים למסורת העתיקה של תיאטרון הקומדיה דל ארטה, במעברים החדים והמפתיעים מהצחוק אל העצבות.²¹ הליצנים דומים זה לזה ושונים זה מזה. הם לבושים בבגדים מרושלים, אבל לכל בגד גזרה וצבע משלו, כל ליצן וטעמו האישי. בתמונת הפתיחה הם נכנסים לבמה בטור עורפי, כאילו ביקשו להיות חיילים ממושמצים במצעד (האנטיזה של הווייתם), והצעדה המרושלת מבליטה את חוסר יכולתם ללכת בקצב אחיד ולהיות כפופים למשמעת. התנועה שלהם זורמת, מחוסרת היגיון וסדר, ולא מוגדר מהיכן היא מתחילה והיכן בדיוק היא מסתיימת. למרות החזות העליזה וחסרת האחריות הם היחידים שמסרבים לקחת עיתונים, כלומר אינם הולכים ככבשים בעדר. הם מתפזרים על הבמה כרצונם, קשובים לאימפולסים ולמקצבים הפנימיים שלהם, מורדים במוסכמות, כשכלי נשקם הוא החיוך וההומור. הם מצחיקים ועצובים בעת ובעונה אחת. הצופה צוחק אבל יודע שמה שקורה במופע זה עצוב. הם נראים כאילו נזרקו מגן עדן והם עדיין אבודים, וככל שהם יותר אבודים כך הם יותר מצחיקים. ביטוי לתפיסת הליצן של רות זיו-אייל ניתן בדבריו של חוקר התיאטרון אורי רפ:

הליצן היא דמות בימתית לא-ריאליסטית, שמבחינה דרמטית היא לא אילוזיוניסטית והופכת לבסוף למדיום של ביקורת המציאות. הליצן מטיל ספק בכל מה שנחשב למובן מאליו בחברה טובה... הליצן חייב להימצא מחוץ לגבולות החברה הטובה, להסתכל מהצד כדי לגלות את הבלתי-מובן מאליו שלה, את הבלתי-נחרץ שבנחרץ שלה.²²

אבל גם הליצנים אינם עשויה מקשה אחת, ובתוך התוס והחביבות מצוי גם קורטוב של אלימות שאותה הם מבטאים בדרכם. בפטישי פלסטיק הם מכים זה את זה וכל זה מצחיק ועצוב גם יחד. כשנמאס להם לנגן הם קצת מטאטאים, קצת משוחחים בשריקות, קצת רבים וקצת רוקדים לקצב הסמבה. העבודה איננה בראש מעייניהם. זמנם איננו דוחק. הם אינם אנשי קריירה וזמנם איננו שווה כסף.

בתווך, בין הליצנים ומחלק העיתונים, מצויים חמישה אנשים, גברים ונשים, קוראי וקורעי העיתונים, המייצגים את מצבם הקיומי בפנים קפואות. הם לובשים בגד גוף, כמו בשיעורי מחול, אך אף שהבגד מתקשר אל עולם המחול, עולם של אמנות ומעוף, כולם לובשים בגדים שחורים ללא

קישוט או קורטוב של אינדיזואליות. הלבוש אחיד לגברים ולנשים; פונקציונלי ונוח לתנועה ותנו לא. למרות חזותם הקודרת גם הם חולמים, וכמו **בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות** הם מגיעים ל"ארץ העיתונים" מחופשים לתרגולת, לאביר, לגבירה מהודרת בשמלת קרינולינה; אבל גם בעולם החלומות, כמו במציאות, רודפים אחריהם העיתונים ומשיגים אותם והתלבשו עתירות הדמיון עשויות מהחומר ששולט בשני העולמות – העיתונים.

מבנה

זיו-אייל דחתה את המבנה המסורתי של המחול המסורת, כפי שדחתה את המבנים המתימטיים של המחול הפוסט-מודרני, ואת מקומם תפס קולאז' של דימויים. היא לא היחידה. חוקרת התיאטרון בוני מרנקה קובעת כי מאז שנות השישים החלו להשתמש אמנים מתחומי המחול, האמנות הפלסטית, התיאטרון והמוסיקה בדימויים במקום בעלילה.²³

היצירה **כותרות נזכרות** בנויה מקולאז' של מספר רב יחסית של סצנות קצרצרות שהן הבזקי סיפורים מוזרים, ללא עלילה רצופה, שכמו בחלום אינן מבקשות אישור לקיומן. בכך היא הולכת בדרכה של מרדית מונק, מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט-מודרני המטפורי. **בחינוכה של הילדה** (*Education of the Girlchild*) מפגישה מונק ליד השולחן שבפינת המטבח על הבמה חמש נשים מתקופות שונות הלבושות בבגדים תקופתיים. הן יושבות ומשוחחות ושותות כמו באירוע שגרתי לחלוטין. פוסטר כותבת שהסצנות בעבודותיה של מונק אינן מתמשכות לאורך זמן ללא הפרעה מכוונת, וברצף הסצנות אין כל היגיון ליניארי. פעילויות יכולות להתמשך מעבר לזמן הרגיל, בקצב איטי מאוד, אוגרות מהירות ושוב מאיטות או חוזרות על עצמן מספר פעמים גדול יותר מהנדרש לביצוע המשימה או חוזרות בהילוך לאחור (revers).²⁴

הנאמר על מונק מתאים ליצירתה של זיו-אייל. ב**כותרות נזכרות** יש סיפור קצרצר ומוזר על האיש שנקבר בתוך העיתונים וקם לתחייה בדמות כלב; יש סיפור על הקבוצה שטבעה ב"ים העיתונים" ואיש לא חש לעזרתה; יש סיפור על האנשים שצעדו כרובוטים ופתאום תנועתם "קפאה". תנועתם הנוקשה והליכם מזכירה את תפקיד המוות בשולחן הירוק (1932) של קורט יוס, מגדולי הכוריאוגרפים של מחול ההבעה.

בין הסצנות המוזרות שוזרת זיו-אייל אפיזודות שמספקות אתנחתא ושחרור מהמתח, באמצעות הליצנים. כך עושה תיאטרון ה"נו" היפני בקטעי הקיוגן, וכך עשה שייקספיר ששילב סצנות הומוריסטיות בטרגדיות שלו.

מבנה היצירה קשור לשימוש במרכיב הזמן. הזמן ב**כותרות נזכרות** נובע מן הצרכים של עצם הפעולה. אין הוא קשור למקצבים ריתמיים, אין בו את אפיון ה"חזרה" המוכר לנו מהמחול הפוסט-מודרני וגם אין בו את אפיון ה"רגילות" של זמן יומיומי. לצופה בעבודתיה של זיו-אייל נדמה שאין היא ממהרת. יש בה רוגע שאיננו שייך לעולם ההקטי שבו אנו חיים. היא מאפשרת לשחקנים לזרוק את העיתונים, לקרוע אותם, להתגלגל בהם. בעבודות אחרות שלה, למשל **פרקים**, הרקדנים רצים כמעט לכל אורך המופע, משיגים, נפגשים, נפרדים. עבודות אחרות מתבססות על סיבובים והליכות. ההתפתחות היא איטית והיוצרת מקרינה בעבודתה שקט פנימי. היא מסבירה את תפיסתה לגבי הזמן:

לנשום את הרגע...לשהות אתו...לצלול לתוך הרגע...אתה צריך להיות עם הזמן... לקבל את הזמן...יש לקחת את הזמן כדי להגיע למרב העושר של הדבר. זה כמו שטיח של אריגת יד עם כל העושר של הדוגמאות.²⁵

רגש

זיו-אייל איננה מתנגדת להבעה רגשית במחול, אבל גם אין ביצירתה התפרצות דרמטית של רגשות כמו אצל אמני מחול ההבעה ואמני המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי. האיפוק מלווה את כל סולם התנועות, החל מהתנועה היומיומית ועד לתנועות הדרמטיות ביותר. בכך הולכת זיו-אייל בדרכם של מרדית מונק וקנת קינג (Kenneth King). כך מתארת מבקרת המחול דבורה יוביט את עבודתם:

מונק וקינג יצרו תיאטרון מסתורי ומרשים של דימויים מבלי שחזרו למופע רגשני וקונבנציונלי. במקום זאת הם יצרו אקספרסיביות חדשה באמצעים האסטרטגיים של המחול הפוסט-מודרני, כמו נייטרליות, טכניקת הקולאז' והעמדה זה לצד זה של אלמנטים שאין ביניהם קשר.²⁶

כדי להימנע מרגשנות מופרזת פונה זיו-אייל אל הנאיביות של תיאטרון ראשוני, תמים ולירי, שמבטא תחושות שאנשים חשים באירועי היומיום. זו נאיביות מכוונת שניתן למוצאה גם בעבודתה של מונק, ולדברי חוקרת התיאטרון מרנקה מסתירה נאיביות זו עידון שייתכן שהקהל לא יבחין בו.²⁷ משמע, הנאיביות היא מעין אמצעי הגנה מפני כובד הסמליות הדרמטית. הנאיביות של זיו-אייל, שבאה לידי ביטוי בדמויות הליצנים ובמשחקי העיתונים, טומנת בחובה עיסוק בבעיות

עמוקות בעיר הגדולה בימינו. ניתן לקבל את ההתרחשויות על הבמה כפשוטן, כשעשוע נאיבי. מבקר התיאטרון מיכאל הנדלזלץ כותב שהוא צחק בהנאה עוד לפני שהבין אינטלקטואלית את תגובתו ואת עומקם של הדברים הנאמרים במופע על אנשים ועל יחסים ביניהם.²⁸

4.1.3.2 אפיון ה"גילוי"

זיו-אייל אומרת: "כשאני ניגשת לעבודה חדשה המניע העיקרי הוא החידוש שבעניין. אני אומרת לעצמי שאני הולכת לעשות דבר שלא עשיתי קודם. אחר-כך, בדיעבד, אני מוצאת רצף די משמעותי בין העבודות שלי."²⁹ המכשיר העיקרי שבו היא נעזרת "לגלות את מה שלא עשתה קודם" הוא תהליך יצירה משותף עם השחקנים, המתבסס על אלתור. כזכור היה האלתור מרכיב מרכזי במחול ההבעה וזיו-אייל התנסתה בו בתקופת לימודי המחול שלה אצל נעמי אלסקובסקי. שוב התנסתה באלתור, אם כי שונה, במסגרת לימודי התיאטרון שלה באוניברסיטת תל-אביב. ובזמן שהותה בניו יורק ראתה את העבודות של התיאטרון הניסיוני בניו יורק שנבנו בתהליך גילוי משותף עם השחקנים.

אם כך מהו החידוש? כדאי לזכור מתי עבדה זיו-אייל על **מסתורים** (1976), **הדחליל** (1977), **כותרות נזכרות וכדור חוזר** (1977). באותן שנים לא היה האלתור חידוש בעולם התיאטרון, שבו שחקנים מתאמנים באלתורים, אם כי האלתור לא היה בסצנה עם טקסט אלא בתנועה. בעולם המחול הייתה באלמנט האלתור חזרה לדפוסי העבודה של מחול ההבעה שנדחו עשרים שנה קודם לכן על ידי קהילת הרקדנים בארץ כמיושן. תכנית הלימודים של הרקדן הישראלי התמקדה בלימוד טכניקת המחול, ומאחר שעבודתה של זיו-אייל זוהתה בתקשורת כיצירה ברוח האוונגרד האמריקני, התקבל האלתור בברכה על ידי חלק מהרקדנים, כתהליך המתקשר לעבודה ניסיונית חדשנית שאינו קשור עם מחול ההבעה.

לצורך יצירת **כותרות נזכרות** פנתה זיו-אייל לשחקנים שאתם עבדה בעבר במסגרת פרויקט "במה 2" של התיאטרון "הקאמרי". לדבריה אלה היו שחקנים שהיו מוכנים להסתכן ולנסות כל מה שיתגלה ויצמח מתוך החזרות. שחקנים בעלי משמעת ברוח התפיסה הפוסט-מודרנית. היא חיפשה מציג (performer) שכמו בקרקס יידע לעשות הכול – שחקן, רקדן, ליצן, זמר, אקרובט, פנטומימאי ולהטוטן – מעין שחקן כול-יכול, "על-בובה" כפי שהוא מתואר במאמרים של גורדון קרייג.³⁰ אצל זיו-אייל קיבלה אמנות המשחק משמעות כפולה: (א) משחק (Acting), אבל גם (ב) משחק (Playing). היא לא חיפשה שחקנים שצריכים לשון רפליקות או להתעמק בפסיכולוגיה של דמות

שייקספירית, אלא שיביאו לתהליך היצירה את ניסיון חייהם.³¹ בריאיון לעיתונאית שרית פוקס אמרה זיו-אייל שהיא איננה יכולה לבצע את מה שהשחקנים שלה עושים, אולם היא יכולה לעזור להם להוציא מעצמם את הבלתי אפשרי.³² אף שהיא מדברת על שחקנים עם משמעת ויכולת של רקדנים, הרי שבשנות השבעים והשמונים נאלצה לעבוד בעיקר עם שחקנים שלא הייתה להם יכולת של רקדנים.³³

לדברי זיו-אייל מעודד תהליך היצירה דינמיקה קבוצתית אינטנסיבית וקשב מרבי. למשל, מי ינהיג את הקבוצה? מי יקבע באיזה קצב יתפתחו הדברים? לכמה זמן? בתהליך הזה מתווכחים השחקנים בינם לבין עצמם ואתה, אבל בניגוד למקובל אצל חלק מיוצרי המחול הפוסט-מודרני, היא לא השתמשה באמצעים מלאכותיים כהטלת מטבעות, ולא הפנתה שאלות **לספר השינויים (I Ching)**. בעוד שיוצרי המחול הפוסט-מודרני עודדו קבלת החלטות מהירות ושרירותיות כחלק מהתפיסה שהחלטה מהירה מונעת ממנגנונים רציונלים להשתלט על תהליך היצירה, דחתה זיו-אייל את קיבוע היצירה עד כמה שניתן. בדומה לפילוסופיית הטאו (Tao) הסינית של "דרך המים" טענה שיש לאפשר לדברים לקרות מאליהם, ללא לחץ של החלטות שרירותיות, שעלולות להטות את הזרימה הנכונה לכיוון בלתי רצוי. משמע, זיו-אייל העדיפה את התשובות הנולדות מהדינמיקה של ה"חיים" על פני תשובות מהירות שניתן לקבל מספר מזלות או מקלפים.³⁴

המטלות שהטילה זיו-אייל על הרקדנים היו ממוקדות. בדרך כלל, אלה היו משחקים (Games) שתוחמים, מגבילים ומנתבים את הפתרונות היצירתיים לצלילה לעומק ומונעים התפרסות שטחית.

זיו-אייל מסבירה:

צריך להתחיל לעבוד על משהו מאוד קונקרטי והנשמה תמצא את הדרך לחלחל פנימה ולהתגלות... משימה כללית כמו "תחשבי איך להראות את הנשיות שלך" הייתה מולידה אצל השחקנית פתרון שכלתני ומאולץ. לעומת זאת אם אבקש ממנה 'לשבת ולרקום', החושניות והנשיות שלה ימצאו נתיבים לחלחל החוצה דרך פעולת הרקמה.³⁵

כשעבדה על הסצנה הראשונה נתנה לשחקנים משימות לפעילות כגון: להתפזר בשטח בהליכה; לעמוד ולקרוא עיתון במרחב אישי; להתקדם עם העיתונים במסלולים אישיים במרחב כללי; לקרוע עיתונים באופן שישמעו את רחש הקריעה; לבדוק אפשרויות שונות לזריקת עיתונים, למשל זריקת

עיתונים לכיוונים שונים, באנרגיות שונות; זריקות מגבהים שונים וכל זאת תוך כדי ריצה או עמידה במרחב אישי. בשלב הקיבוע של הכוריאוגרפיה חילקה זיו-אייל את הסצנה לפי סדר של פעילויות עם תחנות המהוות סימן למעבר לפעילות הבאה. למשל, כאשר שחקן א' זורק עיתון לשחקן ב' זהו הסימן שמתחילים לקרוע את העיתונים ולזרוק אותם. פעילות זו תיפסק לאחר ששחקן ג' ייפול לרצפה שלוש פעמים. השלב הסופי של תהליך היצירה, אם כן, משלב בין המקובע לפתוח לאלתור.

הלגיטימציה להשאיר חלקים בכוריאוגרפיה פתוחים לאלתור בזמן המופע אפיין את המחול הפוסט-מודרני ואת התיאטרון והמוסיקה הניסיוניים. עם זאת דחתה זיו-אייל את הגישה הקיצונית, שבה מתבסס כל המופע על אלתור, דוגמת קבוצת "Grand Union". כך מתארת חוקרת המחול פוסטר את הקבוצה הזו:

חלקם משוחחים זה עם זה או מסדרים את החפצים שיהיו נחוצים להם במהלך המופע. הקהל נכנס והרקדנים מהלכים על המשטח שעליו ייערך המופע: חלקם עסוקים בחימום, בהדרגה הופכת הפעילות למופע עצמו, למרות ששום התחלה רשמית לא הוכרזה... תוך כדי המופע הם מחייכים, מנגבים את הזיעה, מתגרדים או מסדרים את בגדיהם באופן ענייני. הרקדנים עושים פעילויות אישיות - מתרגלים משפט תנועתי, מתמתחים, סוחבים סולם... לפעמים נוצרות קבוצות קטנות המשתפות פעולה ביניהן.³⁶

כמו פוסטר מכירה זיו-אייל באלתור בזמן מופע אמצעי יעיל השומר על רעננות המופע, ריכוז השחקנים ומעודד יצירתיות וגילוי. אבל בניגוד לקבוצה האמריקנית, שבה התהליך הוא המטרה, אצל זיו-אייל התהליך הוא אמצעי ליצירת אמנות העונה על צרכיה ותפיסתה האמנותית כיוצרת. בראיון לעיתונאית תלמה אדמון אמרה: "זה תיאטרון אישי מאוד. כל ההשקפות שלי, השיטה שלי בעבודה, שילוב של תנועה עם חומר, יחסים בין בני-אדם. זה שלי. אני פתוחה מאד אל השחקנים, אל מה שיש להם להציע. אני מועשרת מן הדמיון שלהם, אבל אני יצרתי את הגירוי"³⁷. היא זו שנותנת את המשימות והיא זו שבחרת מתוך ההיצע המתגלה במהלך האלתורים רק את הפתרונות שעונים על דרישות תפיסתה האמנותית. היא גם זו שמארגנת את החומר הסופי שבחרה למופע מגובש בחלל ובזמן. לדבריה היא קובעת כ- 80% מהכוריאוגרפיה ומשאירה כ- 20% מהריקוד פתוח לאלתור. כשהיא אומרת שאין לחיות את מה שהיה טוב אתמול אלא ש"השחקן חייב לחיות את הרגע. להיות

גמיש ופתוח; אסור לו לבוא עם ציפיות או גם 'גימיקים' מתוכננים", היא מתכוונת שעליו למצוא פתרונות מידיים במסגרת מוגדרת שהיא תחמה את גבולותיה.³⁸

4.1.3.3 חפצים

לחפצים תפקיד מרכזי בתהליך הגילוי ויצירת העבודה. מזלגות, כפתורים, סכינים וקופסאות במסתורים, עיתונים בכותרות נזכרות, בלונים בכדור חוזר, חול ומים במחזור, בגדים בבילאי, שוט בחלון, מים, לחם ומראות בפרקים, אבנים במגרוסים. בכך בחרה זיו-אייל ללכת בדרכם של כוריאוגרפים ישראלים שהיו מזוהים עם האוונגרד של המחצית השנייה של שנות השבעים ושל שנות השמונים.³⁹

התעניינותה של זיו-אייל בחפצים לא החלה בניו יורק אלא כשחזרה ארצה והחלה ללמד בבית הספר למשחק "בית-צבי". עובדת היותה נשואה לצייר תרמה להגברת ההבנה והרגישות של זיו-אייל לחומרים ולחפצים. היא חיפשה דרך להביא את התלמידים לידי ביטוי תנועתי. התפיסה שרווחה הייתה ששחקנים מתבטאים בעיקר באמצעות הטקסט ואילו התנועה שייכת לעולם הביטוי של הרקדנים, בעלי היכולת הטכנית והגוף "המושלם". זיו-אייל חיפשה דרך שבה יבטאו התלמידים את עצמם בתנועה והפתרון שמצאה היה השימוש בחפצים. לדבריה, ההתעסקות בחפצים (למשל, כדור) הסיטה את תשומת הלב מהגוף ומיקדה אותה בעצם הפעילות, וכך מבלי שהיו מודעים לתהליך השתחררו התלמידים. האביזרים גם הציתו את דמיונם, עודדו גילוי פתרונות חדשים (אם באמצעות תמיכה ואם עקב המגבלה של החפץ) ואפשרו לחוות עולמות חדשים. נוסף על כך יכול החפץ לחפות על העדר יכולת טכנית מחולית של השחקנים הצעירים. נטל התמיכה ביצירה התחלק בין שני שותפים – החפץ והתנועה – ולא התמקד רק בתנועת הגוף, כמו בריקוד.

בניגוד למרס קאנינגהם, שאימץ את הגישה הברכטיאנית של שוויון והפרדה בין האמנויות, אימצה זיו-אייל את גישתו של המלחין ריכרד ואגנר, שדגל בשילוב האמנויות (Gesamtkunstwerk) ליצירת מופע טוטלי שבו האמנויות אינן שומרות על עצמאותן אלא מתמזגות כדי לפנות אל החושים של הקהל.⁴⁰ בניגוד לברכט לא רואה זיו-אייל בשילוב האמנויות השפלה לאמנויות אלא דווקא אפשרות להכיר טוב יותר ולכבד את האמנויות כולן. היא לא משפילה את החפצים ולא מתייחסת אליהם כאל קישוט אלא כאל בן-זוג שמביא אתו נדוניה של תכונות שאין לאדם. השחקנים לומדים להכיר, להקשיב, לכבד, לוותר ולתמוך בחפצים. בשלב הראשון, אומרת זיו-אייל, "יש ללמוד לחיות עם העיתונים, עם צבע הדפוס, הדיו ולחוש אתם בבית."⁴¹ עמנואל בר-קדמא סבור כי זיו-אייל

חושבת במושגים אימפרסיוניסטיים. נקודת המוצא שלה היא הקשר בין העין והראש. תפיסה של הרגע:

היא עשויה להיכבש לסיטואציה חולפת של אבר אנושי, למשל, יד בתנועה, כיצד היא נראית בקשר פסי עם חפץ. מסגרת כלשהי, קרש, אריח. זה יכול לשמש לה כנקודה לצאת ממנה ליצירת במצב דרמטי. היא קוראת לזה "ראייה סובייקטיבית".⁴²

כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני זיו-אייל איננה כופה פתרונות על החפצים אלא פתוחה לגלות את הפוטנציאל הקיים במפגש בין אדם לחפץ. היא קשובה לחפץ כמו פסל הקשוב לחומר שהוא מגלף: לאיכויות המיוחדת של האבן, של השיש, החימר או הברזל. ההקשבה מעוררת דו-שיח שמצית את הדמיון והפתרונות נולדים מאליהם. תפיסת עולמה דומה לזו של המוסיקאי ההודי עלי אקבאר חאן (Ali Akber Kahn), שאומר שלפני שהוא מחבר יצירה חדשה הוא נוהג להקשיב לצלילים, לבדוק את כלי הנגינה ולהמתין שהמוסיקה החדשה תנבע מאליה, או כדבריו "יפתח כמו ספר".⁴³

החפצים שזיו-אייל משתמשת בהם הם יומיומיים, כאלה שניתן למצוא בבית וברחוב. היא מעדיפה חפצים ישנים שיש להם "היסטוריה". בתכנייה **לכותרות נזכרות** כתבה: "אני מאמינה שתיאטרון צריך לעסוק בדברים שכל אחד מכיר. כמו שביוון עסקו במיתוסים מוכרים וכמו שהקומדיה דל ארטה השתמשה בחומרים שהקהל היטיב להכירם". לעומת זאת היא איננה שותפה לתפיסה של המחול הפוסט-מודרני שמעודדת בחירה אקראית של חפצים כחלק בתהליך היצירה. נהפוך הוא: היא משקיעה מחשבה רבה בבחירת החפצים שיתמכו בנושא שבו בחרה לעסוק. היא מסכימה עם החוקר החוקר גרנר סטנטון (Garner Stanton) טוענים שלחפצים, כמו לתלבושת ולשפת התנועה, יש משמעות סמלית. "החפצים מסמלים את הסיפור הדמיוני באמצעות חפצים הלקוחים מחיי היומיום... חפצים שונים משפה מילולית בחומריות שלהם, שקושרת אותם לגוף ולחלל".⁴⁴

מאחר **שכותרות נזכרות** עוסק בעיר העכשווית, בשטיפת המוח של המדיה, באלומות, בהרי האשפה המצטברים, בחרה היוצרת בעיתונים, במטאטאים, בפחי אשפה, בפטישי פלסטיק ובמשרוקיות. הבחירה בעיתונים ולא בנייר כלשהו יש בה משמעות: באמצעות העיתונים היא מביעה את סלידתה מפולחן החדשות והפוליטיקה. לדברי מרגנה הסמליות של העיתונים, פולחן התקשורת והמודעות הסביבתית, אופיינית לאמנות בעשרים השנים האחרונות.⁴⁵ העיתונים הם מקור החדשות

והרכילות והם מכתיבים את צו השעה ואת צו האופנה בכל התחומים. העיתון מספק את החדשות "החמות" של היום, אבל מייד לאחר שקראו בו הוא נזרק והופך לאשפה. כמו במחזור החיים האנושי, (נושא שאותו תפתח היוצרת מאוחר יותר ביצירתה **מחזור** (1981), גם העיתונים "נולדים ומתים" מדי יום. מכאן שהיוצרת מתמקדת בשני האספקטים של זיהום העיתונים: הזיהום הרוחני וזיהום המוח בכתוב בעיתונים; וכן הזיהום הסביבתי – פסולת הנייר הגדולה שיוצרת בעיות אקולוגיות. ההחלטה להשתמש במטאטאים ובפחי אשפה נבעה מהצורך לטפל בזיהום הסביבתי. בחירת פטישי הפלסטיק קשורה יותר לזיהום הרוחני, ובעיקר לסלידתה של היוצרת מתרבות השמחה שבאה לידי ביטוי בפטישי הפלסטיק ביום העצמאות. בחירת כלי הנגינה לילדים מתוצרת מודרנית זולה נבעה לדברי זיו-אייל מהשאיפה "להזכיר את הקרנבלים שלנו: את פורים, יום עצמאות, את הצפצוף אחד על השני, את האלימות שבתוך השעשוע".⁴⁶ הבחירה במשורוקית כתחליף לתקשורת מילולית בין הליצנים, מתחברת עם תפיסתה האמנותית להשאיר אינפורמציה פתוחה. כמו שהתנועה פתוחה לפירושים רבים ואיננה מוגדרת כמו המילה, כך גם בתחום השמע השריקות פתוחות לפירוש חופשי: השריקה מתקשרת עם צפצוף ציפורים שהן סמל החופש, אבל גם עם האנטיזה לה – שריקת המשורוקית של מסדר המפקד. מעניין לציין שגם פיטר ברוק בהצגה **חלום ליל קיץ** השתמש בצעצועים שונים, ובהם צפצפות ורעשנים כחלק מהמערכת המוסיקלית של ההצגה.

זיו-אייל בונה את הקשרים בין האדם לחפץ בהדרגה ואינה משאירה מקום למקריות, האופיינית למחול הפוסט-מודרני. בתמונת הפתיחה של **כותרות נזכרות** הבמה עמוסה בעיתונים. לכמות יש עוצמה של מניפסט. המסר הוא: סכנה אקולוגית. הנייר האפור, האמורפי, פועל בעצם נוכחותו מבלי שהוא זקוק לתפעול על ידי השחקן. בהמשך הסצנה השימוש בעיתונים הוא בגדר של מה שמצפים מעיתון, מדפדפים בו, קוראים, מקפלים וכדומה. בשלב הזה של שימוש מקובל בעיתון, מבקשת זיו-אייל להעמיק את עוצמת ההתבוננות בקטגוריזציה של העיתון לפני שהיא מתנתקת מהשימושים המקובלים ועוברת להשתמש בעיתון באופנים בלתי צפויים כדי להגיע לעולמות דמיוניים. חבורת שחקנים נכנסת לבמה, לוקחת עיתונים וקוראת אותם. ההנחיה של הכוריאוגרפית הייתה להתפזר באופן חופשי בשטח ולקרוא עיתונים, אך בעיצוב הסופי דאגה שכל שחקן יעמוד בכיוון, בגובה ובפוזיציה שונים. אחד יושב עם הפנים לקהל והעיתון הפתוח מסתיר כמעט את כל גופו, אחר עומד כשרגליו והטורסו מתוחים, פניו מופנות לעבר הקלעים מצד שמאל של הבמה והעיתון מסתיר את ראשו. רקדן נוסף עומד מדפדף כשחזית גופו פונה לעבר הפינה הקדמית הימנית

של הבמה, ברכיו כפופות והטורסו נטוי הצידה. בהעמדה הזו יש היבט של שילוב האביזר והגוף למעין פסל קינטי המעוצב משני חומרים שונים: הגוף האנושי והנייר. מה מסתיר העיתון מגוף השחקן? מה מגלה העיתון בגוף השחקן? וכשמדפדפים בו העיתון משנה את גודלו והקומפוזיציה הצורנית/פיסולית הופכת אותו למעין פסל קינטי.

בשלב הבא (סוף הסצנה הראשונה) מתחיל השחקן להתערב בתכונות החפץ: מכווץ, מועד, קורע ומעצב אותו מחדש. הכוריאוגרפית עוקרת את החפצים ממקומם הטבעי ומעבירה אותם למקום אחר, כשהיא מזווגת יחד אלמנטים שכרגיל אין ביניהם קשר ומתייחסת לחפץ אחד כאילו היה חפץ אחר. חוקר התיאטרון ינדריק הונזל (Jindrich Honzl) סבור כי האופן שבו השחקנים משתמשים בחפץ הוא שמכתיב את המשמעות החדשה של החפץ, ולא צבעו או צורתו.⁴⁷ אין חולק על החלק הראשון של הקביעה, אך במקרה זה, כמו בשאר המקרים בתחום המחול שבו אין הכוריאוגרף מרגיש מחויב להשתמש בעיתון לפי מה שמקובל, משנה החפץ את גודלו ואת צורתו ובכך הוא מסייע לשינוי הסמל והמשמעות. השחקנים מנקבים חורים בעיתון והעיתון הופך למסכה, המטאטא הופך לדגל וגיליונות משמשים "בד" ליצירת תלבושות. ניתן לקרוע עיתון לחתיכות קטנות מתעופפות באוויר או לדחוס אותו לגוש כדורי כבד ומאיים. בשתי דוגמאות אלו המסר הוא אלימות, למרות שהתוצאה החזותית שונה. בסצנת הסיום היוצרות מתהפכות. לא עוד השחקנים הם שמשנים את העיתונים והופכים אותם למשהו אחר, אלא העיתונים שנדחסים לתוך בגדי השחקנים מעוותים ומשנים את הקונטרה של הגוף, עד שהאדם הופך לבובת ענק כמו באגדות שבהן החומר – במקרה זה העיתונים הדחוסים – משתלט על האדם. וכמו באגדות מאצילה זיו-אייל תכונות אנושיות לחפצים ומעניקה להם כביכול רצונות משלהם. למשל, המטאטא התקוע על הקבר מסרב להינתק ממקומו והליצנים נאלצים לעקור אותו בכוח. יכולתם של האביזרים להשתנות הופכת אותם למעין הפתעה השמורה בקופסת ההפתעות של ההצגה, הפתעת הגילוי של הבלתי צפוי, ממש כמו בקרקס. בכך היא מחזקת את התפיסה שהסטייה מההתנהגות המצופה לכיוון ההגזמה עשויה לחולל אפקט קומי או אירוני.⁴⁸

4.1.3.4 אפיון ה"שוויון"

בכותרות נזכרות ההתייחסות למינים היא זהה. סצנת החיזורים ב"ארץ העיתונים" בין "התרנגולת" ל"כלב" היא חריגה. מחלק העיתונים הוא זכר, אבל נראה יותר כיצור חסר זהות מינית. הבגדים המרושלים והצבעוניים של הליצנים מסתירים את מיתאר הגוף ואי אפשר להבחין אם הגוף הוא של

גבר ליצן או של אישה ליצנית. קבוצת השחקנים לובשת בגדים שחורים וגזרתם זהה לשני המינים. החומר התנועתי זהה לגברים ולנשים.

חבילת העיתונים שנזרקת לרצפה על ידי השחקן אינה נופלת בחשיבותה מהשחקן שמפיל אותה. המטאטא שנתקע כדגל על הקבר חשוב לא פחות מהליצן, שתוקע אותו. כלי הנגינה-הצעצועים אינם פחותים בחשיבותם מהאנשים שמנגנים בהם. השוויון בין החפצים לאנשים אינו מאולץ כמו בעבודה שיצר ראושנברג לספה ולרקדנית דבורה היי (Deborah Hay), שבה ביקש לבדוק עד כמה ניתן לטשטש את פעילות הריקודית של גוף הרקדנית על רקע הספה ולשם כך תכנן שמלה שצבעה תאם את צבע הספה.⁴⁹ זיו-אייל מפרידה בין החיים היומיומיים לבמה, וגם השימוש בחלל הבמה דומה לזה של תיאטרון ומחול מסורתי

4.1.3.5 אפיון ה"רגילות"

ה"רגילות" של זיו-אייל איננה הרגילות של היומיומי אלא רגילות שמראה את היופי שבאנושיות: האנושי הוא יפה ומקבל ליטוש מבלי לאבד את תכונותיו הבסיסיות. זאת אחת הסיבות שהעדיפה לעבוד עם שחקנים ולא עם רקדנים. הרקדנים הישראלים למדו בעיקר סגנונות מחול וטכניקה והיא חששה שהרקדנים לא יוכלו להשתחרר מהדחף להראות את מיומנותם הטכנית, יעמיסו מנייריזם על התנועה הטבעית. מסתבר ש"רגילות" הייתה קשה גם לחלק מהשחקנים והמבקר גיורא מנור אף מצא לנכון להעיר למספר שחקנים ותיקים בקבוצה "שהם נוטים ללחוץ ולהדגיש, שלא לטובתם. כאילו אינם סומכים לגמרי על התנועה".⁵⁰

ה"רגילות" הביכה את הקהל בארץ. כשהעלתה זיו-אייל את עבודותיה הראשונות נחשף הקהל בארץ לראשונה להצגה ללא מילים שאיננה פנטומימה ואיננה מחול אלא הצגה בתנועה. היה צורך לתת

לקהל מילות הסבר על הדרך הנולד :

המאפיינים של יצירות חדשניות אלה הם ההתרחקות מן התנועה המתוחה עד קצה גבול היכולת ומעבר לו, שהייתה סמלה המסחרי של גראהם ובני דורה, וכן מן השמירה הקפדנית על כללי תנועה מסורתיים של הבאלט. מנקודת מבט סגנונית שייך המופע לצורת הפוסט-מודרניות במחול. נקודת המוצא של הכוריאוגרף החדש היא התנועה הטבעית המנצלת את מלוא יכולתו של הגוף הנינוח, בה ההרפיה של השרירים חשובה

לא-פחות מן המאמץ המרוכז, ההיסטרי כמעט של הטכניקות המודרניות והבלט. הבדל אחר: מקור התנועה בא מתוך האדם שנע, ברצונו להגיע או להתרחק, ברגשותיו. לשון אחרת: במוטיבציה המשחקית.⁵¹

ובכל זאת מבדילה זיו-אייל בין התנועה היומיומית על הבמה לזו שברחוב. ההבדל נעוץ באיכות הביצוע, במשמעת התנועתית, בדיוק ובליטוש. אין בה רישול המאפיין את המחול הפוסט-מודרני. ניתן להשוות את התנועה היומיומית אצלה לבגד יומיומי שנתפר בסלון של תפירת עילית. כל שחקן יודע ומודע למה שהוא עושה, היכן התנועה מתחילה והיכן היא מסתיימת. את ה"רגילות" כאמנות פואטית ובה בעת יומיומית אנו מוצאים גם בעבודותיה של מונק במחול הפוסט-מודרני המטפורי. לתנועה היומיומית המלוטשת קורא הבמאי וחוקר התיאטרון אוגניו בארבה (Eugenio Barba) "טכניקה אקסטרה-יומית" (Extra-Daily Technique). הוא מציין כי השחקן היפני מבחין בין טכניקה יומיומית, טכניקה וירטואוזית וטכניקה "אקסטרה-יומית". השחקן עובד על שיפור היכולת של פעולות יומיומיות כדי שתהיה נוכחות חזקה של אנרגיה ב"מצב טהור". בארבה מסביר את המושג "טכניקה אקסטרה-יומית":

המטרה של הטכניקה היומיומית של הגוף היא ליצור קומוניקציה; המטרה של טכניקה וירטואוזית היא לעורר התפעלות על ידי טרנספורמציה של הגוף. לעומת זאת המטרה של טכניקה "אקסטרה-יומית" היא להעביר אינפורמציה על ידי כך שמביאים את הגוף לכושר. כאן טמון ההבדל העיקרי שמפריד בין טכניקה אקסטרה-יומית לבין אלה שרק מבקשים לעשות טרנספורמציה של הגוף.⁵²

כדי שאותה "רגילות אקסטרה-יומית" לא תאבד משתמשת זיו-אייל בלקסיקון-תנועה פשוט ונמנעת מעומס של אלמנטים תיאטרליים כגון תאורה מורכבת, תפאורה, מוסיקה ותלבושות עשירות. השחקנים מופיעים עם שיער מפוזר וחופשי ללא איפור במה. הם לובשים בגד ריקוד שחור, כמו שמקובל ללבוש בשיעורי מחול, ואפילו הבגד האלגנטי של מחלק העיתונים אינו חורג ממה שאפשר לראות במשרדים המבקשים להעניק לעובדיהם דימוי תרבותי/ייצוגי. הליווי המוסיקלי מתבסס על צלילים הנובעים מעצם הפעילות: רחש קריעת העיתונים, צפצופי השריקות, הצלילים שמפיקים

הליצנים מצעצועי-כלי הנגינה. כמו בפולחנים עתיקים היא מאמינה שיש להשתמש בחומרים הקיימים במופע כדי להפיק מהם את התפאורה המוסיקלית.

4.1.4 סיכום

ניתוח **כותרות נזכרות** העלה שהעבודה קרובה יותר למחול הפוסט-מודרני המטפורי מאשר למחול הפוסט-מודרני השכלתני. התרומות הגדולות של המחול הפוסט-מודרני לזיו-אייל היו: מתן הלגיטימציה למרוד בסגנונות מחול מוכרים; מתן כלים חדשים לתהליך הגילוי; ואימוץ תפיסה אמנותית המתרחקת מרגשנות ומעודדת ביצוע נייטרלי מתוך ריחוק.

מתוך האפיון הראשי "נגד" אימצה זיו-אייל את האפיונים של נגד סגנון כפוי, נגד וירטואוזיות ונגד מבנה מחולי. לעומת זאת היא לא אימצה את ההתנגדות לעלילה, למסר, לרגש ולתיאטרליות, אבל נתנה להם פירוש חדש. במקום עלילה ומבנה מחולי של המחול המסורתי הציעה שימוש בקולאז' של דימויים. במקום טקסט היסטורי ודרמטי הציעה טקסט של פעילויות ואיכויות תנועתיות העוסקות בהתבוננות בבני אדם וטקסט של פואטיקה צורנית סימבולית. בניגוד למחול הפוסט-מודרני היא לא עסקה ברעיונות מופשטים ואינטלקטואליים, לא במחקר תנועתי נטו ולא במבנים סטרוקטוראליים מתמטיים. היא יצרה תיאטרון-תנועה שפנה באופן ישיר ליצירת חוויה בלתי אמצעית. היא לקחה אלמנטים מחיי היומיום ויצקה לתוכם משמעות של מיתוס ואגדה עכשוויים באווירה כביכול נאיבית, משחקית ואופטימית, כמו בקרקס.

אפיון ה"גילוי" שאימצה משתקף בתהליך יצירה המתבסס על אימפרוביזציה בשיתוף עם השחקנים בהנחיות ממוקדות. היא דחתה את השימוש בטכניקות של "מזל" ולא מיהרה לקבוע ולהחליט אלא ביקשה אחר פתרונות טבעיים. מרבית הכוריאוגרפיה הייתה בנויה לפרטי פרטים, אבל היו בה גם חלקים פתוחים לאימפרוביזציה. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני השתמשה זיו-אייל בחפצים יומיומיים, אבל אלה חפצים שבחרה כדי שיסייעו לרעיון הכללי של העבודה. בשימוש בחפצים אימצה את הגישה של תיאטרון טוטלי לפי תפיסתו של ואגנר, שילוב אמנויות.

אפיון ה"שוויון" בא לידי ביטוי בחומרים תנועתיים ובתלבושות שאינן מדגישות עיסוק במגדר ובמקום החשוב שהיא נתנה לחפצים. היא דחתה את רעיון השוויוניות בין החיים לבמה וכן את התפיסה שלכל מקום בבמה יש ערך שווה. אפיון ה"רגילות" בא לידי ביטוי בחומרים התנועתיים היומיומיים ובליהוק הקבוצה בשחקנים ולא ברקדנים.

ה"רגילות" באה לידי ביטוי גם בבחירת מבצעים שלא היה להם גוף אידיאלי לפי האסתטיקה של הבלט הקלאסי או המחול המודרני ובתלבושות היומיומיות. בניגוד למחול הפוסט-מודרני היא לא עודדה את המראה ה"זרוק" והתנועה היומיומית קיבלה אצלה ליטוש מקצועי של אנרגיה "אקסטרה-יומית".

4.2 דיוקן של דמגוג (1977) מאת רחל כפרי

4.2.1 מבוא

רחל כפרי מזוהה יותר מכל יוצרת אחרת בישראל בשנות השבעים עם המחול הפוסט-מודרני. לצד עבודות בסגנון המחול הפוסט-מודרני היא יצרה גם עבודות ספורות בסגנון תיאטרון-התנועה. בחרתי לנתח את **דיוקן של דמגוג** מפני שקיים תיעוד מלא של הריקוד בווידיאו, הביקורת על העבודה הייתה טובה והיא הועלתה על הבמה יותר פעמים מעבודותיה האחרות.¹ הבכורה התקיימה באפריל 1977 במועדון "צוותא" בתל-אביב, במסגרת ערב סולו שכלל חמש עבודות של יוצרות חדשניות ובהן רונית לנד, הדא אורן ורות זיו-אייל.² המלחין יוסי מר חיים ערך **לדיוקן של דמגוג** קולאז' מוסיקלי והתאורה עוצבה על ידי ג'ודי קופרמן. העבודה נמשכת כעשר דקות, היא צולמה במצלמת חובבים "סופר 8" ומאוחר יותר הועברה לווידיאו.

כפרי נולדה בקיבוץ גבעת חיים איחוד להורים יוצאי צ'כוסלובקיה. היא החלה ללמוד המחול בשנות העשרים לחייה בחיפה, אצל דינה ונחום שחם, זוג רקדנים/מורים שעלה לארץ בשנות החמישים מארצות הברית והשתייך לזרם שולי של המחול המודרני האמריקני, שדגל ביצירת ריקוד עם מסרים חברתיים וסוציאליסטים.³ בתחילת שנות השישים נסעה ללמוד אצל מרס קאנינגהם. בין השנים 1969-1963 העלתה עם קבוצתה מספר מופעים בניו יורק ובכנסיית ג'אדסון ובהן: *Excitation* (1966), *Archaean* (1967), *Monitor* (1968), *Black-Stomach* (1969) וכן מופע סולו בשם *Energy-Gap* (1968). מבקרת המחול הנודעת יוביט כתבה:

העבודות שלה ניסיוניות ולכל אחת מהן יש גימיק. **בבטן שחורה** האירו מספר פנסים מעגלי אור על הבמה, כאשר הקהל שולט בהדלקת הפנסים וכיבויים באמצעות מתגים שחולקו לו עם כניסתו לאולם. משמע שכל אחד מהצופים היה יכול לבחור את הכוכב הזמני שלו. על הבמה נעו באיטיות חמש נשים בלבוש לבן או שחור. ברקע הוקרן סרט בשחור לבן שהראה חלקי גוף של רקדן... כפרי היא יוצרת מעניינת, אם כי התחושה היא שהיא לא כל כך יודעת מה היא מבקשת ליצור.⁴

בתחילת שנות השבעים חזרה כפרי לארץ. ב-1971 הקימה להקה שהורכבה מרקדנים חובבים וביניהם דליה לאו, לימים רקדנית פלמנקו ידועה, חוה מר-חיים, אשתו דאָ של המלחין יוסי מר-חיים, רותי סמו, משה ערן, דרורה קור ותרצה שפנהוף, לימים רקדנית

בלהקת "בת-שבע 2" ומורה בכירה בסמינר הקיבוצים ברמת-אביב. המלחין יוסי מר-חיים היה אחראי על הליווי המוסיקלי. מעניין לציין שהיא קראה למה שעשתה "תיאטרון-מחול", כפי שכינה עצמו המחול הפוסט-מודרני בשנותיו הראשונות בכנסיית ג'אדסון. בטקסט של התכנייה ניכרת ההשפעה החזקה של רעיונות המחול הפוסט-מודרני השכלתני:

בראיון 2 בו אנו מנסים להגיע לידי גיבוש של צורה וצליל מתוך הרעיונות הפשוטים המרכיבים פרק זה: כדור רגל, אדישות, שיחה, שיחת תנועות. אנחנו משוחחים עם כל מי שמוכן להאזין בכל אמצעי אפשרי; **פיקת הברך**... עוסק בתוצאות אפשריות של התחברות בין אדם, חצים אדומים וחבלים. אנו רוצים לקרב את המופיע לקהל ולהפך. אנחנו רוצים ליצור מצבי חופש לגבי שניהם. **באוסצילודאנס** יש כוונה של התמזגות כוללת של התנועה החיה עם הקו המוקרן של תאורת האולטרה-סגול, אך אין השתעבדות של זה לזה. כל אחד מהם נוצר בחופש המחשבה שלו. התנועה נערכת ללא התאמה עם המוסיקה או התאורה. כל אלמנט במופע עומד בפני עצמו. האחרים יכולים להיות מושפעים או בלתי מושפעים ממנו. האורות המסתובבים הם בסך הכל אורות מסתובבים. בדמיון קיימות עוד הרבה אפשרויות נוספות וזו אחת ממטרותינו – לעורר בך את הקיים בדמיוןך.⁵

ב-1972 עברה כפרי להתגורר בחיפה והעלתה מחדש את **משטח** (1968) במסגרת "בימת הרקדנים" של ליאה שוברט וקאי לוטמן בבית רוטשילד בחיפה. המחול לשלוש רקדניות התבסס על משפט תנועתי שהכתיבה כפרי בסגנונו של קאנינגהם. כל רקדנית קבעה מתי תיכנס לבמה, מאיזה צד של הבמה, באיזה קצב וכמה פעמים תבצע את המשפט. הלבוש היה עשוי מניירות כסף מרשרשים ששימשו תפאורה מוסיקלית. העבודה הועלתה פעם אחת בלבד מפני שהרעיונות החדשניים עוררו גיחוכים של מבוכה בקרב הרקדנים והצופים.⁶ המחול הפוסט-מודרני לא הוכר בארץ, ואווירת הרגילות והיומיומית שהקרינו עבודותיה התפרשו כחוסר מקצועיות. במחצית השנייה של שנות השבעים השתלבה בקרב היוצרים האוונגרדים בתחום המחול ותיאטרון-התנועה. ב-1977 יצרה עבורי את הסולו **דיוקן של דמגוג**, ועוד באותה שנה יצרה את **עוד שדות** ללהקת "בת-שבע 2" והופיע בתכנית סולו בשם "מטרונים".⁷

המחול **דיוקן של דמגוג** עוסק בביקורת על שחיתות הפוליטיקאים מצד אחד ועל ההמונים הפסיביים המוכנים לשמש בובות בידי הפוליטיקאים מצד שני. כאמור, מרבית עבודותיה מזוהות עם

המחול הפוסט-מודרני השכלתני של תחילת שנות השישים, להוציא **דיוקן של דמגוג ועוד שדות**. בכך הלכה בתלם של יוצרים אמריקנים פוסט-מודרניים שהתרחקו מהניסיונות המושגיים כדי ליצור עבודות עם אמירה. הרקע לשינוי היה אי-שקט פוליטי בארצות הברית בסוף שנות השישים ותחילת השבעים, שהביא את אותם כוריאוגרפים ליצור עבודות בנושאים פוליטיים. איבון ריינר (Rainer) יצרה ורקדה עם המחול *Trio A* (1967) ב"שבוע הזעם של האמנויות" נגד מלחמת וייטנאם. בנוסף לכך יצרה את *M-Walk* (1969) כמחול/ צעדת מחאה נגד הפלישה לקמבודיה והשתתפה באירוע *Judson Flag Show* (1970) נגד המלחמה. סטיב פקסטון (Paxton) יצר עבודות העוסקות בבעיית הצנזורה, המלחמה ושחיתות, ובהן *Satisfying Lover* (1968) ו-*State* (1968).⁸

בדיוקן של דמגוג ניתן לאתר מספר השפעות של המחול הפוסט-מודרני, כמו שימוש בלקסיקון התנועה של מרס קאנינגהם, קולאז' מוסיקלי, ניכור, תהליך גילוי משותף בין הכוריאוגרפית והרקדנית, וביקורת נגד הממסד הפוליטי.

4.2.2 תיאור המופע

דיוקן של דמגוג הוא דואט לבובה סמרטוטית ולרקדנית בתפקיד בובה. הרקדנית והבובה הסמרטוטית הן כפילות בגודל וצורה. הרקדנית בבגד גוף ורוד עם ארנק קטן מבד סטן ורוד ובו מסרק ומראה. הבובה תפורה מבד ורוד וגם לה ארנק זהה. לשתיהן שיער שחור חלק וגולש. הריקוד כולל שלושה חלקים:

- א) ריקוד הרקדנית בתפקיד בובה;
 - ב) ריקוד הרקדנית עם בובה סמרטוטית;
 - ג) התעללות בבובה הסמרטוטית.
- בסצנה הראשונה רוקדת הרקדנית כאילו הייתה בובה סמרטוטית ואילו הבובה הסמרטוטית יושבת על כיסא ומתבוננת בהערצה בכפילה החיה שלה ומאזינה לטקסט המוקלט שמלווה את המחול:

אי אפשר לראות בתורת הנאום דבר רציני. עצם המילה נ א ו ס מ מ מ מעוררת אסוציאציות של המהום של פרה... תנוחות הנפוצות בנאום: הרטבת השפתיים בלשון ובעיקר נגיעה בשולחן בקצות האצבעות תוך השמעת 'אני מאשים ואני חוזר ואומר לא נוכל להמשיך כך'...לסיום, תרגיל קצר להשמעת נאום: הטל זרועותיך סביב גופך

בחוזקה ואחר כך פרוש ידיך למעלה ואמור 'יש להחליט לכאן או לכאן'".⁹

בסצנה השנייה מלבישה הרקדנית את הבובה הסמרטוטית על גבה כמו שלובשים תרמיל על הגב. הן נראות כתאומות סיאמיות המחוברות ביניהן בשכמות (ראה נספחים, תמונה מס' 5). נוצרת מערכת יחסים של מפעיל ומופעל, שולט ונשלט. הרקדנית קופצת ומנתרת בחלל בקצב מהיר שמקפיץ את הבובה הסמרטוטית ומעיף את חלקי גופה לכל עבר למצבים מעוררי גיחוך. המוסיקה העליונה של קורט וייל (Kurt Weil) מתוך **אופרה בגרוש** מלווה את המחול ויוצרת אווירה של עליזות מדומה למילות השיר: "אם פעם אינך מצליח, נסה שוב ושוב... ואם שוב ושוב לא הצלחת – במקל הכה אותו על ראשו".

בסצנת הסיום מורידה הרקדנית את הבובה הסמרטוטית ומתעללת בה: זורקת אותה לרצפה, דורכת עליה, מעיפה אותה באוויר וגוררת אותה (ראה נספחים, תמונה מס' 6). על המסך האחורי מוקרנות שיקופיות של מנהיגי העולם והטייפ משמיע שנית את הוראות ההדרכה לנואמים ששמענו בתחילת הריקוד וחוזר על המשפט "נדמה לי שעליתי על מסמך סודי ביותר... נדמה לי שעליתי על מסמך סודי ביותר". הפעם מושמע הטקסט בקצב איטי מאוד, נמוך ומאיים, כאילו אירעה תקלה במכשיר. לפתע נקטע הטקסט ומוסיקה קקופונית רעשנית פורצת ומאיצה את קצב ההתעללות בבובה הסמרטוטית. בתמונת הסיום פושטת הרקדנית את ידה הימנית הצדה כקורת עץ בעמוד תלייה ואוחזת בכפות הרגליים של הבובה הסמרטוטית. הרקדנית מתקדמת באיטיות על בהונות כפות רגליה בתנועת בורה (Bourrée) מירכתי הבמה בקו ישר אל קדמת הבמה בעוד שיער ראשה של הבובה הסמרטוטית משתרך על רצפת הבמה (ראה נספחים, תמונה מס' 7).

4.2.3 ניתוח המופע

4.2.3.1 אפיון ה"נגד"

האפיון "נגד" מסר לא בא לידי ביטוי ביצירה זו שעוסקת במערכת היחסים בין בובות כמטפורה לשימוש הציני של הפוליטיקאים בעם. שתי הבובות נראות כמעט זהות בחיצוניותן אבל ברובד המשמעות העמוק יותר מדובר במערכת יחסים בין תמימה לבין מניפולטורית ערמומית. המחול העליון כביכול של הרקדנית-הבובה המחוברת כתאומה סיאמית לבובה-הסמרטוטית מצביע על קשר מזויף, על סימום העם העיוור שמוכן, כמו הבובה הסמרטוטית, להעיף את גפיו לכל עבר לפי הלכי הרוח של הפוליטיקאי. בקטע השלישי של העבודה מגלה הבובה-רקדנית את פרצופה האמיתי, וההטעיה נחשפת במלוא כיעורה כאשר הבובה-הרקדנית מתעללת בבובה-הסמרטוטית. כאמור, הריקוד מסתיים

בתלייתה של הבובה-הסמרטוטית המובלת כקרבן אל הקהל – מחיר האדישות, הפסיביות והמשמעת העיוורת. לדברי כפרי, מומחיותם היחידה של הפוליטיקאים היא אמנות הנאום שמטרה לשטוף את מוחם של ההמונים כדי שיצביעו עבורם.

נושא ההתעללות בבובות איננו חדש. ב-1911 יצר מיכאיל פוקין (Mikhail Fokine) את הבלט **פטרושקה** (*Petrushka*) ל"בלטים הרוסיים" של סרגיי דיאגילב. הבלט מתרחש ביריד של רוסיה הצארית שאליו הגיע מופע של תיאטרון בובות. האמרגן הרשע מתעלל ומפעיל מניפולציה על רגשות האהבה בין הבוב פטרושקה והבוב הכושי אל הבובה עם החצוצרה, שמביאה לרציחתו של פטרושקה על ידי הכושי. כאשר הקהל ביריד מזועזע מהרצח המתרחש בכיכר, מרים האמרגן את הבובה שנרצחה כדי להראות שבסך הכול מדובר בבובה. אלא שבאותו רגע מופיע פטרושקה כרוח על הגג – הביתן – להראות שגם לבובה יש נשמה. הבלט **פטרושקה** עוסק באכזריות של אדם כלפי בובות, וכפרי מתארת **בדיוקן של דמגוג** אכזריות מתוחכמת ואכזרית יותר.

ההתעללות בבובה מעוררת רגשות, אבל כפרי יוצרת ניכור על ידי כך שהיא מבטלת את האשליה. היא איננה מנסה להסתיר שמדובר ברקדנית שהיא בובה, ואיננה מסתירה את האמצעים שהיא נעזרת בהם כדי להפעיל את הבובה הסמרטוטית, שכן רתמות הבובה הסמרטוטית גלויות לעיני כול. העובדה ששתי הבובות לבושות בבגד גוף ורוד זהה מדגישה את השוני באיכות התנועה בין רקדנית/בובה לבין בובה אמיתית.

דרך נוספת שבה משלבת כפרי מסר עם ניכור היא שילוב מספר תנועות מלקסיקון הבלט הקלאסי, כמו תרגילי הכנה לפירואטים, פירואטים וקפיצות *entrechat quatre*, בסצנת ההתעללות שיוצרת ניכור ואירוניה. גם התזמון מוסיף לניכור ולאירוניה. הרקדנית זורקת את הבובה "המעולפת" לרצפה, קופצת עליה ואחר כך נעמדת למראשותיה ובקפידה, ולפי כל החוקים של *Danse d'ecole* מבצעת את התנועות שאין להן כל קשר לסצנה.

לכל אלה מיתוסף השימוש בקולאז' מוסיקלי הכולל פס קול שעליו מוקלטים בזה אחר זה קולה של כפרי, קטע מוסיקלי של וייל ומוסיקה קקופונית. נוסף על כך משבשת כפרי את הקראת הטקסט – מאיטה, מאיצה, מעלה ומורידה את גובה צליל הדיבור. אלו טכניקות שהיו מקובלות על יוצרים פוסט-מודרניים. ריינר השתמשה בטכניקה דומה כאשר הקליטה את עצמה קוראת קטע מתוך היומן של ויליאם בנטלי (William Bentley) כליווי לעבודתה **חלקים של סקסטטים** (*Parts of Some Sextets* – 1965). המלחין ג'ון קייג' קרא סיפורים כתפאורה מוסיקלית **לאיך לעבור, לבעוט, לנפול**

ורוץ (How to Pass, Kick, Fall and Run– 1965) של קאנינגהם. לעתים האט קייג' את קצב הקראת הסיפור ולפעמים הכפיל את מהירות הקריאה – הכול לפי האורך המקרי של הריקוד באותו מופע, ובין סיפור לסיפור הייתה הפסקה של שתי דקות של דממה.¹⁰ משמע, אין מדובר ביצירה שנכתבה על ידי מחזאי שרצה להעביר מסר ברור, אלא בתפיסה שעולה בקנה אחד עם זו של רולן בארת (Roland Barthes), שהכריז על "מותו של המחבר", שבו במופע נעשה שימוש בטקסט כלשהו כדי שהעבודה תהייה פתוחה למשמעויות שונות.

כאמור, המרידה נגד סגנון כפוי היא ממאפייני ה"נגד": נגד הקנונים של המחול המודרני ונגד וירטואוזיות. כפרי אמנם יצאה נגד הסגנון של גראהם, אבל למעשה החליפה גורו אחד בגורו אחר כאשר אימצה את סגנונו של מרס קאנינגהם. במקום הטכניקה של גראהם, שמדגישה את עבודת הטורסו של כיווץ (contraction), שחרור (release) וטוויסט (spirale) השתמשה כפרי, כמו קאנינגהם, בתנועות של קימור וקיעור (arch) של הטורסו העליון, בעבודה מהירה של כפות רגליים ובשינויי משקלים מוסיקליים וכיוונים בחלל. אפיונים אלה "הולבשו" על חומרים תנועתיים התואמים ריקוד של בובה סמרטוטית שהריקוד שלה זרוק, רפוי ולא ממוקד. הקטע השני ושלישי מתבססים על תנועה יומיומית, שבה שזורים הבזקים של תנועות הלקוחות מלקסיקון הבלט הקלאסי, כמו retires & pirouettes, כשהביצוע דורש יכולת טכנית של רקדנית מקצועית.

אם כן, כפרי דחתה את סגנון המחול של המחול המודרני האמריקני ואימצה את סגנון המחול של קאנינגהם. הרגש אינו הכוח שמניע את מערכת היחסים בין הרקדנית-הבובה לבין הבובה-הסמרטוטית אבל העבודה מעוררת ריגוש בשל אכזריותה. אין ניסיון ליצור אשליה ואין ניסיון לספר סיפור עלילתי אלא להביע מסר פוליטי.

4.2.3.2 אפיון ה"גילוי"

כפרי קבעה מראש מרכיבים מרכזיים בעבודה: מבנה העבודה עם החלוקה לשלוש סצנות שונות, השימוש בבובה, טקסט, שיקופיות וקולאז' מוסיקלי. בסצנת הפתיחה שבו רקדה הרקדנית, הכתיבה כפרי את המשפטים התנועתיים בסגנון קאנינגהם. לעומת זאת שתי הסצנות הבאות ניבנו מאימפרוביזציות שביקשו לגלות את הפוטנציאל החבוי במפגש בין הרקדנית לבובה, כאשר הבובה הסמרטוטית מחוברת לגוף הרקדנית כתרמיל, וכאשר הרקדנית חופשית לאחוז בבובה או להשליכה. במהלך האימפרוביזציות נבדקה תגובת הגוף של הבובה הסמרטוטית בזמן שהרקדנית קופצת, הולכת, זוחלת או מתגלגלת; מה קורה לבובה הסמרטוטית כשהרקדנית קוטעת בפתאומיות את התנועה; ואיך

הגוף של הבובה-הסמרטוטית ממשיך לנוע כהד; מה קורה כשהרקדנית-הבובה פותחת בסדרת קפיצות גבוהות ובודקת אפשרויות להעיף את רגלי הבובה-הסמרטוטית לתקרה כדי שתעשה מעין "סלטות" באוויר על מנת שרגליה ינחתו מול הפנים של הרקדנית-הבובה?

בסצנת הסיום נבדקה מערכת יחסים אלימה בין הרקדנית האקטיבית לבין הבובה הפסיבית כאשר הבובה כבר איננה מחוברת לשכמות הרקדנית. נבדקו האפשרויות דריכה, זריקה, תפיסה, אחיזת הבובה הסמרטוטית בחלקים שונים של הגוף ותנועות סיבוביות שיוצרות סחרור של הבובה.

כפרי קבעה את הנושא, את המסר ואת מבנה העבודה. היא בחרה את הקטעים המוסיקליים, הכתיבה את החומרים התנועתיים לפרק הראשון ועיצבה את התלבושת. אפיון ה"גילוי" בא בעיקר לידי ביטוי בבדיקת הפוטנציאל התנועתי שבמפגש בין הבובה לרקדנית.

4.2.3.3 אפיון ה"שוויון"

בדיוקן של דמגוג משתמשת כפרי באלמנטים הלקוחים ממדיה אמנותיים שונים, כמו: סרט, טקסט, קולאז' מוסיקלי ושיקופיות. כל אחד מהאלמנטים האלה שומר על עצמאותו כשהמפגש ביניהם תומך במסר של העבודה. קטעי התנועה נוצרו ללא ליווי מוסיקלי ועומד בזכות עצמם, כך גם הטקסט על אמנות הנאום ושיקופיות המציגות פורטרטים של מנהיגי העולם.

שימוש בהקרנת סרטים מאפיין עבודות רבות בסגנון המחול הפוסט-מודרני. הסרט הוא דרך נוספת למלא את החלל. לפעמים הדמויות מוקרנות על הקיר או על המסך ולפעמים הסרטים מבקרים את המתרחש באופן חי על הבמה, כמו ב- *Prune Flat* (1965) של רוברט ויטמן (Robert Whitman). לעתים הסרטים מוקרנים גם על השחקנים החיים, כאשר המוצר המקובע – הסרט – משתלב במצב לא מקובע שיוצר שילוב מיוחד במינו עם משמעויות חדשות.¹¹

כפרי רצתה להשתמש בסרטים, אבל בגלל מגבלות תקציביות ואילוצים טכניים נאלצה להסתפק בשיקופיות. **בדיוקן של דמגוג** הוקרנו השיקופיות בסצנה שבה מתעללת הרקדנית בבובה על חלקו העליון של המסך האחורי, ונוצרה אשליה כאילו מנהיגי העולם מתבוננים במתרחש מתחת לעיניהם אבל אינם עושים דבר כדי למנוע את הרצח.

עקרון ה"שוויון" בא לידי ביטוי במקום החשוב שתופסת הבובה הסמרטוטית ביצירה. כזכור מדובר בעבודת סולו שבפועל היא "דואט" לרקדנית ולבובה. האמירה של הבובה הסמרטוטית חשובה לא פחות משל חברתה האנושית. כמו שכפרי אינה מפרידה בין החי לדומם, כך גם אין היא מפרידה בין אמנות גבוהה ונמוכה. זה בזה משולבים סגנונות תנועה שונים, כמו הסגנון של קאנינגהם, תנועה יומיומית ובלט קלאסי. גם בהרכב הקולאז' המוסיקלי ניתן מקום שווה לטקסט, למוסיקה מתוך אופרטה ולמוסיקה קקופונית אלקטרונית.

לסיכום, **בדיוקן של דמגוג** בא לידי ביטוי עקרון השוויון בהתייחסות לסגנונות מחול שונים לבין תנועה יומיומית, למפגש בין אדם לחפץ ובין אמנות מוסיקלית גבוהה לנמוכה.

4.2.3.4 אפיון ה"רגילות"

הסצנה השנייה והשלישית מתבססות על תנועות יומיומיות: ריצה, קפיצות, זריקות ונפילות. התנועה של הבובה-הסמרטוטית מגיבה באופן טבעי לכל תזוזה של הבובה-הרקדנית. ה"רגילות" באה לידי ביטוי בהחלטתה של כפרי לקרוא את הטקסט בקולה שלה ולא לפנות לקריין מקצועי. גם בעבודה זו, אם כי במידה פחותה מאשר בעבודותיה האחרות של כפרי, יש תחושת של אי-סדר. כותב גיורא מנור: "יש איזה 'אי-סדר' ביצירותיה של רחל כפרי, משהו בלתי גמור. איני בטוח אם זו כוונתה או שחספוס זה הוא מקרי".¹²

4.2.4 סיכום

מניתוח **דיוקן של דמגוג** עולה שקיימים מספר אפיונים של המחול הפוסט-מודרני בעבודתה של רחל כפרי. הכוריאוגרפית יוצאת נגד סגנון התנועה של גראהם אבל מאמצת את סגנונו של מרס קאנינגהם, לצד שימוש בתנועה יומיומית. כפרי לא אימצה את האפיון "נגד מסר" אך משתמשת בניכור ובאלמנטים של אי-אשליה. בתהליך "הגילוי" יש שילוב בין אלמנטים שקבעה הכוריאוגרפית מראש (נושא, מבנה, בחירת החפץ, המוסיקה, הטקסט והשיקופיות) לבין החומרים התנועתיים, שרובם נוצרו בתהליך של אימפרוביזציה של גילוי המפגש בין הגוף לבובה הסמרטוטית. **בדיוקן של דמגוג** קיים שוויון בין אדם וחפץ ובין אמנות גבוהה לאמנות נמוכה. הריקוד מבוצע על ידי רקדנית מקצועית ויש בו מספר קטעים וירטואוזיים, אבל יחד עם זאת מקרינה העבודה כולה חספוס ו"אי-סדר" מכוון.

4.3 פחים ושיער (1980) מאת רנה שינפלד

4.3.1. מבוא

ב- 1978 עזבה רנה שינפלד, הרקדנית הראשית של להקת "בת-שבע", את להקתה כדי ליצור מחול אחר. מופע הסולו הראשון שלה, **חטים של סולו** (1978), קיבל ביקורות מצוינות ותרם להפנייתם של זרקורי התקשורת ולהתעניינותה בעבודות ניסיוניות במחול ובתיאטרון-תנועה שהועלו זה שנתיים בצנעה.¹ בשנים 1978-1994 העלתה שינפלד תכניות רבות, רובן סולו, בהן תפסו חפצים מקום מרכזי. בין העבודות שיצרה: **פחים ושיער** (1980), **משי** (1983), **קיץ בחדרי** (1987), **בועות** (1992) ו**אור** (1993). ראינו כי לחפצים מקום חשוב במחול הפוסט-מודרני על זרמיו השונים. ראשיתו ב"הפנינג" שנערכו בשנות החמישים בניו יורק, שבהן נטלו חלק חשוב קאנינגהם, הפסל ראושנברג והמלחין קייג'י. מההתרחשויות נולד באמנות הפלסטית המיצג, והפנייה אל שימוש רב בחפצים בתיאטרון הניסיוני וכמובן גם במחול הפוסט-מודרני.

כמה זרמים גיבשו את סגנונה של שינפלד. הבולטים בהם היו המחול האבסולוטי של אוסקר שלמר, המחול המודרני של מרתה גראהם והמחול האוונגרדי של קרולין קרלסון, תלמידתו של אלווין ניקולאיס. שינפלד החלה את לימודיה בשנות החמישים אצל המורה לבלט קלאסי מיה ארבטובה. הופעתה של להקת מרתה גראהם בארץ (1956) הותירה בה רושם עז והיא החלה ללמוד סגנון זה בסטודיו של רינה גלוק וגם הופיעה בלהקתה. ב- 1959 נסעה לארצות הברית ללמוד בבית-ספרה של גראהם אבל לאחר מספר חודשים עברה ללמוד בבית הספר הגבוה למוסיקה ולמחול "ג'וליאד". לדבריה רצתה להרחיב את אופקיה וללמוד סגנונות נוספים וכוריאוגרפיה.² אחד המורים שהשפיעו עליה במיוחד היה הכוריאוגרף אנטוני טיודור (Antony Tudor), שהתפרסם בבלטים שבהם הודגש הצד הפסיכולוגי של ההדמויות שדוחף להשתלשלות האירועים. בלטים אלה עם עלילה ודרמה הציגו תפיסה מנוגדת לעבודות הפורמליסטיות של גורג'י בלנשין (George Balanchine). בביוגרפיה שלו מספר טיודור כי הושפע מריקודים של קורט יוס, אותם ראה באנגליה בזמן מלחמת העולם השנייה שגם בהם המרכיב הפסיכולוגי וההבעתי היו חשובים.³ כשחזרה שינפלד לארץ רקדה במסגרת "התיאטרון הלירי" של אנה סוקולוב (**חלומות**, 1962).⁴ שנה לאחר מכן יצרה מופע עם קבוצת רקדנים.⁵ עם הקמת להקת "בת-שבע" הייתה לרקדנית הראשית של הלהקה ובמסגרתה יצרה את המחולות **בת-יפתח** (1965), **פרה עיוורת** (1967), **קלעים** (1969) ו**פינות** (1973). במחצית שנות השבעים חזרה מירליה

שרון לארץ לאחר לימודים בארצות הברית. שרון למדה אצל קאנינגהם ומרי לואיס בשנות השישים והשבעים בניו יורק והקימה שם קבוצה קטנה משלה.⁶ השתיים התיידדו ונוצר ביניהן קשר אמנותי, שינפלד הייתה רקדנית ראשית בעבודות שיצרה שרון ללהקת "בת-שבע", ובהן **תמורה** (1971), **טלטלה** (1974) ו**מונודרמה** (1975). שרון ניסתה ליישם בעבודותיה מקצת הרעיונות החדשניים של המחול הפוסט-מודרני והביקורת הבחינה ברוח החדשה שהביאה, אבל להוציא רקדנים בודדים שנענו לאתגר לא בשלה עדיין הקרקע בארץ לעבודה ניסיונית. ב-1977, בהמלצתה של שינפלד, הוזמנה הבמאית רינה ירושלמי ליצור עבודה ללהקת "בת-שבע". ירושלמי, תלמידה של רקדנית מחול ההבעה ירדנה כהן, חזרה לארץ לאחר שביימה בתיאטרון הניסיוני "La Mama" בניו יורק. ללהקת "בת-שבע" יצרה את **הדיבוק** (1977), מחול שניכרה בו השפעת המינימליזם של התיאטרון היפני.⁷

לצד יוזמותיה של רנה שינפלד בלהקת "בת-שבע" לנסות ולשנות את הכיוון האמנותי של סגנון הלהקה, החל מחול הפרינג' לתפוס תאוצה. כפי שציינתי, יצרה זיו-אייל את **מסתורים** (1976), ושנה לאחר מכן הופעתי בתכנית סולו שיצרו עבורי אורן, זיו-אייל, כפרי ולנד, שהתבססה על עבודות בסגנון המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה. באותה שנה הגיעה לסיור הופעות הרקדנית והכוריאוגרפית קרולין קרלסון (Carolin Carlson) עם "סדנת המחקר שליד האופרה של פריז" שבה יישמה קרלסון את תפיסתו האמנותית של המחול הניסיוני של אלווין ניקולאס. באותה שנה הופיע גם קאנינגהם עם להקתו בארץ. בריאיון לעיתונאית שרה פוקס אמרה שינפלד:

צפיתי רצופות בארבע הופעות של מרס. בכל הופעה הוא שינה את סדר הריקודים והרכיב סיפור חדש על יסוד אותם קטעים. גם הרקדנים לבשו בכל ערב בגד ריקוד אחר. העירוב הזה, היכולת לשחק בדקויות, להרכיב ולפרק מצבים, בדיוק כמו שקורים הדברים בחיים - הדהימו אותי.⁸

ב-1977 התקיימה בקלן שבגרמניה תערוכה של תלבושות **בלט טריאד** (1922) כחלק מהאירועים שליוו את שיחזור הבלט על ידי הכוריאוגרף הגרמני גרהארד בונה (Gerhard Bohner). **בלט טריאד** היתה עבודתו החשובה של אוסקר שלמר בתיאטרון הבאוהאוז (Bauhaus) בין שתי מלחמות העולם. במסגרת מחול ההבעה הוא יצר סגנון אישי משלו הנקרא "מחול מופשט"

(Abstrakt Tanz) (ראה 1.4.2). בתכנייה היו תצלומים מהתערוכה ובהם "ריקוד המקלות והחישוקים" מתוך **בלט טריאד**, שחלקם השפיעו על עבודות הסולו הראשונות של שינפלד. הרעיון לערב סולו של רנה שינפלד הבשיל והיא ביקשה להעלותו במסגרת להקת "בת-שבע". בקשתה נדחתה. היא לקחה שנת חופשה מהלהקה ועבדה על תכנית הסולו הראשונה שלה, **חוטים של סולו**. מופע הבכורה התקיים באוגוסט 1978.

בחרתי לנתח שני מחולות מתוך תכניתה השנייה של שינפלד, **פחים ושיער** (1979): האחד הוא עבודה עם פח והשני עם שיער. **בחוטים של סולו** עסקה שינפלד בהיבט הצורות הגיאומטריות, **בפחים** עבדה עם חפצים שיוצרו מחומרים מלאכותיים ועם צורות גיאומטריות כמו משטח מלבני עשוי מפח, אבל גם עם חומרים טבעיים, כמו שיער. שינפלד פנתה למלחין איגור ווקביץ' (Igor Wakhevitch) ולתאורן ג'ון דייוויס (John Davies), שאת עבודתם הכירה משיתוף הפעולה שלהם עם קרולין קרלסון, והם נטלו חלק בתכניתה. בעבודתה של שינפלד ניתן לאתר מספר השפעות של המחול הפוסט-מודרני, ובהן השימוש בתנועה טבעית המתרחקת מווירטואוזיות, גילוי באמצעות השימוש בחפצים, דחיית עלילה ודחיית התפתחות ליניארית. אולם בניגוד למחול הפוסט-מודרני השכלתני יצרה שינפלד עולם תיאטרלי שבו החפצים והתאורה תופסים מקום מרכזי לצד ליטוש לפרטי פרטים.

4.3.2 תיאור העבודה

העבודה בנויה מאחת-עשרה סצנות קצרות של דימויים חזותיים:

אישה עם פח על הראש

על ראשה של הרקדנית מונח משטח פח מלבני גמיש (מטר על חצי מטר) המגיב לצעדה שלה במקום. היא מתחילה לתופף על הפח ומתקדמת בהליכה במסלולים מעוגלים, תופסת בפח בשתי ידיה ומתבוננת בו כאילו היה ספר ופתאום מפילה אותו לרצפה, מתרחקת מהפח במספר קפיצות Grand Jeté תוך כדי שהיא מוחאת כפיים. אחר כך חוזרת אל הפח, מתנועעת באופן חופשי ומנסה להפיק צלילים מגופה באמצעות תיפוף בכפות הידיים – במעין הד לצלילים שקודם לכן הפיקה מהפח.

מפגשים גיאומטריים

הרקדנית נעמדת בפיסוק, גבה מופנה לקהל ובהונות רגליה נוגעות בקצות הפח. היא מתכופפת עד שראשה מציץ מבין רגליה ומותחת את ידיה לצדדים בקו ישר. אחר כך היא מניחה את ידיה

על קצות הפח ומרימה רגל לאחור למצב Penché. נוצרת מעין צורת צלב הפוך, כאשר הרגל באוויר מתוחה ומצביעה לתקרה ויוצרת קו המשכי לרגל התומכת כשהידיים פשוטות לצדדים.

זיכרונות

הרקדנית עומדת במרכז משטח הפח כשרגליה צמודות זו לזו. ידיה אוחזות בקצות הפח שאותו היא מרעידה קלות. האם היא נזכרת בדבר מה? פתאום הידיים עוזבות את הפח והוא נופל. הרקדנית מבצעת "פלייה גדול" (Grand Plié) ובסיומו מניפה את הפח ומניחה אותו על ראשה.

איש הפח

הרקדנית אוחזת בידיה את מלבן הפח ומסתירה את פניה. דמות נוקשה, מעין רובוט עם ראש פח, חוצה את הבמה בצעדים גדולים בקו אלכסוני.

פרעונית

הידיים מחברות את קצות הפח המלבני מאחורי הראש. הפח המלבני מקבל צורת גליל. אט אט מרימה הרקדנית את הגליל ונחשף ראשה שעליו מונח הגליל כ"כובע" פרעוני. הרקדנית מבצעת "פלייה גדול" (Grand Plié), מתקדמת בזחילה, נעצרת בכריעה, יד אחת אוחזת בכובע הפרעוני והשנייה מושטת מעלה באלכסון (נספחים, ראה תמונה מס' 8). האם זאת ברכת האלה? היא "מקפידה" תנוחה זו ואחר כך קמה ומתקדמת בהליכה במסלול ישר כאילו הייתה מלכה.

מוכרת הגפרורים הקטנה

הרקדנית מניחה את הפח על כתפיה כאילו היה שכמיה, מרעידה אותו קלות. האם זו מוכרת הגפרורים הקטנה הקופאת בקור?

סצנה אינטימית

הרקדנית מתיישבת על הפח המונח על הרצפה ונוצרת סצנה אינטימית, של מעין הצצה דרך חור המנעול של האמבטיה. הנערה היפה פורמת את שיערה האסוף, מתעטפת בו, ובתנופות בגוף העליון מעיפה את השיער. היא פושטת את הבגד העליון ונשארת לבושה בבגד גוף בצבע עור, כמו הייתה ערומה. היא שוכבת כשגבה על הפח, עולה לתנוחת נר, מניעה את רגליה באופן חופשי וקוטעת את התנועה כשהיא מותחת ומכווצת את אצבעות הידיים והרגליים. התעמלות של פינוק? היא מתגלגלת לאחור ומתבוננת בבבואתה המשתקפת בפח. יד אחת אוחזת בפח והשנייה משתחלת בשיער.

העיוורת

הרקדנית מעיפה את שיערה קדימה עד שהוא מכסה את פניה. נוצרת סצנה של נערה עיוורת שמתקדמת בחלל כשידיה פשוטות קדימה, חוששת להיתקל במכשול. הנערה חוזרת לפח ויושבת עם חזית גופה מופנית אל הקהל. ידיה מותחות מטה את השיער ואצבעות ידיה מבצבצות החוצה מתוך "מסכת השיער", כשהן נפתחות ונסגרות. הנערה מתקדמת על ארבע, השיער עדיין מכסה את פניה, ידה האחת מקישה על רצפה ומחפשת את דרכה, עד שהיא מגיעה לפח.

האישה והשוט

הרקדנית עומדת, מעיפה את השיער לאחור, אוספת ומושכת אותו, אווזת בו כאילו היה שוט ומצליפה בו באכזריות על הרצפה.

הנערה המפוחדת

הרקדנית מפזרת את השיער, הופכת לנערה תמימה חסרת ביטחון ומתקדמת בחלל תוך כדי השמעת אנחת רווחה. לבסוף היא מבצעת מספר קפיצות חופשיות המביעות שמחה.

מי היפה בנשים?

הרקדנית מנענעת את הפח והפנים שמשתקפים בו מתעוותים (ראה נספחים, תמונה מס' 9). היא שוכבת על הרצפה, מרימה את רגליה ומניחה עליהן את הפח, ושוב משתקפים בו פניה, הפעם מכיוון אחר. היא מתיישבת על הפח בישיבה מזרחית. מהרהרת? חושך.

4.3.3 ניתוח העבודה

4.3.3.1 אפיון ה"נגד"

"רנה שינפלד, מי שהייתה עמוד התווך של המחול הישראלי הממוסד, ואחת הרקדניות הטובות בארץ, שהצטיינה בקו מדויק ותמציתי - בועטת כיום בכל. היא מעיזה, שוברת את הקווים והטכניקות המקובלים", כתבה מבקרת המחול תקווה ראובן (חוטר-ישי).⁹ שינפלד החליטה לעזוב את הלהקה לא בגלל אידיאולוגיה של "נגד" אלא מהכרתה שהנהלת הלהקה לא תשנה את כיוונה האמנותי ולא תהיה מוכנה להסתכן בעבודות בעלות אופי ניסיוני. לאחר שהתנסתה בעבודה עם מירליה שרון ונחשפה באמצעותה לרעיונות המחול הפוסט-מודרני, ולאחר שרקדה ב**דיבוק** של רינה ירושלמי וטעמה מסגנון התיאטרון הניסיוני, עברה שינפלד לחפש מקורות השראה במפגש בין התנועה לבין האמנות הפלסטית.¹⁰

הבעיה הראשונה שעמדה לפניה, כמו לפני יוצרי המחול הפוסט-מודרני, הייתה חיפוש אחר שפה תנועתית חדשה. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני דחתה שינפלד את סגנונות המחול של

הבלט הקלאסי, המחול המודרני בסגנון גראהם ומחול הג'אז בסגנון אלווין איילי. בריאיון לעיתונאי עמנואל בר-קדמא אמרה:

אני מחפשת את לשונו של הגוף. את שפתה האמיתית של התנועה. איך עושים את זה? לא יודעת. זו היא דרך ארוכה ומתפתלת של חיפושים עצמיים. ככל שחופרים, כך מתגלה עושר שפתו של הגוף - והגוף, לדידי, אינו רק גפיים וטורסו, אלא הרבה יותר מזה: שכל, עצבים, רגש, זיכרון ואפילו מוסר. מסע - הסיור אל תוככי המכונה האנושית הוא לא רק ארוך ומתמשך - הוא גם די מכאיב.¹¹

"לשון הגוף" החדשה של שינפלד מורכבת מתנועות פשוטות, בסיסיות שמעלות עושר של פתרונות תנועתיים במפגש בין הגוף עם החפצים. במהלך העבודות היא כמעט ולא עוזבת את החפצים וקטעי המחול נטו הם מעטים. כתב המבקר חזי לסקלי: "היא מתאהבת יתר על המידה בחומרים שלה ושוכחת את סוד התמצות. הרגעים המעטים שבהם היא מרפה מן האובייקטים ומבצעת כמה תנועות ריקוד בעלות איכות בלתי רגילה - מתעוררים געגועים לראותה רוקדת מבלי להיאחז בדבר - מלבד גופה".¹²

כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני אימצה שינפלד שפה תנועתית יומיומית המורכבת בעיקר מהליכות, מריצות, מניטורים, מ-Lunges ומקומץ קפיצות בסגנון חופשי שלא ניתן לשייך אותן לסגנון ספציפי. לקסיקון התנועה שלה בנוי בעיקרו מתנועות קטנות, קרובות לגוף, המצביעות על מגמה של הפנמה. השימוש בחלל הבמה הוא מועט ומראה שהכוריאוגרפית מעדיפה את המרחב האישי שבתוכו היא מרבה להשתמש בהבדלי גבהים. גם כשהיא נעה במרחב הכללי נדמה שהיא מעתיקה את המרחב האישי שלה ממקום אחד למשנהו. המרכיבים דינמיקה, זרימה ושימוש במרחב הכללי נובעים מתוך הדימויים ואינם כבולים למקצבים ולמשפטים מוסיקליים.

בעקבות דחיית לקסיקון התנועה של המחול המודרני האמריקני ושל הבלט הקלאסי חיפשה שינפלד אחר שיטה חלופית לאימון היומיומי. היא חדלה להשתתף בשיעורי בלט קלאסי יומיומיים במסגרת הלהקה והחלה לעבוד בסטודיו לבדה. כך אמרה בריאיון לעיתונאית רות חזן: "לאט זרקתי רבים מתרגילי הבאלט, ומצאתי לי דרך משלי להכין את הגוף. התפישה הפנימית שלי כרקדנית אומרת: חיפושים ויצירתיות גם בתחום התרגילים. הצורה שבה אתה מאמן את עצמך, זה מה שאתה".¹³ היא החלה לבצע את תרגילי הבר של הבלט הקלאסי ללא מתח, ללא השאיפה למשיכה מתמדת כלפי מעלה וללא מתיחת רגליים מקסימלית, אלא

בהשפעת התפיסה ההוליסטית, תוך קשב לרצונות הגוף וללא כפייה עליו. בהשפעת שיטת פלדנקרייז נתנה מקום נרחב לעבודה בשכיבה, תוך הגברת המודעות לחלקי הגוף השונים. היא גם אימצה חלק מתרגילי הכנת הגוף למשחק של הבמאי יירי גרוטובסקי (Jerzy Grotowski).

שינפלד מאמינה במקריות כמרכיב חשוב בגילויים התנועתיים שנולדים מתוך המפגש בין החפץ לזיכרונות שנאגרו במהלך החיים. על הקשר בין הדימוי וניסיון החיים כותב רוברט ויטמן (Robert Whitman): "אם אתה לוקח לידך חפץ כלשהו ומתבונן בו, החומר מתחיל להשפיע, ובסופו של דבר ייוולדו סיפור ודימוי. הניסיון שצברת בחיים וסוג של תפיסת עולם ומודעות שפיתחת עם השנים בעקבות ניסיון חיך מתחברים. המוח אוגר את כל אלה ומשתמש בכך ביצירה."¹⁴ משמע שבניגוד למחול הפוסט-מודרני שמנסה להתרחק ממטען הזיכרונות, הידע והמסורת, שינפלד איננה דוחה את "מעמסת" הזיכרונות ואיננה רוצה להשתחרר מהם, אבל ברוח התפיסה הפוסט-מודרנית היא איננה בוחרת את הדימויים: "אין נושאים מוגדרים. אני מצפה מהאנשים שיבואו פתוחים, כי אני לא מכתובה".¹⁵

העבודה בנויה מסצנות קצרצרות, אין בהן עלילה או טקסט דרמטי כפי שהיה מקובל בלהקת "בת-שבע". לרות חזן סיפרה שינפלד: "תמיד [בלהקת 'בת-שבע'] אותו נושא מונוטוני: גבר, ואישה, זוג ומשולש, ארבעה רקדנים מול ארבע רקדניות, וכו'. כאילו זהו האדם כולו! לא יכולתי להמשיך בזאת, זה התחיל לשעמם אותי עד מוות".¹⁶ במקום עלילה דרמטית מציעה שינפלד עלילה של צורות גיאומטריות ודימויים. תפיסתה האמנותית דומה לסוגה שמכנה חוקר התיאטרון והמחול רוברט קוסטלנץ "תיאטרון של אמצעים שונים" (Theater of Mixed Means). הוא כותב: "החשיבות של 'תיאטרון של אמצעים שונים' אינה בנושאי אלא בתרומתו לצורות. 'המשמעות' של אירוע יכולה להסתכם בצורות שהתיאטרון מציע".¹⁷ שינפלד יוצרת תיאטרון של מטפורות פיוטיות שבו היופי הוא מרכיב מרכזי, ובכך היא הולכת בדרכו של תיאטרון האבסורד. לדברי מרטין אסלין (Esselin): "התיאטרון הוא צורה פואטית, מטאפורה קונקרטית ודימויים מורכבים ברבדים שונים של משמעויות ואסוציאציות. ממש כפי שפואטיות לירית הרבה יותר מתומצתת מאשר נובלה ריאליסטית, התיאטרון הפואטי הרבה יותר מתומצתת וחסכני בזמן מאשר התיאטרון הנטורליסטי".¹⁸

שינפלד אומרת שהיא עוסקת ב"ארכיטקטורה ריקודית", הנותנת לגיטימציה לכל תנועה שהיא, ועם זאת מחפשת אחר התנועה הטהורה והקו הנקי, אחר ההיגיון הפנימי והצורה המתגבשת, ואחר היופי של התנועה.¹⁹ הבגד ההדוק לגוף מדגיש ניקיון של קווים ומשתלב עם החפצים

ביצירת פואטיות ויזואלית. היא משנה את צורת הפח, את מיקומו בהקשר לגוף שלה, והצורות הגיאומטריות המשתנות של החפץ מולידות דימויים, וביניהם: אלה מצרית שאולי ניעורה מתרדמתה, נערה יפהפייה המתבוננת בהשתקפות פניה בפח/ראי ושואלת "היש יפה ממני?" או אישה לוחמת אכזרית המושכת בשערה והופכת אותו לשוט ופורקת את האלימות החבויה בה בהצלפות על הרצפה. כשהיא מפזרת את שערה מדמה הצופה כי לפניו נערה צעירה, מבולבלת, חסרת ביטחון שהולכת ונאנחת. כשהשיער מכסה את פניה היא עיוורת. וכשהיא מותחת אותו לכיוון הרצפה, נוצרת מסכה שדרכה מציצות אצבעותיה של הרקדנית כאצבעותיו של אסיר הנאחז בסבכה שעל גבי החלון. כפי שאנו רואים, האימאזיים נולדים ונמוגים.

מבנה היצירה מזכיר קליידוסקופ של סצנות תנועתיות קצרות. בעוד שאצל מונק וזיו-אייל מאירים האימאזיים היבט נוסף של הנושא הכללי ותומכים בו, אצל שינפלד הרעיונות והמוטיבים החזותיים נוצרים ונעלמים בזה אחר זה, כשהם יוצרים פסיפס של אימאזיים עתירי יופי שאינם מתפתחים לעלילה או לאמירה או להארה כל שהיא. סצנה יכולה להיוולד מתוך מגע מקרי של כפות הידיים בפח, או סתם מתוך רעב פיזי להניע את הפח. זהו מסע היונק מתוך האמונה שהמקריות שבמפגש בין הגוף לחפץ תיצור דימויים ורגעים בעלי עניין ויזואלי. על החוט המקשר בין האימאזיים כותב לסקלי: "שינפלד מפנה את עיקר כשרונה כיוצרת לייצור נמרץ של המצאות בתנועה. בין המצאה אחת לשנייה כאילו יש חלל ריק... החוט המקשר בין רעיון אחד למשנהו, הם החפץ ואישיותה הבלתי רגילה של שינפלד כרקדנית".²⁰

הדימויים של שינפלד קצרים ומתומצתים, ולפעמים אינם נמשכים אלא שניות ספורות. כשהיא מניחה את הפח על השכמות, כאילו מבקשת להתחמם, צף דימוי המזכיר את מוכרת הגפרורים הקטנה הקופאת בקור. בשניות שבהן ההיא מרעידה את הפח היא מספרת סיפור על בדידות, עוני וקור. הקיטועים הם פתאומיים, חסרי היגיון פנימי, כשהגבוה והנמוך – מוכרת הפרחים והאלה הפרעונית – נולדים בשימוש באותו גוף, חפץ וחלל במה.

בניגוד למרבית יוצרי המחול הפוסט-מודרני שהוקסמו מרעיון הקולקטיביות מוצאת שינפלד עניין דווקא ב"אני". בכך היא הולכת בדרכם של אמני מחול ההבעה אבל גם בדרכם של כוריאוגרפים אמריקנים מודרניים ובהם רות סנט-דניס (Ruth St. Denis) ומרתה גראהם. לא מדובר במחול סולו דרמטי המתאר ייסורים, קנאות ואהבות, אלא במסע לגילוי עצמי, מעין התבוננות מרוחקת וחסרת התערבות שכלתנית, שבו היוצרת תוהה לאן היא נסחפת. הזיכרונות צפים ועולים ומגלים טפחים עמוקים של שאיפותיה, פחדיה ואהבותיה. כאמור, הזיכרון מוליד

את האימאז', והאימאז' יוצק בתנועה את המינון המדויק לשימוש בקצב, בכוח, בחלל ובצורה. כל אלה מולידים תנועה עם הבעה ורגש. מבקר המחול לוק אוטרכט (Luuk Utrecht) כותב שהתנועות של שינפלד עתירות רגש וצבעוניות.²¹ אין היא נעה בהתרגשות מוחצנת ודרמטית כמו במחול ההבעה, או אצל חלק מאמני המחול המודרני האמריקני, אבל גם אין בריקוד שלה ניכור רגשי כשל הפוסט-מודרניזם. אם גראהם אמרה שמן הרגש יוצאת צורה הרי שעל שינפלד ניתן לומר שמן הצורה יוצא רגש. הדימויים צובעים את התנועה באיכויות המקרינות רגש מאופק ומעודן. סקאלת הרגשות נשארת תמיד במסגרת מבוקרת שיש לה עליה בקרה. כותבת מבקרת המחול אנה קיסלגוף (Anna Kisselgoff): "במיטבה יוצרת שינפלד אווירה של חלום שבו החפצים היומיומיים הופכים לקסומים... עיצוב החלל שלה איננו מופשט לגמרי, והבעה ורגש מבהירים את הדרמה הלא מוגדרת של ריקודי הסולו".²²

ליצירת עולם זה של חלום מסתייעת שינפלד באמצעים תיאטרליים, אבל ברוח התפיסה של המחול הפוסט-מודרני אין בעבודותיה עומס. היא פועלת בסביבה נקייה: אין מסכי תפאורות ואין החלפת תלבושות מרשימות אבל יש חשיבות גדולה לתאורה ולמוסיקה ליצירת אווירה (ראה הרחבת הנושא בסעיף "שוויוניות"). שינפלד מצוטטת כמי שמוכנה להופיע בכל סביבה כמו גנים ציבוריים, מבנים תעשייתיים, אבל למעשה היא מקפידה להופיע על במות גדולות המצוידות במיטב הטכניקות המודרניות, שמאפשרות לה להעלות מופע מלוטש ומקצועי.²³ בכך היא הולכת בדרכו של מרס קאנינגהם ולא בדרכם של תלמידיו בכנסיית ג'אדסון.

לסיכום, שינפלד מרדה בשפה התנועתית של המחול המודרני האמריקני ושל הבלט הקלאסי. היא גם דחתה את לקסיקון התנועה של המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי וכמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני פנתה לעבר שפה תנועתית יומיומית. את מקום העלילה תופסים אצלה דימויים שאותם היא צובעת בקשת של רגשות פסטליים ומופנמים. אין עומס, אין ראוותנות, אבל יש תיאטרליות ומופע בימתי מלוטש ומקצועי.

4.3.3.2 איפיון ה"גילוי"

בריאיון לתקווה ראובן אומרת שינפלד: "אמן ללא אתגר והעזה, מרגיש כמת אחרי תקופה מסוימת... חיפשתי תשובות חדשות, איכויות חדשות לתנועת הגוף עם עצמו ועם העולם. בחרתי

בחפצים שגיליתי בהם כוח פשוט וראשוני.²⁴ ה"גילוי" אצל שינפלד קשור לרצון ליצור מחול אחר, שונה מזה שעליו גדלה. ההתנסות עם חפצים נתנה לה את התמיכה שהייתה זקוקה לה – קצה חוט שניתן להיאחז בו כדי לאפשר היווצרות של משהו חדש. מכאן שהחפצים הם נקודת המוצא והמרכיב הדומיננטי בתהליך היצירה ובתוצאה הסופית. כזכור, נחשפה שינפלד לשימוש בחפצים כשהופיע כרקדנית בעבודות של שרון וירושלמי. כשביקשה שינפלד לגלות את אפשרויות המפגש של הגוף והתנועה עם העולם הפלאסטי יצרה קשר עם הפסלת זיוה ליבליך, ואת התכנית הראשונה, **חוטים של סולו** (1978), יצרה עמה. בריאיון עם העיתונאית חזן עומדת שינפלד על טיב הקשר ביניהן:

זיוה חדרה לעולמי הויזואלי... זרקה לי עצמים כמו למשל, הקוביה החלולה, ואני פיתחתי חוויות מתוך הקוביה... זיוה לא ציירה לי תפאורות, כי אני מופיעה על בימה ריקה. אבל היא סיפקה לי שלל של אימאזיים מתוך העולם הויזואלי שלה. נהלנו שיחות במשך שבועות.²⁵

שינפלד אימצה מהראייה המעמיקה הפלסטית של הפסלת את הרגישות לחומר, לחלל, לטקסטורות ולקווים שהיו תוספת לראייה הכוריאוגרפית של שינפלד, כמי שבאה מעולם המחול. את **פחים** יצרה ללא סיוע יצירתי של איש אמנות פלסטית. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני משתמשת שינפלד בחפצים הלקוחים מחיי היומיום: מוטות עץ, גומי, בלונים, שקיות ניילון, קוביות ובלונים. במפגש בין גופה והחפצים היא בודקת אילו צורות ודימויים נולדים מתוך ההתנסות שלה עם חומר חלק ומחוספס, רך ומוצק, שטוח ותלת-ממדי, אורגני וחרושת. משמע, היצירה נולדת מתוך המפגש עם החפצים ולא מתוך רעיון תוכני. שינפלד לא משאירה את החפצים בצורתם הטבעית (כמו העיתונים ב**כותרות נזכרות** של זיו-אייל). קוביית העץ מעוצבת בדיוק מרבי, המקלות מלוטשים ומשטח הפח הוא מלבן מדויק. החפצים מקרינים ניקיון, דיוק, איכות, כמו ביצועה כרקדנית.

שינפלד אימצה את התפיסה הפוסט-מודרנית של found objects, כלומר חפצים שבמקרה מצא הכוריאוגרף והשתמש בהם, להבדיל מחפצים שהכוריאוגרף מחפש אחריהם מתוך החלטה שהם מתאימים ליישום רעיונותיו. לשאלתו של העיתונאי בר-קדמא איך מצאה את הפחים ענתה שינפלד: "הביאו לי את זה. מאז שידועים שאני עוסקת בחפצים, מביאים לי אותם. אנשים דואגים לערוך לי היכרות עם אובייקטים חדשים. שעה שהביאו לי את הפח, ערכתי היכרות עם

כבלים חשמליים - אבל הפח הפנט אותי".²⁶ באותו ריאיון היא מסבירה מדוע הפח "היפנט" אותה יותר מאשר אביזרים אחרים באותו זמן:

הפח היא צורה מלבנית טובה. זה מתלבש טוב על הגוף. נוקשה - אבל לא עד הסוף. יש בו, בפח, מין ספיראליות שכזאת שמסוגלת להשתחל מסביב לגוף. אבל, יש לפח כמה רבדים של כוח וקסם. הוא מקרין את האור - כלפי, כלפי הקהל, כלפי כל החלל התיאטרוני. זה גם מקרין פנימה. זה מין ראי... הפח עוזר לך לצלול לתוך עצמך, ועוד לא דברתי על המוסיקאליות המיוחדת של צליל-פח.

השימוש בשיער הוא האנטיזה לפח. השיער הוא אלמנט ראשוני, טבעי, אורגני ואינטימי. השיער מחובר לגוף החי, הוא חלק ממנו. התייחסותה אל השיער מתבטאת בשני ערוצים שונים: השיער כשיער - היא מפזרת את שיערה הארוך, מעיפה אותו, מניעה את ראשה והשיער מגיב כמו בחיים היומיומיים. לעומת זאת היא גם מתייחסת לשיער כאילו לא היה חלק מגופה, אלא אביזר שמצאה ברחוב, והיא הופכת את השיער למסכה ולשוט.

תהליך היצירה עם החפץ - הפח או השער - מתחיל באלתורים. שינפלד נותנת לעצמה להיסחף ולבדוק מה מולידה המקריות, כיצד תנועתה מקרינה על סביבתה הדוממת ולהפך. זהו עולם דו-סטרי, של משובים ומשובי-נגד, של השפעות והשפעות-נגד. שינפלד תישא את הפח בידיים, תלבש אותו על הגוף, תתברג בתוכו, תאזין לרעשים שהוא עושה, תראה את בבואתה משתקפת בתוכו, תהפוך את הפח לשלוחה של גופה שיקבל בעזרתו צורה אחרת. היא מקנה לפח כוחות מאגיים העונים ומגיבים, מעין כוח ראשוני עם חיות פנימית. הפח והשיער הופכים לפרטנרים. בתהליך היצירה משתמשת שינפלד בשיטות "מקריות" (chance) שנותנות משמעות גדולה לאקראי ומטרתן "לעזור" לה להחליט אילו פתרונות לבחור, מהו סדר המשפטים, איך להתחיל ואיך לסיים ולקיים משחק של דו-שיח בין מסגרת לחופש.

המגבלה היחידה ששינפלד מטילה על עצמה בתהליך האלתור הוא השימוש הבלעדי בחפץ שהחליטה לנסותו. המטרה היא מיצוי האפשרויות הוויזואליות וקשת ההבעות בהתנסותה עם החפץ הספציפי. אין זו מגבלה קשוחה בהשוואה, למשל, למגבלות אחרות המוכרות לנו מהמחול הפוסט-מודרני והתיאטרון הניסיוני. הבמאי יוסף צ'ייקין (Chaikin) כותב שהטיל על השחקנים מגבלה: הם קשרו את ידיהם ורגליהם כשניסו לבצע משימה עם שחקן נוסף, "כי חיפשנו אחר דרכים אחרות לבצע את המשימה ללא עזרת המכניזם הטבעי".²⁷

לסיכום, ה"גילוי" אצל שינפלד קשור לרצון ליצור מחול אחר מן המודרני האמריקני האקספרסיבי. ההתנסות עם החפצים נתנה לשינפלד את התמיכה שהייתה זקוקה לה – קצה חוט שניתן להיאחז בו כדי לתת למשהו חדש להיוולד. מכאן שהחפצים הם נקודת המוצא והמרכיב הדומיננטי בתהליך היצירה ובתוצאה הסופית. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני היא משתמשת בחפצים יומיומיים אבל בניגוד להם עוברים אצלה החפצים עיבוד שבעקבותיו הם הופכים לחפצים יומיומיים אמנותיים.

4.3.3.3 אפיון ה"שוויון"

כפי שראינו מערכת היחסים בין התנועה לחפצים איננה שומרת על עצמאות התנועה והחפץ, ונוצר מיזוג אמנויות לפי תפיסתו של ואגנר. כך גם ההתייחסות למדיה, לתאורה ולמוסיקה שתופסים מקום חשוב ושמטרתם ליצור מופע טוטלי הפונה אל החושים. את המוסיקה המקורית **לפחים** הלחין איגור ווקביץ', שכאמור כתב גם את המוסיקה למופע שהעלתה הרקדנית והכוריאוגרפית קרולין קרלסון בארץ. ווקביץ', שהוא יהודי, היה מעוניין לעבוד עם יוצר ישראלי. שינפלד תיארה לו במכתבים את התקדמות העבודה. שלושה חודשים לפני הבכורה הגיע לארץ, הלחין את המוסיקה במשכנות שאננים והביא אותה גמורה. זו מוסיקה אלקטרונית, שבסוף שנות השבעים הייתה פופולרית בין יוצרי המחול "האחר". בניגוד לגראהם, שנהגה להכתיב למלחינים את מספר המשפטים ואורכם, השאירה שינפלד למלחין מרחב יצירתי ליצור מוסיקה של אווירה שתתמוך באימאז'ים שלה. **בפחים** בולט השימוש בצליליות הפח ובכך שותפה רנה שינפלד לתפיסה הפוסט-מודרנית שהחפץ יכול לספק את הצלילים של עצמו ואינו תלוי בליווי של מדיום אחר. יחד עם זאת, צליליות הפח איננה עומדת בזכות עצמה אלא נלווית לתנועה.

על הקשר שלה עם התאורן ג'ון דייוויס סיפרה שינפלד בריאיון לבר-קדמא: "אסור להכתיב לו. אני יודעת שביצירת אווירה, הוא אשף".²⁸ אם לפי התפיסה של ג'ין רוזנטל (Jean Rosenthal), מתכנתת התאורה של גראהם, תפקיד התאורה הוא להאיר את הרקדנים אבל לא למשוך תשומת לב לתאורה, הרי שאצל דייוויס התאורה היא מרכיב תיאטרלי דומיננטי במופע; אי אפשר להתעלם מנוכחותה. קרני האור מאירים את האביזרים מזוויות שונות ויוצקים בהם קסם. התאורה עוקבת אחרי האימאז'ים ומחזקת אותם.

גם בהתייחסות לחלל הבמה איננו מוצאים את עקרון ה"שוויון". עיקר הפעילות מתרכזת במרכז הבמה. יש מעט התקדמות בחלל, כאשר רוב האימאז'ים השונים מתקיימים במרחב אישי. ייתכן ששינפלד איננה זקוקה לחלל הבמה, וכמו אצל הפנטומימאים פורצים הדימויים חובקי העולם את קופסת הבמה. התאורה של דיוויס שולחת קרני אור שיוצרות מעין בועת אור המגדירה חלל קטן ומואר היטב. בחלל המואר הזה, בתוך ים החושך של הבמה, יוצרת התאורה אווירה מרוכזת התומכת באימאז'. למיקומה של אותה בועת אור בחלל הבמה החשוכה אין כל חשיבות, וכך, בעקיפין, הופכים כל אזורי הבמה לשוויוניים. באופן אבסורדי תכנון התאורה הזה, שהופך את אזורי הבמה לשוויוניים, דוחה את האפיון הפוסט-מודרני המבקש לתת לקהל עצמאות בהחלטתו על מה להסתכל ועל מה לא. אם בתפיסת ה"אי-שוויוניות" של המחול המסורתי עדיין יכול היה הקהל להחליט אם להתבונן בפעילות במרכז הבמה או להעדיף פעילות במקום אחר עליה הרי שבתפיסה החדשה מנותבים מבטי הקהל אל מה שהתאורן והכוריאוגרף החליטו להאיר או להחשיך. מכאן עולה, אפוא, ששינפלד יוצרת מופע טוטלי של מיזוג אמנויות שבו החפצים, התאורה והמוסיקה תומכים בדימויים שלה.

4.3.3.4 אפיון ה"רגילות"

כאמור, אפיון ה"רגילות" היה תשובתם של האמנים הפוסט-מודרניים נגד האמנות הגבוהה של המחול המסורתי. אצל שינפלד משמשת ה"רגילות" נקודת מוצא ליצירת אמנות גבוהה מסוג חדש. אף שהחפצים והחומרים התנועתיים לקוחים מהעולם היומיומי, מבהירה שינפלד שעל הבמה קיים עולם אחר. אין בכוונתה לטשטש את הגבולות בין האמנות לחיים. שינפלד רוקדת עם חפצים וחומרים תנועתיים יומיומיים ומבליטה את התוספת האמנותית שלה – להפוך מרכיבים יומיומיים אלה ל"כאילו יומיומיים".

4.3.4 סיכום

המחול הפוסט-מודרני העניק לשינפלד לגיטימציה וכלים לחפש אחר דרך חדשה ליצור מחול אחר. היא מרדה בסגנון התנועה של המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי, בבלט הקלאסי, במרכיבי המבנה והעלילה, ופנתה לשימוש בחפצים שהפכו לנקודת המוצא לעבודותיה לגילוי חומרים תנועתיים עם מרכיב צורני גיאומטרי. במקום העלילה והמבנה המסורתי היא מציעה קולאז' של אימאז'ים שנוצרים ונעלמים ויוצרים עולם של פואטיקה ויזואלית.

הרגשות מאפיינים את עבודותיה של שינפלד, אך הם מופנמים ובאים לידי ביטוי באיכות התנועה. אין עומס בעבודותיה ואין ראוותנות של הצגת טכניקה. התאורה והמוסיקה תומכים באימאז'ים שלה ויוצרים תיאטרון טוטלי לפי תפיסתו של ואגנר. שינפלד לוקחת את היומיומי, הופכת אותו לאמנותי ויוצרת מופע מלוטש לפרטי פרטים שנותן מסגרת להופעתה כרקדנית מקצועית.

4.4 גלימה לסקילה עצמית (1980) מאת רות אשל

4.4.1 מבוא

בחרתי לנתח את גלימה לסקילה עצמית כדי לבדוק את השפעת המחול הפוסט-מודרני על עבודתי. בין השנים 1977 - 1986 הייתי פעילה בעשייה של מחול פוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה הן כרקדנית והן ככוריאוגרפית.¹ גלימה לסקילה עצמית איננה עבודתי הראשונה אך היא הראשונה שקיבלה ביקורות טובות בארץ ובחו"ל,² ונוסף על כך משקפת את שיתוף הפעולה הממושך שלי עם הפסלים/ציירים אברהם אופק ודליה מאירי ועם המלחינים יוסף דורפמן וציפי פליישר. גלימה לסקילה עצמית, כמו מרבית העבודות שיצרתי, עוסקת בפולחן ובכך משתלבת במסגרת החזרה ל"קדמוניות" של הפוסט-מודרניזם. זוהי יצירת סולו שאורכה כ- 10 דקות ובחרתי בה ולא בעבודה קבוצתית ארוכה ומורכבת יותר כמו ענפים מחותלים (1983), מפני שיצרתי אותה ב- 1980, עוד לפני ביקורה של באוש בארץ.

הזרמים שהשפיעו עלי היו המחול הפוסט-מודרני המטפורי והמיצג. למדתי בלט קלאסי אצל ארכיפובה גרוסמן בחיפה ולאחר מכן השתלמתי בפריז בשנים 1964 - 1967 אצל אולגה מורוזובה (Olga Morosova).³ במקביל ללימודים בפריז עברתי את בחינות האקדמיה המלכותית למחול בלונדון (R.A.D).⁴ ב- 1966 נפצעתי ברגלי בתאונת דרכים ולא יכולתי יותר לעלות על בהונותי, ובכך נסתם הגולל על שאיפתי להיות רקדנית בלט קלאסי. בלית ברירה פניתי אל המחול המודרני בסגנון גראהם. ב- 1967 חזרתי לארץ והצטרפתי ל"תיאטרון מחול אשרה אלקיים" – במה לכוריאוגרפיה ישראלית שייסדה הרקדנית והכוריאוגרפית אשרה אלקיים בחיפה, ושפעלה בין השנים 1967-1979.⁵ לאחר שהקימו ליאה שוברט וקאי לוטמן את "המרכז למחול בחיפה" – בית ספר ולהקה בסגנון מודרני – לימדתי בבית הספר ורקדתי בלהקה בין השנים 1970 - 1975.⁶ במחצית שנות השבעים הוזמן לוטמן לנהל את להקת "בת-שבע" ושוברט סגרה את הלהקה המודרנית וייסדה בחיפה להקת בלט קלאסי לנוער בשם "בלט פיקולו", שהייתה מורכבת מתלמידות בית הספר. בלהקה זו לא השתלבתי כרקדנית. השתתפתי בפרויקטים לתקופות קצרות, כמו בסרט קזבלן (1973) של מנחם גולן ובמחזמר טיפות הגשם (1974) מאת ברט בכרך. המצוקה שאליה נקלעתי, העדר מסגרת מתאימה עבורי, הולידה את הרעיון להופיע בתכנית סולו, מבלי שידעתי שבכך אני הולכת בדרכם של חלוצי מחול ההבעה בארץ. בשנת 1976 פניתי לכוריאוגרפית הדה אורן שחזרה מהשתלמות בניו יורק והתחלנו לעבוד על הסולו הרהור בקווים שבורים (1977), שבו נחשפתי לראשונה למחול פוסט-מודרני. באותה שנה הוקמה להקת "בת-שבע 2" והצטרפתי ללהקה. עד מהרה נוכחתי שאין כוונה לעודד את התפתחות הלהקה-הבת וחזרתי, במקביל לעבודתי בלהקה, לעבוד על הרסיטל, שבו נטלו חלק גם הכוריאוגרפיות

רחל כפרי ורות זיו-אייל שחזרו מארצות הברית, ורונית לנד שחזרה מהשתלמות באנגליה בסגנון "המחול החדש".⁷ הן לא היו היוצרות היחידות שאליון פנתי, אבל כוריאוגרפים אחרים שהיו מזוהים עם המחול המודרני, כפי שבא לידי בהופעות הלהקות המקצועיות, לא עמדו בהבטחתם. כתוצאה מכך התגבשה, מבלי שהתכוונתי, תכנית עם אפיונים של מחול פוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה. למרות התנגדות המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, שלא ראתה בעין יפה פעילות של מחול מקצועי מחוץ ללהקות הממוסדות, ולמורת רוחה של להקת "בת-שבע" שחששה מ"ביזיון", התקיים הרסיטל באולם "צוותא" ב-17 באפריל 1977.⁸ הביקורות הטובות בעקבות המופע הביאו לשינוי ביחסן של הנהלת "בת-שבע" ושל המועצה הציבורית כלפי פעילות מחול מקצועי מחוץ ללהקות. על הרסיטל כתב גיורא מנור:

מופע היחיד של הרקדנית רות אשל הוא מעניין, רב-גוני, חדשני והריקודים זוכים בו בביצוע מצוין... מה שלא עשתה להקת "בת-שבע 2", עשתה רות אשל ביוזמתה שהזמינה עובדות אצל כוריאוגרפיות המוכנות להסתכן בניסוי ובחידוש... ומי אומר שניסיונות חייבים להיות מחוספסים ורשלניים? סוף-סוף זכינו למופע שהוא גם ניסיוני וגם מבוצע היטב, שיש בו יופי ורעיונות, עדינות וכוח.⁹

ב-1979, אחרי שהות של שנתיים בתל-אביב, נאלצתי מסיבות משפחתיות לחזור לחיפה. עוד באותה שנה העליתי יחד עם הזמרת עדי עציון והדה אורן מופע חדש בסגנון ניסיוני בשם **קול ומחול** שכלל את העבודות **סקוונצה** מאת הדה אורן, **נעליים ומוטו פרופריאו** מאת רונית לנד.¹⁰ כעבור שנה הופעתי בתכנית סולו שנייה שכללה את **מסכות** (1980) שיצרתי בשיתוף עם נירה נאמן ו**מיתר** מאת הדה אורן. ב-1981 יצרתי תכנית נוספת בשם "מיתרים ואבנים", הפעם עם הנבלנית אפרת לברי, שכללה את המחול **גלימה לסקילה עצמית**.¹¹ קשרי עם אברהם אופק נמשכו מספר שנים ובמהלכן יצרתי בשיתוף פעולה עמו את המחול **זמנים** (1986), שעסק בזמן החולף כאשר לכל אחד מהקטעים הוצמד שעון: שעון חול, מים, אש וצל; המוסיקה המקורית היא של ציפי פליישר. במקביל יצרתי בשיתוף פעולה עם הפסלת דליה מאירי את **ענפים מחותלים** (1983) ו**מיתוס** (1986), למוסיקה מקורית של ציפי פליישר. ב-1986 יצר עבורי אלי דור-כהן עבור המופע "חלל הזמן" בפסטיבל ישראל, את **אמזונה קומפקטית**. כאמור, העבודה **גלימה לסקילה עצמית** עוסקת בפולחן. פנייתם של יוצרים באמנויות השונות אל תרבויות עתיקות איננה חדשה. כבר בתקופה שבין שתי מלחמות העולם חיפשו אמנים דימויים וצורות חדשות/עתיקות כדי לבטא את תחושת המודרניזם, ושאלו אלמנטים מתרבויות מסורתיות של חברות "פרימיטיביות".¹² תיאטרון האבסורד והתיאטרון הניסיוני בארצות הברית שאפו לחזור למצב הטרום-

הצגתי ולדחוק את רגלי הרציונליות לטובת דינמיות יצרית. עשו זאת גם ציירים קוביסטים, דאדאיסטים, אקספרסיוניסטים ואמנים אנשי אסכולת ניו יורק שהתעניינו בקשר שבין אמנות ללא-מודע כפי שבא לידי ביטוי בתיאוריות של יונג ותלמידיו. בתחום המחול פנתה הרקדנית/הכוריאוגרפית מרתה גראהם אל תרבויות השבטים האינדיאנים ויצרה את המחול **מיסתורין פרימיטיבי** (*Primitive Mysteries*, 1931) היא חיפשה מפגש עם "האחר" ויצרה דרמות פסיכולוגיות על נושאים מהמיתולוגיה היוונית. לא מדובר בחזרה לפרימיטיבי כקדם-מודרני, אלא בהתנסות שעולה בקנה אחד עם הרעיונות המודרניים של הפסיכואנליזה.¹³

העיסוק בתרבויות פרימיטיביות ענה גם לשאיפתם של יוצרים להציג את עושרן של תרבויות לא מוכרות ואקזוטיות, כפי שעשתה קתרין דאנהם (Katherine Dunham), שתיארה תרבויות של שבטים באיים הקאריביים ביצירתה **שאנגו** (Shango, 1945). כדאי לציין שאף שהמחול הפוסט-מודרני מרד בכל המאפיינים של המחול המודרני האמריקני של גראהם ועמיתיה הוא לא פסל את העיסוק בפרימיטיביזם. במסגרת המחול הפוסט-מודרני נוצר "פרימיטיביזם" מסוג חדש שהתנער מהפתוס של ויגמן, מהפסיכולוגיה של גראהם ומהססגוניות של דאנהם; היה זה פרימיטיביזם בעל אופי מינימליסטי המשתמש בחפצים יומיומיים ובאלמנטים של חזרה. הנציגה הבולטת של פרימיטיביזם זה היא הכוריאוגרפית והרקדנית קיי טקיי (Kai Takei), מהדמויות המרכזיות במחול הפוסט-מודרני המטפורי. טקיי, רקדנית אמריקנית ממוצא יפני, הקימה את להקת "האדמה הנעה" ובין השנים 1969 – 1975 יצרה מחרוזת של 15 עבודות בשם **אור** שעוסקות בסיפור האנושות, כשהפולחן תופס בו מקום מרכזי. לדברי מרשה סיגל השפיעו המינימליזם והתיאטרליות של טקיי על ריכרד פרומן, על רוברט וילסון ועל מרדית מונק.¹⁴ ב-1982 הוזמנה טקיי עם להקתה להופיע בפסטיבל ישראל ולאחר מכן העלתה מספר קטעים של **אור** עם להקת המחול הקיבוצית.

יוצרת פוסט-מודרנית חשובה נוספת שהשתמשה באלמנטים של פולחן היא לורה דין (Laura Dean). בשיתוף פעולה עם המלחין סטיב רייך (Steve Reich) יצרה עבודות המתבססות על צורות גיאומטריות חוזרות בחלל. אחד המוטיבים המרכזיים בעבודותיה הם סחרורים הלקוחים מתוך פולחן הדרווישים בטורקיה, כמו למשל **מחול סיבובים** (*Spinning Dance*, 1974).¹⁵

העשייה המתוארת לעיל השפיעה בישראל בעיקר על האמנות הפלסטית הפוסט-מודרניסטית. גדעון עפרת מבחין בין שני סוגי תגובות של אמנים ישראלים לפוסט-מודרניזם. בדור הראשון, בסוף שנות השבעים, באה השפעת הפוסט-מודרניזם לידי ביטוי ביצירת מיצגים, פיסול סביבתי בעל אופי מינימליסטי ואמנות האדמה. אמנים אלה מכנה עפרת "פרימיטיביסטים", והוא מסביר:

תמצאו אותם מכל עבר – בהרואליזם של ציורים רבים, בחומרות הטבעית-ההיולית של פסלים מסוימים, אפילו בסרטי המדע הבדיוני המאחדים עתידנות בין-כוכבית עם קופי מערות ומפלצות פרה היסטוריות... לא בריחה רומנטית לעבר, לא שלילת הווה לטובת עבר מרוחק, גם לא כמיהת התחדשות והטענות בחיזיונות ראשונית נוסח האקספרסיוניסטים. אלה האחרונים גלשו בשמחה למעמקי הארכיטיפים היונגיים, אל קדמוניות תת-ההכרה הקולקטיבית, למען לדלות ממנה אותנטיות שאבדה לתרבות האירופאית המודרנית. לא כן אמנינו העכשוויים... "פרימיטיביים"?! פרימיטיביסטים – אולי, פרימיטיביים – לא... שפת המערות היא גם שפת "סטנדרט" ממוחשבת. ללמדנו, שהקדום והמודרניסטי, אינם שוללים זה את זה ביצירה הפוסט-מודרניסטית... בשנות השמונים, האנתרופולוגיה היא ספר גדול ובו כתובים דברי ימי האדם מאז ועד היום. האמן העכשווי מדפדף בספר הזה וכותב בו את הדף הנוסף.¹⁶

במסגרת רעיונית זו פעלו הפסל אברהם אופק וקבוצת "לוויתן", שניסו ליצור אמנות מקומית פוסט-מודרנית, שונה מהאקזוטיות והרומנטיות המקומית של האמנות הארצישראלית של תחילת המאה. אותה מקומיות אחרת שאפה למפגש אותנטי עם המקום, להסמלתו ולהאחדתו עם סמלים חיים ומתים, ללא יומרות של ייחודיות.¹⁷

על מטרותיה של קבוצת "לוויתן", שבראשה עמדו אברהם אופק, שמואל אקרמן ומיכאל גרובן, ניתן לעמוד מתוך **מניפסט א'** שאותו פרסמו בירושלים ב-1976:

הופעתנו המשותפת היא ניסיון התחלתי של יצירת סגנון לאומי כולל, התואם את רוח בנינה של ישראל החדשה. אנו קבוצת אמנים לווייתן – אמנים ישראלים של הרבע האחרון של המאה העשרים. הבסיס המדיני שלנו - הציונות. הבסיס הרוחני שלנו – המיסטיקה היהודית. שלושה יסודות קובעים את עמדתנו האמנותית:

1. פרימיטיביות. 2. סמל. 3. אות. 4. אויבנו באמנות הם: א. היסטוריות, פסיכולוגיה, פתוס. ב. ספרותיות, אשליה ויזואלית, ג. זלזול בחומר... אנו מתנגדים לאמנות לשם אמנות... עממיות ואמונה – שני תלמים של דרכנו.¹⁸

באותו מניפסט הסבירו שלושת האמנים את המושג פרימיטיביות כ"דימוי דמיוני ופולקלורי, הצומח מתוך מופעים ממשיים של הישות שפת-העם, המוסר מדור לדור את כינוס תולדות הגוף והרוח – האגדה."

על רקע זה ניתן להבין את התקופה המטפיזית היהודית של אופק, שחיפש אחר אובייקטים "קדמוניים" ויצירותיו הולבשו בתכנים מטפיזיים-סמליים של "לוויתן". בסוף שנות השבעים יצר אופק מספר גדול של מבני גוף, פסלים סמליים שנועדו לחיבור לגוף. נושא הסקילה באבנים עניין אותו והוא ליקט מתוך ספר דברים נתונים שונים על-אודות סקילות ויצר שתי הצעות לפסלים לסקילה עצמית. אחד מיועד לזכר והאחר לנקבה. גל אבנים בגובה אדם, בתוכו אדם שראשו מציץ למעלה, שאופק קרא לו "תל-חי" וממנו פיתח את "גלימת הסקילה", שנוצרה בהשראת המנהג הקדום של סקילת נשים שנחשדו בניאוף.

אופק עמד בראש החוג לאמנות יצירה באוניברסיטת חיפה ופניתי אליו, ברוח התפיסה הפוסט-מודרנית, והצעתי שיתוף פעולה יצירתי. הוא מסר לי את הגלימה. בתחילה סירב למסור רקע על מהותה של הגלימה המוזרה העשויה עשרות כיסים, כמו היה סקרן לדעת איזה שימוש אעשה בגלימה. בדיעבד הסתבר שהוא רצה שהכוריאוגרפיה תצמח מתוך ראייה כוריאוגרפית של שימוש בחפצים ובתנועה, ולא מתוך גישה אינטלקטואלית.

ב- 1981, לאחר ביקורה של באוש בארץ עם עבודתה **פולחן האביב**, נראה היה שנושא הפולחן והליכה לעבר חיפוש השראה בתרבותיות קדומות נעשה פופולרי. עוד באותה שנה יצרה רות זיו אייל את **מחזור**, שעוסק במחזוריות החיים של שבט קדמון. אלא שבדיעבד נראה שתפנית זו לעבר הפולחן הייתה זמנית. באוש זנחה את העיסוק בפולחן והחלה לעסוק בבדידות, בכישלון חברתי ומגדר, ובעקבותיה הלכו מרבית אמני המחול. כדאי לציין שתופעה דומה עברה גם על בני הדור השני של אמנים פלסטיים פוסט-מודרניים, שעליהם כותב עפרת:

באמצע שנות ה-80 לצד קליטתו המתרחבת של המפנה הפוסט-מודרני בציור והפיסול הישראליים, התגלו סימני קוצר-רוח לקראת המפנה הבא, אשר איש עדיין לא יכול היה לדעת מהו. ביצירות האמנים הצעירים החלו מתגלים אותות של אובדן כיוון: פלורליזם מעיק במקום הפלורליזם החיוני... מתמיהה סרבנותה של האמנות הצעירה להיענות לאופציה מרכזית של הפוסט-מודרנה והיא – אופציית המקומיות. עדיין נשבה רוח האוונגרד של סוף שנות ה-40, זו הבוחלת בסגירות מקומית מגויסת והכמהה לבינלאומיות משחררת. בגרמניה, איטליה וארה"ב של שנות ה-80, פנו אמנים אל עברם התרבותי ובאו איתו בחשבון נוקב ופורה. אצלנו, בתרבות בעלת היסטוריה עשייה, וחיוניות, העדיפו אמנים רבים לקלוט תכני תרבות בינלאומיים ונמנעו מלהטמיעם במקום הזה... האמן הישראלי הממוצע אדיש למדי לתולדות אמנותו. אין

מפארים אותה. להפך, מקטינים אותה ומבזים אותה בחוגים שונים. מה יודע האמן הישראלי הממוצע על הציור הארצישראלי של שנות העשרים? מעט, לא, הוא לא יחזור לשנות העשרים שלנו או לשנות השלושים שלנו.¹⁹

ברוח התפיסה הפוסט-מודרנית והפניה לעבר שורשים קדמוניים, נוצרה **גלימה לסקילה עצמית** בשיתוף פעולה בין רקדנית ופסל. העבודה שעוסקת בפולחן מאופיינת בשימוש בחפצים יומיומיים, במינימליזם, בריחוק ובתנועה יומיומית.

4.4.2 תיאור המופע

4.4.2.1 מבוא

תיאור הגלימה

העבודה בנויה מסצנות שונות. נקודת המוצא לכוריאוגרפיה היא הגלימה העשויה מבד ברזנט לבן ובה עשרות כיסים בגדלים שונים. חלק מהכיסים הם חיצוניים, תוספות חיצוניות של בד שנתפרו מעל חלקה הגלוי של הגלימה, וחלקם כיסים פנימיים-חבויים. החלק הקדמי והאחורי של הגלימה מחוברים בתפר מתחת לבית השחי השמאלי, בעוד החיבור מתחת לבית שחי הימני ועד לתחתית הגלימה נעשה באמצעות שרוכים הנקשרים יחד. שרוכים מחברים את הגלימה על הכתפיים. בחלק הקדמי של הגלימה, במרכז החזה, מצוי פתח, מעין חלון מלבני שמידותיו 20 X 15 ס"מ. ה"חלון" מכוסה פיסת בד שניתן להרים, מעין "וילון". כאשר הכיסים מלאים באבנים ניתן להתנועע בקושי. לאחר שהגלימה רוקנה מאבנים ניתן לפרוס את השרוכים ולפרוש אותה במלואה על הרצפה העבודה בנויה מסצנות שונות: תפילה, הקראת החוקים, הנחת התפילין, היטהרות וסיום הטקס.

תפילה

הרקדנית עטויה בגלימה עמוסה אבנים עומדת עם הגב לקהל ומתנועעת קלות קדימה אחורה ומצד לצד. הבד הכבד נע כ"הד" לתנועת הגוף המתפלל. בידי הרקדנית שתי אבנים שאותן היא משפשפת זו בזו והן יוצרות תפאורה צלילית. לעתים התנועה מעגלית ולעתים התנועה זורמת ונקטעת במכה או בשיוף חד. הרקדנית משמיעה קולות נמוכים תוך שהיא סותמת ומרחיקה את אחת האבנים מהפה, ומסיימת בשלוש קריאות המזכירות תקיעות שופר. הרקדנית אוגרת כוח ומתנתקת תוך קפיצה מהאדמה, נוחתת בכבדות לפוזיציה שנייה רחבה ועל המקום מבצעת חמש קפיצות בשנייה, כשהאבנים חובטות ברצפה במלוא כובדן. היא חוזרת לעמידה עם רגליים צמודות ומבצעת ניעות "טוויסט" מצד לצד. הרקדנית טומנת את ידיה ואת שתי האבנים בכיסים הפנימיים של הגלימה ומסתובבת אל הקהל.

הקראת החוקים

הרקדנית מתקדמת מספר צעדים קדימה לעבר הקהל ונעמדת. אצבע של כף יד ימין יוצאת מבעד לוויילון המכסה את פתח החלון הקדמי של הגלימה. אצבעה נעה מעלה-מטה במקצבים שונים ובהחלטיות, כאילו מצביעה על טקסט סמוי של "חוקים". התנועה מלווה בקולות נמוכים שכאילו "מקריאים" את הכתוב על "הוויילון". האצבע נעלמת לתוך הגלימה, כפות ידיה המוסתרות מכות קלות את הוויילון מבפנים ונוצר דימוי של "פרגוד מדבר". כפות ידיה מרימות את "הוויילון" למצב אופקי ונוצר דימוי של מעין "ספר". במצב עמידה קוראת הרקדנית ב"ספר", משנה כיוונים לארבע רוחות השמים ומסיימת בפלייה עמוק (full plié) חזית לקהל. כפות ידיה שוב נעלמות בתוך הגלימה, היא אוחזת בשרוכים שעל הכתפיים ולאט מרימה את כל הגלימה הכבדה. כשידיה מתיישרות מסתירה הגלימה את הפנים ומגלה את הרגליים הרוקעות ברצפה. הרקדנית נעה במעגל סביב עצמה במרחב אישי בהגבירה את קצב הרקיעות ומסיימת כשהיא יוצרת מסלול התקדמות בקו ישר לעבר הפינה הימנית האחורית של הבמה.

הנחת תפילין

הידיים משחררות את אחיזתן והגלימה נופלת ו"מתלבשת" מחדש על גוף הרקדנית כשהראש מבצבץ מבעד ל"חלון". הידיים משתחלות החוצה דרך הפתחים של שרוכי הכתפיים, אוחזות ב"וילון", שמגלה-מסתיר את פניה של המתפללת. בקפדנות מקפלת הרקדנית את "הוויילון" למרובע קטן שמזכיר תפילין ומקבעת אותו מעל לראשה (ראה נספחים, תמונה מס' 10). הידיים מתחילות להכות את הגלימה במעין הלקאה עצמית. הרקדנית קורסת ונופלת לרצפה, מכוסה בגלימה העמוסה באבנים.

היטהרות

הרקדנית משליכה, מניחה, דוחפת ומגלגלת את האבנים על הרצפה, מרוקנת את הכיסים מהאבנים כדי להיטהר, פורמת את השרוכים שלאורך הגלימה הגולשת לרצפה וחושפת את גוף הרקדנית שלגופה בגד גוף בצבע העור. היא נראית עירומה. הרקדנית אוספת את האבנים לגל, מניחה את ראשה עליהן, מרימה אבנים בודדות, מראה אותן לקהל, כמו יודעת מה מסמלת כל אבן. היא נעמדת על גל האבנים תוך שהיא מרימה, מפילה, מפזרת ואוספת את האבנים בכפות רגליה ונעמדת עם גבה לקהל. היא מניחה את הגלימה על ראשה, במקום שבו מחוברים שרוכי הכתף. הידיים אוחזות בכנפי הגלימה, מרימות ופורשות אותה לעיני הקהל, כמו ציפור ענק הפורשת כנפיה (ראה נספחים, תמונה מס' 11). היא נעה קדימה ואחורה תוך כדי השמעת קולות דמויי קול השופר.

סיום הטקס

הרקדנית משילה את הגלימה, פורמת את שרוכי הכתפיים, פורשת ושוטחת אותה על הרצפה. תוך כדי הקשת אבן באבן היא מניחה אבנים על הכיסים. משסיימה היא עומדת למראשות הגלימה, מרימה את ידיה כלפי מעלה באלכסון תוך נעימה חרישית של סיום הטקס (ראה נספחים, תמונה מס' 12).

4.4.3 ניתוח המופע

4.4.3.1 אפיון ה"נגד"

כיצד מתקשרת עבודה פוסט-מודרנית שבה אפיון ה"נגד" דומיננטי עם עיסוק בנושא פולחני, שבעצם מהותו קובע כללי התנהגות מסורתיים לאדם בחברה? החוקר הייג' פאבר (Heije Faber) טוען שבתחילת המאה, כשהמאבק לחופש ולשחרור באירופה מכבלי המסורת היה יעד מרכזי, נוצרה התנגדות לפולחן. כתוצאה מכך איבד האדם את "קצה החוט לטבור של עצמו" ואת תחושת השייכות ונעשה פגיע יותר.²⁰ האנתרופולוג ויקטור טרנר (Victor Turner) מאיר היבט נוסף וטוען שהפולחן מגשר בין התפיסות והרעיונות החדשים הצומחים בנפש האדם לבין הסביבה ו"מחזיר את שיווי המשקל החברתי ומגביר את הסולידריות".²¹ משמע אפוא שדווקא המרד של המחול הפוסט-מודרני נגד המוסכמות, שהביא ל"חופש ללא גבולות", גרם תחושת חוסר ביטחון, שאליה היתוספה תחושת בדידות שגברה כתוצאה מהנתק בין האמן האוונגרדי והסביבה החיצונית. מכאן שהפנייה לפולחן אצל חלק מאמני הדור השני של אמני המחול הפוסט-מודרני נבעה מצורך פנימי, תת-מודע, למתן תשובה "לסכנה הבסיסית שמאיימת על חיינו, הסכנה להיבלע על ידי ה'כלום' (nothingness).²² לטיעונים האלה מיתוספת "אסטרטגיית הנסיגה", כפי שמכנה אותה עפרת, שמאפשרת לאמנים "לבוא עם העבר התרבותי בחשבון נוקב ופורה".²³ מכאן שהפנייה לטקס היטהרות, בדומה לטקס הצום ביום הכיפורים, עונה לצורך אישי וחברתי גם יחד. עם זאת חשוב לציין שלמרות ההקשרים לדת ולמסורת אין לראות בעבודה זו מסר דתי אלא ביטוי כלל אנושי לשאיפה להיטהרות. היבט נוסף, אם כי שולי, **לגלימה לסקילה עצמית**, הוא אמירה פמיניסטית חבויה – האישה הנסקלת מפרקת את האבנים שיצרו לה "מצבה חיה". בתחילת העבודה היא עמוסה באבנים, כבדה וקורסת לרצפה, אבל בסיומה היא נעמדת זקופה, ידיה פתוחות פרושות מעלה כספר פתוח שאינו מסתיר דבר. אם בפתילה הגוף מוסתר, כמו קבור תחת הגלימה, הרי שבסיום הגלימה פרושה על האדמה כעור של חיה מתה, ואילו גוף האישה החשוף מקרין ביטחון ואנושיות.

שנתיים לפני שנוצרה **גלימה לסקילה עצמית** יצרה טקיי את **אור 10**, ריקוד שעוסק בפולחן. למרות שאופק והכוריאוגרפית לא הכירו את עבודתה של טקיי, עוסקות שתי העבודות בפולחן, בסקילה, באבנים והרקדנית לובשות בגד לבן. וכך מתארת מרשה סיגל את **אור 10**:

טקיי מתקדמת כעיוורת בחלל, כשהיא מקישה באבנים, כאילו מבקשת להרחיק את בעלי החיים בחושך. שני גברים עוקבים אחריה. הם מוציאים אבנים משק גדול וסוקלים אותה. היא ממשיכה להתקדם בין האבנים הפזורות על הבמה. אחת האבנים שבידיה נופלת לרצפה. לפעמים היא מוצאת אבן ולפעמים לא, אבל היא ממשיכה בתנועת ההקשה כאילו יש לה אבן. האור יורד וקבוצת רקדנים נכנסת ויוצרת מהאבנים מעגל במרכז הבמה.²⁴

כמו **אור 10**, גם **בגלימה לסקילה עצמית** מפזורות אבנים על הרצפה בכאוס, אבל בסיום העבודה חוזר הסדר לקדמותו. הגלימה נפרשת על הרצפה וכל אבן מוצאת את מקומה בכיס המיועד לה, ואילו אצל טקיי יוצרים הרקדנים מעגל אבנים גדול. בהסתכלות רחבה יותר – כל מרידה, שבירת חוקים, היא לגיטימית ויש לה אפקט מטהר, אבל היא תסתיים בחזרה לתלם המסורת. טרנר סבור כי החזרה המדויקת על המנהגים המסורתיים היא זו שמעניקה לאנשים את האמונה שמדובר בעשייה שעומדת מעל לטלטולי הזמן ולכן מעמיקה את תחושת הביטחון. כל שינוי עלול לפגוע באמונה זו.²⁵

למרות שב**גלימה לסקילה עצמית** מתואר פולחן, נעה העבודה בין המופשט לחצי-מופשט. כאמור, נקודת המוצא לא הייתה השאיפה ליצור פולחן אלא שהמפגש בין גוף הרקדנית לגלימה ולאבנים העלה אסוציאציות הקשורות לפולחן, שלאחר מכן כיוונו את היצירה. מכאן נובעת אותה הליכה על הגבול שבין המופשט לחצי-מופשט, וכמו במחול הפוסט-מודרני המטפורי מדובר באקספרסיביות מאופקת, במינימליזם וברגילות. כדאי לציין שתהליך דומה עברו גם האמנים הפלסטיים בארץ; כוונתי לזרם המופשט הלירי האקספרסיבי, שלדברי יונה פישר נשען על מונוכרומיות צבעונית, אוירתו מופנמת ואינטימית והוא שומר על מידה מסוימת של גמגום וחספוס וסולד מקלילות אלגנטית.²⁶

לדברי המבקר האמריקני רוברט פינקוס וויטן, תכונות אלו – מופשט וחצי מופשט – מתקשרות להשערותיו על "אמנות יהודית". הוא טוען שההפשטה באמנות היהודית באה משני מקורות: מזרחי ומערבי. המקור השמי-המזרחי קשור בהתנגדות המסורתית לעשיית פסל ותמונה, בעוד המקור המערבי קשור לעיסוק ההיסטורי הרב בכתבי קודש בבחינת מאגר של אותיות – סימנים מופשטים. הוא טוען שלהפשטה היהודית אין קשר למודרניזם (חברה טכנולוגית וכדומה) אלא למקורות ההיסטוריים. אם כן, יהודי העוסק בייצוג בלתי מופשט מתכחש לשורש מהותו כיהודי. לדבריו נוצרי

העוסק בהפשטה מתכחש לשורש מהותו כנוצרי. והוא מסכם שלא רק שאין ההפשטה המודרנית שוללת אמנות לאומית יהודית, אלא שהיא היא שיאה.²⁷ בהקשר הזה מוסיף החוקר משה הס הערה שהמחשבה היוונית-הלטינית התפרשה בשטח, כלומר עסקה בחלל, בפרספקטיבה, בסביבה וכדומה, בעוד שהמחשבה היהודית מתפשטת בזמן – במופשט, במטפורות ובאימאז'ים שיוצרים רגשות אנושיים, כמו למשל תקווה ועקשנות, שעברו תהליך עיבוד מתוך ריחוק; כאמור, גילוי מתוך ריחוק.²⁸ היצירה עוסקת ברגשות אנושיים הקשורים לחרטה ולשאפה להיטהרות, אבל האנרגיה, כמו בתיאטרון ה"קבוקי", "נמצאת במצב 'טהור' על סף הנגיעה ברמת הרגש".²⁹

בעוד שהעבודה מינימליסטית בכל הקשור לחומרים התנועתיים, הרי שמבחינת השימוש במרכיבים של חלל וזמן היא עמוסה בסמלים. החוקרת בוני מרנקה טוענת שקיים הבדל בין הסימבוליזם של תחילת המאה לבין זה של שני העשורים האחרונים. לדבריה משבר הרוחניות בשני העשורים האחרונים יצר סוג חדש של סימבוליזם שמדגיש את הצד הפואטי. סימבוליזם זה מעדיף את המיתוס על פני ההיסטוריה ואת החגיגה של הטבע והחוש. זהו סימבוליזם חדש של פואטיקה צורנית ואידיאלים שמחברים יחד מודרניזם וימי ביניים, מזרח ומערב, אמנות רוחנית והגברת מודעות סביבתית.³⁰ הגלימה עתירה בסמלים ובמיסטיקה: הבד הלבן הגס מזכיר את האיסיים או את הבגד הלבן שנוהגים ללבוש ביום כיפור; האבנים בגווניו של שחור, אפור, אדמדם וצהבהב – צבעים טבעיים של אבנים מעוגלות בגדלים שונים שנאספו על שפת הים – מעוררות אסוציאציות למעשים שונים בזכות צבען, גודלן וגוון הצלילים שניתן להפיק מהן. האבן גם תופסת מקום חשוב בנוף הטרשים הישראלי. היא מתקשרת למצבות, לאינטיפאדה, לסקילה, להיטהרות – תלוי בהקשר. "הווילון" המופשל שמכסה את "החלון" הקדמי בגלימה מעורר אסוציאציה לפרגוד המכסה את ארון הקודש בבית כנסת. כשאותו "ווילון" מורם הוא הופך לספר, וכשהרקדנית מקפיאה את התנוחה תוך שהיא משנה כיוונים בחלל, נדמה כאילו היא פונה לארבע רוחות השמים. בתנוחת הסיום ביצירה עומדת הרקדנית ומרימה ידיה מעלה אל השמים. הדמות הדקיקה והדו-ממדית, שטוחה ופרושה כמו הגלימה על הרצפה, מבקשת להצביע על כך שאין יותר מקומות נסתרים של חטאים החבויים בכיסים הפנימיים שבתוך הגלימה.

לסיכום, **גלימה לסקילה עצמית** משתייכת לזרם הפוסט-מודרני המטפורי. זוהי עבודה תיאטרלית שמאופיינת במינימליזם, באקספרסיביות מאופקת ובשפה תנועתית יומיומית. העבודה עוסקת בפולחן שמבנהו, בדומה לזה שבתיאטרון ובמחול המסורתי, יש בו התחלה, אמצע וסוף. עם זאת הדגש אינו מצוי בעלילה אלא בהתרחשות שנעה על התפר בין המופשט לחצי מופשט.

4.4.3.2 אפיון ה"גילוי"

גילוי פוטנציאל המפגש של תנועת גוף הרקדנית עם הגלימה והאבנים היה נקודת המוצא לגילוי חומרים תנועתיים ולהתפתחות הנושא. ה"גילוי" עבר דרך אימפרוביזציות מספר שלבים: אימפרוביזציות עם הגלימה העמוסה באבנים; גילוי מגוון אפשרויות לבישה של הגלימה; מגוון אופנים להוצאת האבנים מהכיסים; עבודה עם האבנים המפוזרות על הרצפה; עבודה עם הגלימה ללא האבנים כשחלק מהשרוכים הותרו; חיפוש אחר צורות גיאומטריות שתקשרנה בין שילוב הצורניות של גוף הרקדנית, הגלימה והאבנים.

לאורך התהליך שימשו הגלימה והאבנים מגבלה שתוחמת ומנווטת את התפתחות היצירה. השימוש במגבלה גופנית או במכשול כלשהו הוא טכניקה מקובלת במחול הפוסט-מודרני ובמוסיקה הניסיונית. קייג', למשל, נהג לחבר חפצים שונים למיתרי הפסנתר כדי לגלות צלילים חדשה, שונה מהצלילים של הפסנתר המסורתי.³¹ בניצחון 14 (1966) של דבורה היי (Deborah Hay), שכבו על הרצפה רקדנים פסיביים כשחבל קשור לקרסוליהם. תנועתם נשלטה על ידי רקדנים אחרים שמשכו בחבל והניעו את הרגליים הקשורות. גם התיאטרון היפני מכיר את "סוד המכשולים", כמו למשל לשבש את קצב הנשימה כדי ליצור מתח, או מכשול שימנע מתנועות המחול להתאים את עצמן לקצב המוסיקה. לפי התפיסה היפנית ריקוד שתואם את המוסיקה במדויק מצביע על פעולה שהוחלט עליה מראש ולכן היא נטולת אמנותיות ברמה גבוהה.³²

בגלימה לסקילה עצמית יש שימוש חסכוני בתנועה ובחלל הבמה. אפיון זה מצוי גם במחול הפוסט-מודרני המטפורי. לדברי סיגל הצמצום והמגבלות שהטילה על עצמה טקיי באור שימשו מנוף ללידת מטפורות העוסקות בתחושות אנושיות – תאוה, עקשנות, ייאוש, תקווה – שנוטרלו או ש"קולפו" מההקשר שלהן לאישיות ספציפית והפכו להד לרגש המקורי.³³ תפיסה זו עולה בקנה אחד עם תפיסת המינימליזם שעליה כותב ברבה. לדבריו עוצמת התנועה של השחקן נעשית על ידי ריכוז תנועה שבמקורה זקוקה למרחב גדול לעבר דחיסה בשטח מצומצם; ביצוע האלמנטים ההכרחיים לתנועה וסילוק כל השאר שאינם חיוניים.³⁴ מעניין שבהקשר זה הידיים והרגליים נחשבות בעיניו לאיברים משניים כשהוא טוען שמקור התנועה הוא בטורסו.³⁵ תפיסה זו תואמת את גישתם של אמני המחול המודרני – החל מאיזדורה דאנקון, דרך מחול ההבעה, דוריס האמפרי ומרתה גראהם – שהדגישו את עבודת הטורסו בשילוב עם תנועה זורמת ומתח שבין שיווי משקל לאי-שיווי משקל. לעומת זאת מדגיש הבלט הקלאסי דווקא את עבודת הגפיים, הפוזיציות של מילון התנועה של סגנון הבלט ואת שיווי המשקל.

מרכיב הזמן של **גלימה לסקילה עצמית** איננו זה של תנועה יומיומית המוכר לנו מהמחול הפוסט-מודרני וגם לא מתיאטרון-המחול של פינה באוש. השימוש בזמן מזכיר באיטיותו את סגנון הבוטו היפני ב"מתיחת ההווה" ובמתן משמעות לכל תזווה מינימלית. כפי שראינו העבודה עשירה ב"תחנות" עצירה ובתנוחות שהן המשך הריקוד בדמיונו של הרקדן. מסביר זאת שחקן קבוקי: "אם תפקידי הוא לעמוד ללא תנועה עם הגב לקהל, אני ממשיך לרקוד את המחול בדמיוני. אם לא אעשה זאת גבי לא יעניין את הצופה."³⁶ "מתיחת הזמן" לתנוחות מאפשרת לעין הצופה לנדוד על פני הגלימה, לגלות מקומות חבויים, לבחון את טקסטורת הבד לעומת פיסות עור הגוף המתגלות מבעד לגלימה, להבחין בדקויות איכות המגע של הגלימה ברצפה, ונותנת הזדמנות לדמיון הצופה לפרש את התנוחות. למראית עין התנוחות הן סטטיות, אך למעשה הן עתירות אנרגיה פנימית. על אותה אנרגיה פנימית ונוכחות כותב ברבה:

כששחקן במערב רוצה להיות אנרגטי, הוא נע ומגמא את החלל במהירות ועובד עם השרירים. העשייה שלו קשורה ל'עבודה קשה ולעייפות'. שחקן במזרח, או שחקן גדול במערב, יכול להתעייף הרבה יותר גם מבלי שינוע פיזית. העייפות נוצרת לא על ידי ויטאליות מוגזמת של שימוש באיברי הגוף, אלא על ידי משחק הכוחות המנוגדים הפועלים בגפו, שיוצרים אנרגיה שהופכת את הגוף ל'מקרין נוכחות'. כל תא וניס מודעים למלוא פוטנציאל הקיום שלהם.³⁷

משמע שיצירת אנרגיה ומתח בנויה על ניגודים. הניגוד בין השאיפה לקלילות כלפי מעלה לעומת כוח המשיכה; של הכוח שדוחף קדימה לעומת הכוח שמושך לאחור. הכוונה לשילוב שני הכוחות הנגדיים באותה פעולה, כפי שתנועת הכיפוף יש בה בו זמנית גמישות והתנגדות, "כמו בענף הבמבוק".³⁸ טכניקה זו מיושמת באופן חלקי גם במחול המערבי: ביצוע הפלייה או כיפוף הברכיים מתבצע תוך התנגדות לכוח המשיכה; תנועת הכיווץ (contraction) בטכניקה של גראהם מזרימה אנרגיה כלפי מעלה כנגד האגן או כפות הרגליים המושרשים באדמה.

כפי שאנו רואים ניכרת ב**גלימה לסקילה עצמית** השפעה חזקה של התיאטרון היפני ובכך מתגלה הליכה בתלם עם יוצרים אוונגרדים רבים. לדברי בוני מרנקה הייתה ליפן השפעה עצומה על האמנויות הניסיוניות בניו יורק החל משנות הארבעים בעבודותיה של מרתה גראהם. ההשפעה נמשכה בשנים שלאחר המלחמה בעיקר באמנויות המחול, המוסיקה, הוידאו, המיצגים והתיאטרון. קשה לתאר את האמנויות בניו יורק ללא השפעת יפן, אם באמצעות פילוסופיית הזן והאסתטיקה שלה שהופצה על ידי קייג'י, כפי שבאה לידי ביטוי ב"הפניניגס", במחולות בכנסיית ג'אדסון, בלהקת המוסיקה "פלוקסוס"

(Fluxus) וכן בשנות השבעים והשמונים. במבט לאחור נמהלה הטרנסצנדנטליות בבודהיזם ויצרה סגנון מופע מיוחד עם התייחסות רוחנית לחלל ועניין מתמיד בקצב התודעה. לסיכום, גילוי הפוטנציאל הקיים במפגש בין הגוף, הגלימה והאבנים הוא מאפיין חשוב בעבודה זו. מדובר בתהליך גילוי שמתבסס על אימפרוביזציות במסגרת המגבלות שהציבו הגלימה והאבנים. "מתיחת הזמן" לקצב איטי עם הפסקות בתנוחות מושפעת מתיאטרון הבוטו היפני ומערכי ההתבוננות של האמנות הפלסטית.

4.4.3.3 אפיון ה"רגילות"

כאמור, החומרים התנועתיים בגלימה **לסקילה עצמית** מורכבים מפעילויות יומיומיות ובהן הליכות, כפיפות, רקיעות, הרמות ידיים, "טוויסט" וניעות גוף קדימה ואחורה. ביצוע התנועות אינו דורש מיומנות וירטואוזית אך מעמיד אתגר לאיכות הביצוע דווקא בזכות היומיומיות שבו. ריקוד הסולו הידוע **מות הברבור** (1905) של מיכאיל פוקין הוא אתגר לכל בלרינה בגלל החומרים התנועתיים הפשוטים שאינם דורשים וירטואוזיות אלא איכות אמנותית גבוהה ובגרות. בביצוע **גלימה לסקילה עצמית** מדובר בטכניקה "אקסטרה-יומית", מושג מקובל בתיאטרון הקבוקי היפני. ברבה מסביר שנקודת המוצא של הטכניקה האקסטרה-יומית היא היומיומיות, אבל בניגוד לה שומרת ה"אקסטרה" על מתח מבלי שתתנתק ותיפרד מהמקור.³⁹

הגלימה, כמו הטכניקה האקסטרה-יומית, מקרינה ניגודיות. מחד גיסא מדובר בגלימה שמקרינה פשטות יומיומית, אך עם זאת אין מדובר בבגד יומיומי שכל אחד לובש אלא בגלימה הקשורה לטקס פולחני שלובשים רק במועד, ואולי רק אנשים שרשאים לכך. אין זו גלימה שעשויה מבדים צבעוניים ובוהקים מעושר אלא מבד לבן עשוי כותנה גסה. הגזרה של הגלימה ממלאת את התפקיד הפונקציונלי המוטל עליה, דהיינו בגד עמוס אבנים שניתן ללבושו על הגוף ללא קישוטים מיותרים. השרוכים על הכתפיים ומתחת לבית השחי שמחברים את חלקי הגלימה מבליטים את השימוש בטכניקות בסיסיות של חיבור המקובלות בתרבויות פרימיטיביות. הבחירה בשימוש בשרוכים ולא באמצעים מודרניים כמו רוכסן או כפתורים שהיו יכולים לחבר את חלקי הגלימה באופן יותר מדויק, מצביעה על העדפת פתרונות טבעיים ופשוטים. השילוב של גלימה פולחנית, שבה הכיסים תפורים בדיוק של תפירה עילית, עם הבד המחוספס והחיבורים הפשוטים יוצר מתך של חיבור ניגודים – אליטיסטי עם עממי, מעובד עם "זרוק", אמנותי עם יומיומי.

התפאורה המוסיקלית מורכבת מצלילים טבעיים שמופקים מן הצליליות המגוונות שניתן להפיק מהאבנים, מרקיעות רגליים על הרצפה ומקולה של הרקדנית. המלחין יוסף דורפמן הוסיף את

התפאורה המוסיקלית לאחר שהכוריאוגרפיה הייתה מובנית. התפיסה האמנותית שהנחתה אותו הייתה שיש להפיק את הצלילות מחומרי המופע, במקרה זה קול אנושי, נקישות האבנים והרקיעות ברגליים.

תפיסה אמנותית זו נשענת על המוסיקה הניסיונית של שנות השישים והשבעים, כפי שבאה לידי ביטוי בעבודותיהם של מלחינים רבים, כמו היצירה **חזיונות** (*Visages*) מאת לוצ'יאנו בריו, או **מצב רוח** (*Stimmung*) מאת קרלהיינץ שטוקהאוזן. מלחינים אלה הושפעו מהתפיסה של קייג'י, לפיה כל רעש או צליל יכול להיות מוסיקה ובעבודותיהם הקוליות בדקו את מרחב אפשרויות ההפקה של הקול האנושי, כולל אנחות, צחוק, בכי, שעברו תהליך של הפשטה כחלק מהמוסיקה החדשה.⁴⁰ כאמור, לשימוש בקול חי היה מקום חשוב במחול הפוסט-מודרני המטפורי בזכותה של מרדית מונק. הצלילים שהפיקה ניעורו אצלה מדימויים של נופים, של איתני הטבע ושל דמויות מיתיות או מצלילים מעוררי אסוציאציות כבכי לידה, קולות של חיות, צווחות, שירי ערש, ושילוב של דיבור, כאילו השפה היא בתהליך של התהוות. ביצירתה **חורבות קרובים** (1980) יושבת קבוצת רקדנים על הרצפה במעגל ותוך השמעת צלילים מבקשת להעלות את רוחות העבר ולחזות את העתיד. ההגאים המושרים הם קדם-מילים. לא מדובר בשירה "יפה" שמאפילה על קשיי הביצוע וחושפת רק את העידון החיצוני, אלא בשירה "מחוספסת שמטיילת בתוך הגוף", לעתים מושמעת דרך השיניים, האף, הצוואר או הדיאפרגמה.⁴¹ מונק גם יצרה קטעים מוסיקליים העומדים בזכות עצמם שמתבססים על שירה, כמו למשל *Key: An Album of Invisible Theatre* (1970). כמו אצל מונק, גם **בגלימה לסקילה עצמית יש** שילוב של קטעים קוליים המתבססים על דימויים שעברו הפשטה עם קטעים שבהם מושמעות נעימות מלודיות, מעין נעימות שירי עם.⁴² גישה זו הנחתה את דורפמן גם ביצירת התפאורה המוסיקלית **לענפים מחותלים**, שם הפיק את הצלילים מנקישות ענפי עץ, משפשוף חיתולי פלסטיק עם בד ומקול. אותה גישה העלתה פתרונות לכיוון אחר במוסיקה שכתב **למוטו פרופריאו** (1978), שם השתמש בצלילות הפלסטיק ובקול הרקדנית כחומר גלם למוסיקה אלקטרונית.

הבמה **בגלימה לסקילה עצמית** נטולת תפאורה, כאילו מתרחשת היצירה במתחם של סיגוף רוחני ופשטות מחמירה. תפיסה זו דומה לעבודות של טקיי וגם לאלו של מרס קאניניגהם, של היוצרים בכנסיית ג'אדסון, של יוצרים ניסיוניים ב"תיאטרון העניי", אבל גם של יוצרי מחול ההבעה. אנו מוצאים **בגלימה לסקילה עצמית** שילוב של "רגילות" עם העדר רגילות. השפה התנועתית מורכבת מתנועות יומיומיות שאין בהן וירטואוזיות טכנית של רקדן מערבי, אבל הביצוע, ברוח תיאטרון הקבוקי והנו היפני, מדגישים איכויות של אנרגיה ונוכחות של טכניקה אקסטרה-יומיומית

הדורשות מיומנות מקצועית. הגלימה התפורה מבד כותנה לבן פשוט מצביעה על "רגילות", אבל בה במידה מצביע עצם השימוש בגלימה שכל ייעודה קשור לפולחן על אי-רגילות. השימוש בקול האנושי החי על הבמה ובצליליות האבנים עולה בקנה אחד עם חתירה לקראת "רגילות" וטבעיות. העדר התפאורה מחזק את התפיסה של "תיאטרון עני".

סיכום 4.4.4

גלימה לסקילה עצמית משתייכת לזרם הפוסט-מודרני המטפורי. זו עבודה תיאטרלית שמאופיינת במינימליזם, באקספרסיביות מאופקת ובשפה תנועתית יומיומית. למרות שהעבודה עוסקת בפולחן ויש לה מבנה מסורתי עם התחלה, אמצע וסוף, הדגש אינו על התפתחות העלילה אלא על ההתרחשויות הנעות על התפר שבין מופשט לחצי-מופשט. ה"גילוי" הוא מרכיב מרכזי ביצירה ומתמקד בגילוי הפוטנציאל הקיים במפגש בין הגוף, הגלימה והאבנים. תהליך העבודה מתבסס על אימפרוביזציות במסגרת המגבלות שהציבו הגלימה והאבנים. "מתיחת הזמן" עם ההפסקות בתנוחות, מושפעת מתיאטרון הבוטו היפני וגם מפנימה ערכי זמן והתבוננות של אמנות פלסטית. **בגלימה לסקילה עצמית** אנו מוצאים "רגילות אליטיסטית": השפה התנועתית מורכבת מתנועות יומיומיות שאין בהן וירטואוזיות טכנית של רקדן, אבל הביצוע דורש שימוש בטכניקה "אקסטר-יומיומית" ובדקויותיה. הגלימה תפורה מבד לבן פשוט המצביע על רגילות, אבל בה בעת עצם השימוש בגלימה למטרות פולחן מצביע על אי-רגילות. השימוש בקול האנושי החי על הבמה ובצליליות האבנים עולה בקנה אחד עם החתירה ל"רגילות" ולטבעיות. העדר תפאורה מחזק את התפיסה של "תיאטרון עני".

סיכום פרק 4

המחול הפוסט-מודרני נתן לכוריאוגרפים הישראליים את הלגיטימציה להעז וליצור מחוץ למסגרות הסוגיות שהיו מוכרות עד אז ולחפש שפה תנועתית אלטרנטיבית לזו של גראהם ותלמידיה. בכך תרם ללידת ה"פרינג'" של המחול בישראל, שכלל בתוכו גם את הסוגה תיאטרון-התנועה.

מכאן גם נובע שהאפיונים המרכזיים שאימצו היוצרים הישראלים היו המרד בסגנונות מחול מוכרים, מרד בקונונים של המחול המודרני וחיפוש אחר שפת תנועה חדשה כשהם משתמשים רק בחלק מהכלים שהציע המחול הפוסט-מודרני. מאחר שהיוצרים המקומיים חיפשו אחר שפה תנועתית אחרת הם חזרו לתהליך יצירה המתבסס על שיתוף פעולה בין היוצר לרקדנים/שחקנים ולאימפרוביזציות,

אבל דחו את רעיון העבודה הקולקטיבית. הם פתחו אשנב לעבודה משותפת עם הקבוצה אך המשיכו להוביל, לתת משימות, לברור את החומרים התנועתיים ולקבע את הכוריאוגרפיה.

במהלך החיפוש אחר חומרים תנועתיים הסתייעו היוצרים בחפצים. אנו רואים שבכל העבודות תופסים החפצים מקום מרכזי ומהווים חלק אינטגרלי מהכוריאוגרפיה. השפה התנועתית שגילו היוצרים מתבססת על תנועה יומיומית. אין עומס בתנועה, בלבוש או בתפאורה, ובכך הם הולכים בתלם שמעודד את ערך הרגילות והפשטות. לא מצאנו אצל המבצעים וירטואוזיות וגם ביצוע העבודות אינו דורש מיומנות טכנית של רקדן מקצועי. יחד עם זאת בכל העבודות, בין שלוהקו על ידי רקדנים מקצועיים או שחקנים, קיבל היומיומי, ה"רגיל", טיפול אמנותי של ליטוש תנועתי ואיכות ביצוע שיש בה ריכוז ודיוק.

ראינו שהיוצרים סירבו לדחות את התיאטרליות, העלילה, המסר והרגש, ועם זאת הם לא חזרו למתכונת המוכרת של המחול המסורתי אלא הפנימו חלק מערכי המחול הפוסט-מודרני תוך יצירת איפוק וריחוק. הם מצאו דרך ביניים בין הפוסט-מודרני השכלתני שחיפש אובייקטיביות באמצעות מכאניזם של ניכור לבין הפתוס והדרמטיות של המחול המסורתי.

ביצירות שניתחנו אין עיסוק בנושא המגדר. בניגוד למחול הפוסט-מודרני אנו מוצאים הפרדה בין החיים לאמנות, כאשר העבודות כולן הועלו על הבמה ושמרו על החיץ בין הקהל לבמה. כמו אמני המחול הפוסט-מודרני המטפורי הם דחו את התפיסה שכל אמנות היא עצמאית ואימצו את הגישה של שילוב אמנויות.

מניתוח העבודות אנו רואים שהיוצרים המקומיים אימצו רק חלק מהאפיונים של המחול הפוסט-מודרני. באופן לא מודע הם דחו ואימצו את אותם האפיונים, כאשר הפתרונות החלופיים שאימצו עולים בקנה אחד עם אפיוני המחול הפוסט-מודרני המטפורי. המחול הפוסט-מודרני פתח בפני היוצרים הישראליים עולם של חדש של אפשרויות תנועתיות שלא הכירו בעבר, שממנו נולד גם תיאטרון-התנועה בישראל.

5. השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על תיאטרון-התנועה בישראל

אחת ההיפותזות המרכזיות של המחקר היא שלתיאטרון המחול ופרטל של פינה באוש היתה השפעה חשובה על תיאטרון התנועה בישראל בשנות השמונים. כדי לבדוק אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו, בחרתי לנתח ארבע יצירות: **חמש צעקות** מאת נאווה צוקרמן, **סולמות** מאת אשרה אלקיים-רון, **חמורים** מאת ליאת דרור וניר בן-גל ו**הערב רוקדים** מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי. נראה שההשפעה הבולטת של באוש היתה בהפניית התעניינותם של היוצרים המקומיים לעבר נושא המגדר. יחד עם זאת, התייחסותם של היוצרים המקומיים לנושא זה היא שונה משל באוש. רובם אימצו אסטרטגיות של באוש: מבנה הליניארי ושימוש בתנועה יומיומית וג'סטות הניתוח גם יראה שהשפעתה של באוש החלה לדעוך בעבודות שנוצרו לקראת סוף שנות השמונים.

5.1 חמש צעקות (1986) מאת נאווה צוקרמן

5.1.1 מבוא

מאז תחילת שנות השמונים יצרה נאווה צוקרמן רפרטואר עשיר בסגנון תיאטרון-תנועה והופיעה עם קבוצתה "תמו-נע" בארץ ובפסטיבלים יוקרתיים בחו"ל.¹ בחרתי לנתח את **חמש צעקות** מפני שיצירה זו נחשבת על ידי הביקורת כאחת מיצירותיה הטובות,² ונוסף על כך **בחמש צעקות** עוסקת צוקרמן בנושא המגדר שהוא גם נושא מרכזי אצל באוש. העיסוק באותו נושא אצל שתי היוצרות יוצר מכנה משותף רחב, שעל הרקע שלו ניתן יהיה לחדד את הדומה והשונה ביניהן. סרט וידיאו של היצירה במלואה, שצולם ב-1986 באולפני "טלעד" בירושלים, איפשר לי צפיות חוזרות לניתוח היצירה.

האמנים שהשפיעו על צוקרמן היו גרטרוד קראוס ופינה באוש. בגיל עשר החלה ללמוד בלט אצל מיה ארבטובה, אבל המשמעת שנדרשה בבלט הקלאסי גרמה לה להסתגר והיא נטשה את המחול. בגיל שבע-עשרה, לאחר שראתה הופעה של גרטרוד קראוס, החלה ללמוד מחול מודרני אצל טובה צימבל, שהייתה רקדנית בקבוצתה של קראוס. ב-1967 התגייסה לצבא ובמקביל השתתפה במופעים שהכינה עם קבוצת חברים, בהם איתן אורן ולאה לוי.³ אחרי השחרור למדה ספרות כללית ותיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ועסקה בהפקת המופעים של להקת עיריית תל-אביב. היא נמשכת לתנועה אבל לא ראתה עצמה מתאימה להיות רקדנית. ב-

1975 נרשמה ללימודי תנועה בסמינר הקיבוצים. לדבריה, המופעים שהשפיעו עליה היו **קפה מילר** של פינה באוש (שהועלה בארץ לראשונה ב-1981), רסיטל המחול הראשון שלי (1977) ו**ענפים מחותלים** (1983).⁴ היא פתחה סטודיו קטן לתנועה ברחוב בן-יהודה פינת שדרות נורדאו והגיעו אליו אנשים ממקצועות שונים, ביניהם קובי מידן שהיה טייס, סרג' אלבו הפנטומימאי, גיוהנה רייס ועפרון אטקין שלמדו תיאטרון. במהלך אימפרוביזציות שנעשו בסטודיו בניווטה של צוקרמן התגבשה תכניתה הראשונה, שלה כתב את המוסיקה רפי קדישזון. התכנית עלתה על הבמה בפסטיבל עכו השני (1982) והייתה ערש-לידתו של תיאטרון-התנועה "תמונע". שנתיים לאחר מכן יצרה צוקרמן את **תשתו קפה**, וב-1986 את **חמש צעקות**, שכמו עבודות נוספות שלה עוסקות במגדר.

ניתן לראות את העיסוק של צוקרמן בנושא מגדר בהשפעת פינה באוש ועל רקע המקום החשוב שהחלו לתפוס התיאוריות הפמיניסטיות באמנויות, בעיקר בקולנוע, בספרות ובתיאטרון. בשנות השישים נולד הגל הראשון של תיאוריות פמיניסטיות שעסקו בנשים לבנות אירופיות וצפון אמריקניות. בין הדמויות הבולטות שהשפיעו על התנועה היתה הסופרת וירג'יניה וולף (Virginia Woolf) והפמיניסטית הצרפתייה סימון דה בובואר (Simone de Beauvoir). וולף סברה כי לאורך כל ההיסטוריה היו הנשים מופלות לרעה בתחום חברתי, המקצועי והחומרי, ולא איפשרו להן לפתח את כישוריהן. לטענתה, בעיית המגדר נוצרה מעיוותים חברתיים שהיו קיימים לאורך ההסטוריה ושיש להלחם בהן.⁵ דה בובואר התייחסה לשוני הביולוגי בין שני המינים. היא מבדילה בין "being female", שקשור ללידה ולמין הביולוגי, לבין להיות "a woman", מצב שבו טמונים העיוותים החברתיים.⁶

ניתן לראות את תחילתו של "הגל השני" של פמיניזם עם פרסום ספרה של בטי פרידמן (1963) *The Feminine Mystique*. הפמיניסטיות של "הגל השני" הגבירו את המודעות לבעיית האישה והיו לחלק מתנועת השחרור של אמצע וסוף שנות השישים. בניגוד ל"גל הראשון" הציגו הפמיניסטיות את היצירה הנשית, את ניסיון החיים הנשי ואת נקודת ההסתכלות של האישה, כמו גם את ההבדל הביולוגי בין המינים, כמשהו שיש להתגאות בו. הפמיניסטיות הצרפתיות יוליה קריסטבה (Julia Kristeva), הלן סיקסוס (Hélène Cixous) ולוס איריגריי (Luce Irigaray) הדגישו את הייחוד שיש באיכות הכתיבה של האישה, *L'écriture féminine*.⁷

חוקרי המיגדר טוענים, בעוד שבני אדם נולדים זכרים ונקבות מבחינה ביולוגית, הם לומדים במהלך חברותם להיות גברים ונשים. חוקרי המיגדר מבחינים בין מושג המין (sex), בו

הם משתמשים לציון מינם הביולוגי/גנטי של בני האדם, למושג המיגדר (gender) בו הם מציינים את ההתנהגויות החברתיות הנרכשות והנחשבות מתאימות לבני/בנות אותו מין ביולוגי. חברות אנושיות מקטלגות תינוקות למיגדרים שונים ברגע הולדתם, והם אמורים ללמוד לחשוב, לפעול, לנוע ולדבר בהתאם להשתייכותם המיגדרית הזו.

אחת הסוגיות המרכזיות שהעמידה הביקורת הפמיניסטית על האומנות היא סוגיית "המבט" (gaze). בתחום זה נודעה השפעה רבה במיוחד לחיבור **דרכים לראייה** (1972) של ג'ון ברגר (Berger). ברגר, שהושפע רבות מאסכולת פרנקפורט שעסקה רבות בביקורת התרבות, טען שהאמנות אינה רק דיון מופשט באסתטי אלא שהמוצר האמנותי נוצר בשוק של היצע, ביקוש וציפיות. בחברה בה קיימת צריכה ראוותנית המוצר האומנותי משקף את תכניה וערכיה של תרבות זו. מכאן שייצוג הנשים באומנויות המערב משקפת את מצבן החברתי. האישה ממוקמת בתרבות בעמדה השולית של "האחר". הצופה (או הצרכן) "האידיאלי" אם כן הוא צופה גברי המפנה את מבטו (gaze) לעבר נשים שהן "מושא לראייה".

התיאוריות הפמיניסטיות ונושא המגדר השפיעו גם על התיאטרון והמחול. התיאטרון הפמיניסטי צמח בשנות השישים בארצות הברית מן "התנועה לשחרור האישה" ובא לידי ביטוי ב"תיאטרון הפמיניסטי החדש" (New Feminist Theatre) שנוסד על ידי אנסלמה דל אוליו (Anselma Dell'olio) ב-1969. התיאטרון יצא נגד הדעה המסורתית שההורה הבלעדי של היצירה האמנותית הוא הגבר, ואילו היצירה של האישה היא האמהות. התיאטרון הפמיניסטי מטפל בנושא הזהות הנשית ומעלה נושאים הקשורים באלימות משפחתית, כגון אונס, הפלה, סטריאוטיפים חברתיים בהקשר לתפקיד הגבר ולמקומה של האישה בחברה. רוב התיאטראות הפמיניסטיים הם בעל אופי אוונגרדי. בתהליך היצירה לוקחים חלק חברי הקבוצה, והאלתור הוא מרכיב חשוב ביצירת הטקסט. משמע, ההצגה מתבססת בחלקה על ניסיון החיים האישי של המשתתפים.⁸ בכך בא לידי ביטוי בתיאטרון הפמיניסטי קריאתה של הלן סיקסו (Helen Cixous) לאישה "לכתוב את עצמה" ולמצוא את השפה שלה.⁹

המחול הפוסט-מודרני הגיב באופן שונה לתיאטרון הפמיניסטי. כזכור, ב-1963, השנה בה התפרסם ספרה של פרידמן, החלה גם הפעילות של המחול הפוסט-מודרני בכנסיית ג'אדסון בוולג' בניו יורק. האם זה מקרה? לדברי ביינס, למרות שהדברים לא היו קשורים ישירות, פרסום הספר ופריצת המחול הפוסט-מודרני שיקפו את התביעה למתן אפשרות לנשים לפתח את כישרונותיהן כמו הגברים. אף שהכוריאוגרפים בג'אדסון לא התעניינו במסרים, הם לא התכוונו

ליצור "ריקודים פמיניסטיים", אבל כפי שראינו חלק גדול מהעבודות נוצר בשיתוף פעולה יצירתי של קבוצות קולקטיביסטיות. מול עיניהם עמד ערך השוויון ולכן בקולקטיבים אלה נטלו חלק נשים וגברים שגילו רגישות לנושא המגדר.¹⁰

המחול כאחד הביטויים האומנותיים האוניברסליים של החברות האנושיות משקף את ההנחות האידאולוגיות והגדרות המיגדריות של חברות שיצרו אותו. דרך רפרטואר תנועות, לבוש, העמדה, טכניקה, ותהליך הכשרת הרקדנים והרקדניות המחול משעתק ומנציח הנחות והגדרות אלו. אך, בדיוק באותו אופן יש בכוחו גם לפרקן, לשכתבן ואף להציע חדשות במקומן.

המחול המודרני שפרץ בתחילת המאה לחם בכוריאוגרפים הגברים שקבעו מה ואיך תרקודנה הנשים על הבמה. מרבית הדמויות המרכזיות של המחול המודרני במחצית הראשונה של המאה היו נשים, ובהן איזדורה דאנקן, לואי פולר (Loie Fuller בעשור הראשון), רות סנט דניס, מרי ויגמן (בעשור השני והשלישי) וקתרין דאנהם (Katherine Dunham), מרתה גראהם ודוריס האמפרי (בעשור הרביעי). באופן אירוני, לאחר שלוש דורות שבהן שלטו הנשים במחול המודרני, אנו מוצאים בשנות החמישים שהיוצרים המרכזיים בסוגה זו הם גברים: אלווין ניקולאס, חוסה לימון, מרס קאנינגהם, אריק הוקינס (Erick Hawkins), אלווין איילי ופול טיילור (Paul Taylor). לגבי חלק מהגברים היוצרים האלה, אותו חלק במחול המודרני הקשור ברגש דרש שינוי. ניקולאס הסביר ש"המחול המודרני המוקדם חקר את הנפש, ואילו עתה הגיע הזמן להמשיך", והכריז ש"הגבר נוטה יותר אל האבסטרקט ואמנות המחול עמוסה בנשים רגשניות. אני מצפה לזמן שבו הגבר יתפוס מקום צודק במחול המודרני".¹¹ ניקולאס וקאנינגהם נתנו משימות תנועתיות ותפקידים זהים לגברים ולנשים. הסגנון שלהם, עם תנועה נטו, מופשטת, ללא עלילה וללא רגש, הפכו את הרקדנים לאנדרוגינוס. גברים ונשים ביצעו קפיצות גבוהות ולראשונה נשאו נשים ותמכו בגברים בניגוד למקובל במחול המסורתי.

בשנות השישים, במחול הפוסט-מודרני, חזרו הנשים להיות הכוח המוביל, עם יוצרות כאיבון ריינר, טרישה בראון, דבורה היי ולוסינדה צ'ילד. כפי שראינו בפרק על אפיון המחול הפוסט-מודרני הן יצאו נגד הפגנת רגשות של אהבה מיוסרת כפי שבאה לידי ביטוי בסיפורים. אצלן באו לידי ביטוי רגשות שמחה באמצעות שמחת חיים שבאה כתוצאה מההתרגשות ומשמחת ביצוע התנועה.¹²

בניגוד למחול הפוסט-מודרני, ה-tanztheater של פינה באוש עוסק בתכנים, ונושא המגדר הוא מרכזי בהם. לדברי חוקרת המחול אנה סנשה-קולברג ביצירותיה של באוש הגוף הוא

המקום שבו ניטשת המערכה בין השכל לגוף, כשהראשון משדר ערכים חברתיים שמתקשרים לגבר, כגון כוח/היגיון/אובייקטיביות, והגוף זוכה ליחס נחות ומיוחסות לו תכונות כחוסר היגיון, סובייקטיביות ונשיות. באוש הולכת בעקבות התיאטרון הפמיניסטי ומתרגמת את ניסיון החיים שלה לשפת הגוף. לדבריה,

האופן שבו מתנועע הגוף הוא אישי ומושפע מאספקטים ביולוגיים, חברתיים, סקסואליים, פסיכולוגיים, שכלתניים. כל האספקטים האלה באים לידי ביטוי בשימוש בחלל, שגם הוא משקף מצב פוליטי, חברתי, מגדרי, סקסואלי, אישי וחברתי. ההשלכות של מערכת היחסים בין הגוף למרחב, כמו גם השינויים העוברים על הגוף על פני ציר הזמן הם שיוצרים אמירה.¹³

כאמור יצרה צוקרמן את **חמש צעקות** ב-1986. במחול באות לידי ביטוי תיאוריות פמיניסטיות המתורגמות לשפת הגוף. העבודה נוצרה בהשראת הספר **הקלות הבלתי נסבלת של הקיום** מאת מילן קונדרה (Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, 1984), אורכה כשעה והשתתפו בה: יעל בכור, יעל שגיא, נטע מורן, פניה ברט, רמה בן-צבי, גיל אלון, יוסי פרשיין וקובי מידן.¹⁴ התאורנית הייתה ג'ודי קופרמן ועיצוב התלבושות של משה שטרנפלד. אלדד לידור ערך את המוסיקה.

צוקרמן מושפעת מסגנונה של באוש יותר מכל יוצרת אחרת בתיאטרון-התנועה בישראל. היא עושה שימוש באסטרטגיות של באוש ושל תיאטרוני הנשים בטיפול בנושא המגדר: מבטלת את המבנה הליניארי, מצמצמת דיאלוגים ומשתמשת בתנועה יומיומית ובג'יסטות. אבל בעוד באוש מציגה את החברה באופן ציני ובמבט מרוחק, כדי להראות לקהל את הגיחוך שבהתנהגות החברתית, פונה צוקרמן לרגש ולהסתכלות מעמיקה בתוך עצמה. דמויות הנשים אצל צוקרמן הן יותר אנושיות, רגישות, אוהבות ועדיין מאמינות שאולי אפשר אחרת. בעוד שאצל באוש בולטת האלימות הפיזית, מעדיפה צוקרמן להתמקד בסבל הנפשי. אף שכל מרכיבי המופע בהם משתמשת צוקרמן דומים לאלה של באוש התוצאה שונה, כפי שאומר אוגניו ברבה (Eugnio Barba): "התיאטראות דומים זה לזה בעקרונות שלהם, אבל לא במופעים שלהם".¹⁵

5.1.2 תיאור היצירה

פתיחה

במה חשוכה. מופיעים צללים על הקיר האחורי. מוסיקה אלקטרונית משרה אווירה של פחד ומסתורין שמזכירים את הקולנוע האקספרסיוניסטי. בצד השמאלי של הבמה, בתוך בועת אור, יושב גבר צעיר בחליפה שחורה מחויטת, פניו צבועות בלבן, שפתיו אדומות וגבותיו מודגשות – דמות תיאטרלית המזכירה מנחה קברטים באירופה שבין המלחמות. ביצירה זו ממלאת הדמות תפקיד של סופר שמתבונן במתרחש ומגיב כמקהלה יוונית.

דלת נפתחת בצד הבמה ודרכה חודר אור לתוך הבמה החשוכה. קבוצה של נשים וגברים פורצת לתוך הבמה. הנשים והגברים בחליפות ובכובעים, לבושים לפי צו האופנה באירופה שבין שתי המלחמות. הם רצים פנימה כאחוזי אמוק, כמו "נשאבים" פנימה, מתפזרים על כל הבמה וחוזרים בריצה מהירה לדלת כמבקשים לברוח החוצה. על הרצפה מונחות מזוודות שמעוררות אסוציאציה לפליטים בתקופת מלחמת העולם השנייה.

מהחשכה, כמו מתוך תת-ההכרה, מתגלה על הבמה אישה עם שיער מפוזר, חזותה מטורפת. היא לבושה בשמלת כלה מקומטת של נערה צעירה שאיננה תואמת יותר את גופה המלא של האישה המבוגרת. האישה מודיעה לאנשים הלכודים בחדר ש"מכאן אי אשר לצאת". כולם נעצרים, ומתחיל מסע לחשיפת זיכרונות וגילוי עצמי.

צעקה ראשונה: תחילת המסע

השחקנים עומדים, כל אחד ליד מזוודתו. הם מתחילים לנוע יחד באוניסונו: פסיעה קדימה ואחורה בצעד ואלס – המחול הפופולרי באירופה של תחילת המאה. ידיהם כפופות ומושטות קדימה, מביעות כמיהה. הקבוצה חוזרת על אותה תבנית תנועתית ארבע פעמים לעבר החלון, כשהפרופיל שלהם אל הקהל, ועוד ארבע פעמים כשקדמת גופם פונה לעבר הקהל. הם מרוכזים, קשובים לנשימה של עצמם. חלקם מתחיל להתפשט באיטיות כמו מבקשים להשיל את הקליפות החיצוניות של הביגוד ולהגיע אל מקום עמוק בתוך עצמם. הם פותחים וסוגרים מזוודות, מעלים את הזיכרונות בסצנות.

פגישות ופרידות: המקום – ישראל של שנות הארבעים או החמישים. מפגשים גופניים חטופים, נעדרי רגש, בין גברים ונשים. בהמשך פרידת הבת מהאם: המקום – אירופה. הבת מודיעה לאם שהיא עוזבת את הבית כדי ללכת אחרי אהובה. האם מנסה למנוע בעדה ואומרת: "לאן את הולכת? ... ילדה שלי... ילדה יפה שלי... את הדבר היחיד שנשאר לי – אל תלכי!..."

דברי אלי, הקרבתי הכל בשבילך!... כל אחד ינסה לטרוף את הגוף שלך... יהיו לך שחלות חולות". האישה הצעירה מרימה את המזוודה ועוזבת.

פגישת הבת עם אהובה: האישה הצעירה מתמסרת לאהובה. הוא נושא אותה מעל לראשו כשהיא שוכבת בתנוחה אופקית. היא מתמתחת ומתכווצת כמו במשגל. מפיה פורצים משפטים – קטעי זיכרונות ילדות – שאמה נהגה לומר לה: "את רזה מדי. לא אוכלת מספיק. השדיים שלך קטנות מדי. את לא די נשית." כלומר, עליה לאכול כדי שגופה יספק את ציפיות הגבר – נשים מלאות עם חזה גדול, כמו בצירי הנשים מתקופת הרנסנס. לפתע קוטע הגבר את המשגל, תופס בהחלטיות בידית המזוודה ומתכוון ללכת. האישה מתחננת שייקח אותה אך הוא מתרץ את סירובו במשפט הנדוש: "אני כבר חוזר". הוא דן אותה לתפקיד הקלאסי של אישה שמקומה בבית ושחייה יעברו בהמתנה.

צעקה שנייה: הציפייה למפגש

הנשים הצעירות יושבות ומחכות לגבר. המקום – ישראל. כיסאות מפוזרים על הבמה בכיוונים שונים. על כל כיסא תלוי ז'קט שמייצג את הגבר שאיננו. לכל אישה יש גבר לו היא שייכת ולו היא ממתינה. הז'קט משמש סטריאוטיפ ללבוש המבחין בין המינים. הגבר עם מכנסיים וז'קט והנשים עם שמלות עם מחשוף מעוגל וחצאית בגזרת פעמון. רגליים יחפות. הגברים עם מכנסיים וחזה חשוף שמקרין אווירה של ארץ חמה, ים-תיכונית. החדר חשוך. מבעד לחלון הקטן והגבוה שממוקם בצד השמאלי של הבמה מסתננים מעט קרני אור אל הבמה שהיא ספק בית, ספק כלא נפשי. האם מרימה את התריס, פותחת את החלון ומביטה דרכו בערגה, נזכרת בצעירותה באירופה.

יחד הן קמות, מתנועעות באוניסונו, כמו משוכפלות – כי כל הנשים, המבוגרות והצעירות – נידונות לאותו גורל. הן מפנות את ראשיהן שמאלה וימינה, מסתכלות אולי מישהו יגיע. למרות שהן נעות יחד, כל אחת מהן בודדה. אין ביניהן קשר עין. שומעים אותן נושמות יחד – רגישות מהולה בכאב. ידיהן מתרוממות ברכות, כמו מבקשות להגביר את עוצמת הבקשה. אחר כך הן מתיישבות, כפות רגליהן מתנתקות מהקרקע כמו להראות שהן חסרות שורשים ועוגן. השקט המתוח נקטע. גברים פורצים לבמה. הגברים והנשים מתחברים לדואטים חטופים, פיזיים ואלימים שמבקשים להשביע במהירות את הרעב. גבר אחד פוקד על אישה: "התפשטי", אך היא משתיקה אותו בעדינות – מניחה את אצבעה על שפתיו. הוא שואל: "מה קורה?" והיא עונה

"כלום." אבל הוא ממשיך: "אני יודע שמהו קורה." היא נכנעת ומגלה לו שהוא יודעת שהוא בוגד בה. היא מפחדת שיעזוב אותה ואומרת: "לא משנה, כבר התרגלתי." כל הגברים עוזבים את הבמה. הנשים קמות, יושבות, קמות, יושבות, ממשיכות לנשום יחד ופתאום נופלות ומשתטחות על הרצפה, כאילו משהו עדין נשבר בתוכן. וכמו שהן רגילות, שוב אוגרות כוחות פנימיים, אוספות את הרסיסים וחוזרות לשבת. מחכות.

זריקת הז'קטים: הנשים משליכות לרצפה את הז'קטים של הגברים. לראשונה תנועה המביעה התרסה כלפי הגורל. הן רומסות את הבד כמו שסתמו את פיותיהן בבד. בדממה, כשגבן מופנה לקהל, הן מתקדמות לעבר הקיר האחורי. הרגליים מפוסקות. האם זהו כוחו של ההרגל? תפקיד האישה לפסק היטב את רגליה בעת משגל. האירוניה היא שכאשר הן מתקדמות, כאילו בצעדת ניצחון על הבגד הגברי, הן מבצעות את התפקיד המסורתי המיועד לנשים – קרצוף הרצפה. הן מגיעות לקיר האחורי שחוסם את דרכן, חוזרות לכיוון הקהל וחוזר חלילה. אין מפלט.

ביקור האם: האם מורידה מעל גופה את שמלת הכלה ומלבישה את בתה. היא אומרת: "זה היה של סבתא שלי... זה לא מתאים לי... את מאוד נשית." הבת לא רוצה לקחת את השמלה ואומרת, "זה לא מתאים לי," אבל האם מתעקשת. האם שואלת את הבת אם היא מאושרת. שקט. ופתאום זעקת "כך" המלווה בקפיצה מהירה של הבת לזרועות האם. רגליה של האישה הצעירה מקיפות את מותני האם, כמו מבקשת לחזור ולהיות ילדה קטנה המוחזקת על הידיים. כשהן חבוקות, הבת בזרועות האם, הן יוצאות בריקוד טנגו. שאר השחקנים מצטרפים לריקוד כשהם נושאים בידיהם את השחקנים האחרים. גורל אחד לכולם.

צעקה שלישית: ציות ומרידה

גברים ונשים מסתדרים בשורה צפופה, גבם לקהל. יחד, בקצב אחיד של מצעד, הם מתקדמים ומתרחקים מהקיר האחורי. אותם בודדים שעדיין לא הצטרפו לקבוצה ממחרים להצטרף. אחת הבחורות נעצרת, מסתובבת אל הקהל ובמהירות מורחת שפתייה באודם – מעין החצנה נשית או אולי ניסיון לברוח מהמצעד, כשהיא משתמשת בתירוץ שעליה "להתאפר". הגבר מסובב אותה בתנועת ידיים אלימה ומצרף אותה לצעדה הקבוצתית.

חלום בלהות: השחקנים אווזים כריות כשם רצים מפוזרים על הבמה. נופלים וקמים. בהמשך שתי נשים לבושות בתחתונים וחלק העליון של הגוף חשוף. הן מתנועעות זו מול זו בתנועת ראי תוך מגעים עדינים.

חתן וכלה מתקדמים במרכז הבמה לעבר הקהל. את תפקיד החתן מבצעת בחורה לבושה בז'קט ועניבה. רגליה חשופות ומדגישות את המפשעה בו מצוי הפין הגברי. הכלה בלבוש תחתון ושדיים גלויים. יד "החתן" מושטת קדימה, ומעליו, ללא מגע פיזי, מונחת יד הכלה. הם מתקדמים כמו בריקודים הכפופים לחוקי האצולה בחצר. הזוג מתנשק. גבר שעומד על ברכיו בקרבת מקום מתחיל פתאום לצווח ולמחוא כפיים במהירות ובנוקשות רובוטית. טקס החתונה "האידילי" נקטע. האם ממהרת אל הבת ואומרת: "הייתה חתונה נהדרת... זה יפה, כמו בתפאורה... יהיו לך שיניים רקובות, כמו לכולך..."

נשים וגברים יושבים על כיסאות וצופים בסרט דמיוני (ראה נספחים, תמונה מס' 13). הגבר מנסה לחבק את האישה היושבת לידו, אבל היא מפנה לו את גבה. אישה אחרת מנסה להניח ראשה על ברכי אהובה והוא דוחה אותה בשעט נפש. היא מנסה לשבת על ברכיו והוא דוחף אותה. הנשים, כל אחת בתורה, ממלמלות מספר מילים: "בוא נלך מכאן, אני רוצה בית עם גינת ירקות", "רוצה שיהיה לך רע בגללי, רוצה להזדקן אתך, למה אתה לא יכול להיות חלש? רוצה שקט." גבר עוזב את הקבוצה ומתיישב, מרוחק מהקבוצה, כשהוא מקלף תפוח ואוכל.

כשכולם מרוכזים בסרט הדמיוני מתנועעת אישה בשמלת כלה באיטיות של חלום על גבי סולם שצמוד למסך האחורי. לאט לאט היא יורדת, ניגשת אל הגבר שנוגס בתפוח, מתקרבלת על ברכיו. הוא מתעלם ממנה והיא נופלת לרצפה. גבר אחר ניגש אל האישה השרועה על הרצפה, מפשיט את שמלת הכלה ולובש אותה. את הז'קט שלו הוא מניח על כתפיה. הגבר הטרינסוורטיסט מטפס על הסולם, זועק "אני רוצה לשיר" ופוצח בשירת אריה רומנטית מאופרה איטלקית.

צעקה רביעית: הקיטש

מסיבת הקיטש: המקום – אירופה. נשים יושבות לאורך צדי הקיר ברגליים משוכלות ומעשנות. הן מקפידות על כל גינוני הלבוש כדי למצוא חן בעיני הגברים: שמלה צרה וקצרה, מחשוף גדול, נעלי עקב, כפפות. הן נשים משועממות של חברה גבוהה ובה בעת גם זונות המחכות ללקוחות. הגברים, בחליפות ועניבות, נפגשים עם חברים וטופחים קלות על חזה חבריהם בריתמוס מוגדר – מעין קוד להשתייכות למועדון נבחרים. הם נעמדים בשורה אל מול הנשים ומזמינים אותן לרקוד ואלס לפי כללי הנימוס האירופיים. הריקודים מסתיימים והנשים חוזרות לשבת על הכיסאות, שוב משכלות את רגליהן וממשיכות לעשן (ראה נספחים, תמונה מס' 14).

הסופר, שמאז תחילת המופע ישב והתבונן בשקט במתרחש על הבמה, קס. בלהט שמזכיר דרשה של מטיף דתי, הוא אומר: "או שהחרא מקובל עלינו, אז אין צורך שנעל עצמנו בבית שימוש, או שנולדנו למצב שאין להשלים עמו." הוא חוזר על דבריו פעמים רבות עד שהמילים מתחילות להשתבש ולהתעוות כמו בתקליט שחוק. תוך שהוא ממשיך בדיבור, הוא מרים את הכיסאות ומסדרן לצדי הבמה.

בחורה מנסה לתקוע סכין בצווארה. המנחה ממחר לקחת ממנה את הסכין. שני גברים תופסים אותה תחת בית השחי ומוציאים אותה מהבמה כאילו הייתה מטופלת בבית משוגעים.

המקום – ישראל. לבמה נכנסת אישה צעירה בשמלת כלה ובידה צרור פרחים אדומים.

היא מושיטה פרח לכל אחד מהמשתתפים המפוזרים על הבמה, אבל הם מסרבים לקחת. היא ממשיכה ללכת ומפילה את הפרחים לרצפה. לסירוגין נופלים הגברים לרצפה כמו חיילים שנפגעו בקרב. הנשים נעמדות ליד "הקברים" כשהבעת פניהן קפואה והן מוחאות כפיים. בתחילה איכות המחיאות היא רכה, אבל בהמשך הקצב גובר והתנועה נעשית נוקשה ורובוטית. ברקע נשמעת מוסיקה של מצעד גרמני. הגברים הנותרים יוצרים מעגל קטן ורוקדים הורה.

במרכז הבמה עומדת האם לבושה בשמלה שחורה. היא מחבקת את בתה ואומרת לה: "אל תפחד, זה לא כואב". הבת גולשת לרצפה מתחת לשמלה של האם, מקפלת איבריה לתנוחת עובר, כמו מבקשת לחזור לרחם. האם צופה למרחקים ושואלת: "האם זה מוכרח להיות כך? בשביל מה כל זה?" הסצנה מסתיימת כאשר האם אומרת: "פרפר לילה בורח מהאור מפחד... מאוחר מדי".

צעקה חמישית: השקט שבהשלמה

סצינת הסיום מתחילה בקביעה של האם ש"מחר ירד גשם". המשפט יוצר תחושה של חזרה לשגרה, אבל אולי גם תקווה כי מחר יירד גשם שישטוף וינקח את הכול. קבוצת רקדנים מתקדמת בטור עורפי בהליכה איטית ונעצרת במרכז הבמה עם הפנים לקהל. באיטיות הם מרימים כפות ידיים מאוגרפות, פותחים אותן ונושפים את הטלק הלבן שבידיים. ענן לבן מתפזר באוויר שמזכיר קטורת של פולחן דתי. בטלק שנשאר הם מורחים את הפנים בלבן. אחר כך מתכופפים, מרימים את הפרחים ומראים אותם לקהל. יחד כולם משחררים את האחיזה והפרחים נופלים. סוף.

5.1.3 ניתוח היצירה

5.1.3.1 אפיון ה"תוכן"

הכישלון

בחמש צעקות מלווה הכישלון במערכות יחסים אנושיות את היצירה. זהו כישלון שמתמשך לאורך ההיסטוריה ומיוצג על ידי האם והבת. הכישלון נודד בין ארצות, בין אירופה שלפני מלחמת העולם השנייה לישראל של שנות הארבעים והחמישים. המוטיב שמאחד את האנשים, הזמן והמקומות, הוא הכישלון במערכת היחסים בין גברים לנשים. במחזה **זם וקרח** של לז לוכהד (Liz Lochad) אומרת מרי: "להיוולד עני פירושו להיוולד עבד. להיוולד אישה פירושו להיוולד עבד. אליס (Alice) המסכנה, הייתה עבד של עבד."¹⁶ מכאן, אפוא, שאנו עדים לדיכוי האישה ולתוצאותיו.

בחמש צעקות יוצאת צוקרמן עם השחקנים לחפש אחר שורשי הכישלון, כשהיא שואלת "האם זה מוכרח להיות ככה?" זו דרכה של צוקרמן לנסות ולהבין טוב יותר את עצמה, בהיותה בת לדור שני לשואה וחיה בישראל שבה נושא המגדר מהווה מרכיב מרכזי. מדובר בצורך של נשים לספר את סיפור חייהן. לדברי דויד גורביץ' אלו "מלודרמות של נשים אודות נשים וגברים, שמתוכן צף ועולה הצורך הכמעט כפייתי להתמסר לחיפושים קדחתניים אחר הפנטום החומק של 'הנשיות'".¹⁷ צוקרמן מנסה לאתר רגעים בעלי משמעות בחיים ועושה מה שחוקר התיאטרון סיברסקי טוען:

שכל מה שאנו מתנסים כמהותי בחיינו הנו כמוס ולא גלוי לחושים. רק הרפלקסיה, הפניה-אחור של המסתכל, חושפת את עצמותו של הדבר. אולם, "פתיחתו של ממד העומק שבמצב העניינים היא חוויה שכל אחד מתנסה בה במוקדם ובמאוחר..." דווקא העובדה, שאנחנו יכולים בדיעבד, לערוך רפלקסיה, לגבי חוויה זו, "הופכת" את "המהותיות" ליחסית.¹⁸

בכך הולכת צוקרמן לא רק בדרך התיאטרון הפמיניסטי אלא גם בדרך מחול ההבעה, שבו ה"אני" של הרקדן עמד במרכז היצירה. בעוד אמני מחול ההבעה התמקדו בקשר שבין ה"אני" והחברה, מתמקדת צוקרמן במגדר. היא גם הולכת בעקבות הכוריאוגרפית והרקדנית האמריקנית מרתה גראהם, שחשפה את הנופים הפסיכולוגיים של ה"אני" שלה – קנאה, אהבה

ותאוה – דרך סיפורן של גיבורות מהמיתולוגיה היוונית.¹⁹ הנבירה והחיפושים של צוקרמן בנופים הפנימיים מאפיינת גם עבודות מאוחרות יותר שלה. למשל, **בשמלה** מנסה הבת הקטנה מרסל לאסוף את הזיכרונות הרחוקים של אמהותיה. על המחזה כותבת אהובה בלקין:

פיסות הסיפור שלה הנאספות, מתגלות ונפרשות; והזיכרון הנוגע בדברים המפחידים מצביע שהם עדיין שם, ובכך הופך את אירועי העבר לבלתי-מזיקים... ההצגה מתרחשת בתודעתה של מרסל הקטנה, הופכת את החוויה הנשית לתיאטרלית, ואת האישה הפסיבית – לסובייקט.²⁰

חיפוש בהיסטוריה האישית והמשפחתית תוך עימות עם זיכרונות קשים שיש בהם מעין סיגוף לשם היטהרות, איננו מצוי באותו מין גבוה אצל באוש. אמנם באוש פונה לעתים לעבר באמצעות שזירת זיכרונות של משחקי ילדות, אך עיקר יצירתה מתמקדת בהצגת תמונת מצב עכשווי של הכישלון. הסתכלותה היא של משקיפה מהצד, שמציגה פיסות חיים של ההווה כשהיא מחדדת את תמונת המצב של הכישלון החברתי באמצעות פרודיה. צוקרמן קרובה יותר אל גראהם ואפילו אל מונק לא בעיסוק במגדר אלא באופן ששתיהן משתמשות בו זמנית בשכבות של עבר והווה באותו חלל.

בשעה שקיים הבדל בתפיסה הכוללת של התייחסות לנושא המגדר בין צוקרמן ובאוש, קיים דמיון בדרך הצגת הנשים אצל שתיהן. אצל שתיהן הנשים הן בודדות, פסיביות, כואבות, מחפשות אהבה ומוכנות לסלוח לגבר שבוגד בהן. אלו דמויות הנשים, שכמו במחזות של לינדה וודברייג' (Linda Woodbridge), אינן מייצגות גבורה "אלא סבל שבשתיקה, וביטול אישיות."²¹ ובכל זאת קיים הבדל מהותי בין הנשים אצל שתי היוצרות. **בחמש צעקות** יש לכל אישה גבר משלה, והוא משאיר לה את "חותמו" – אותו ז'קט שתלוי על הכסא שלה. צוקרמן עוקבת אחרי ההיסטוריה של אישה צעירה והזיכרונות נפרשים על פני שנים מאז עזבה האישה הצעירה את הבית למען הגבר, דרך ההתמסרות, ההמתנה למי שהבטיח "תיכף אחזור", ולבסוף האלמנות. הכאב הנפשי והכמיהה הטבעי חותמים על אותן נשים שאינן יכולות להתמודד פנים אל פנים עם המציאות ולנתח באופן שכלתני תוך הסקת מסקנות. כשהן יושבות ומחכות לגברים ניתקות רגליהן מהאדמה, כמו "מעופפות", מנותקות מהמציאות ומהקרקע.

לכל הנשים נגזר אותו גורל כי כך הכתיב הרוב, הגוש. **בחמש צעקות** מצטרפים אנשים ונשים ליצירת גוש המתקדם יחד, בקצב אחיד של מצעד, אל הקיר האחורי ללא מוצא שעל

הבמה. אישה אחת נעצרת, מסתובבת לקהל ומורחת את שפתיה בשפתון, מבקשת להשתהות, ומייד תופס אותה הגבר בזרועה בתנועה אלימה ומחזיר אותה לתלם.

ככל שנמשך המופע **חמש צעקות** מתחלפת הפסיביות של האישה, שמעוררת תחילה רחמים מהולים בבוז, בהדרגה בפליאה. הצופה תוהה מנין שואבות אותן נשים את הכוח הפנימי לשרוד בעולם שההיסטוריה שלו ידעה רק דיכוי של נשים, כשאותן בודדות, כמו קליטמנסטרה או הדוכסית ממאלפי, שהעזו ללחום על זכויותיהן צוירו בצבעים מכפישים של רשעות.²² מתוך היצירה **חמש צעקות** עולה שכוחן האמיתי של הנשים על פי צוקרמן הוא ביכולתן לשרוד מבלי לאבד את האנושיות, הרגישות והכנות שלהן. אלו מביניהן שלא עמד להן כוחן להגן על רגשותיהן ופגיעותן לאורך השנים מצויות על מסלול המוביל להזנחת הטיפול החיצוני שלהן. דוגמה לכך היא האם, ששערותיה פרועות והיא לובשת ברישול את שמלת הכלולות שלה. האם נראית כמו אישה מעורערת שיצאה מתוך ספריו של צ'רלס דיקנס (Dickens). גורל דומה צפוי לחלק מהנשים הצעירות ב**חמש צעקות**, שכוחן הפנימי לא יעמוד להן. הן צובעות את השפתיים, או יותר נכון מטנפות עצמן בצבע אדום, כי היד כבר לא מסוגלת לדייק ולתחום את הצבע במסגרת השפתיים. משמע שדיכוי האישה מביא לתוצאות שונות אצל הנשים של באוש וצוקרמן. אצל הראשונה האישה מטופחת כבובה, ואילו אצל השנייה האישה מרושלת, ודעתה עומדת להיטרף עליה. קיים גם שוני במבנה הגוף אצל הנשים אצל שתי היוצרות. בעוד שהנשים ב**חמש צעקות** הן עגלגלות, מעט מלאות, הנשים אצל באוש צמוקות, כמו שדופות מבפנים, לובשות שמלות קצרצרות והדוקות ונעלי עקב. זהו זן של נשים שהסתגל והפך לחלק מהכישלון. תיאור זה עולה בקנה אחד עם הדמויות המתוארות בסיפוריה של הסופרת גרייס פיילי "על נשים זנוחות העושות מאמץ הרואי שלא להרגיש, או לפחות לכסות על הרגש ב'שמיכה עבה של שנינות'".²³

לאורך היצירה משתמשת צוקרמן בצפנים תקשורתיים ברורים, שיכולים לדבר אל לבו של הקהל באמצעות מטפורות וסמלים פופולריים הניתנים לזיהוי. היא משתמשת בקודים הקשורים לתפיסה המסורתית לאורך ההיסטוריה – שאישה אידיאלית היא זו ששותקת – עד כדי כך שהמחזאי פרנסיס בומון (Francis Beaumont) מצא לנכון לשאול – "מדוע נשים שנבראו למען רווחתו של הגבר יכולות בכלל לדבר?"²⁴ הנשים אצל צוקרמן פושטות את ידיהן החוצה ומעלה בכמיהה ומסיימות את התנועה פנימה כשהידיים סותמות את הפה. כשהן דורסות ברגליהן את הז'קטים של הגבר הן מביעות בתנועה האנגרטיית והחזקה את כל התסכול שלהן, אבל התנועה איננה מלווה בשאגות ובצלילים זועמים אלא בדממה חנוקה. גם החדר החשוך עם החלון הקטן

מעורר אסוציאציות לבית כלא, ברוח התפיסה ש"האישה כבודה פנימה" ואילו החופש לצאת למסעות שמור לגברים בלבד.

בחמש צעקות קיים צופן בשימוש בשמלת הכלולות. לדברי בלקין שמלת הכלולות היא סמל הייעוד הנשי המסורתי – להינשא ולהוליד ילדים – ולפיכך משקפת את השמרנות.²⁵ הבת המסרבת לקחת את השמלה מנסה לצאת נגד כל מה שהשמלה מסמלת, אבל נכנעת ולובשת את השמלה כשהאם מתפעלת ואומרת "כמה את יפה", ובכך מאמצת את התפיסה הגברית על חשיבות היופי. ביצירה אחרת של תיאטרון "תמו-נע", בשם **שמלה**, אומרת מרסל, גיבורת המחזה, ש"לפי השמלה, איך שהיא מונחת והצבע, אתה יודע את הגורל של הבן אדם".²⁶ **בחמש צעקות** לובשת האם את השמלה שעלתה כמו מאוב, ולה מבט מופרע, שיער פרוע, ואילו שמלת הכלולות מרופטת, מקומטת, רוכסנה פתוח – מצב השמלה כמצב האישה. בדידות היא מנת חלקן של הנשים של באוש וצוקרמן, גם אם אינן לבד על הבמה. **בחמש צעקות** יושבות הנשים על כיסאות המפוזרים על הבמה ונושמות יחד, כמו הגורל המשותף לכולן היוצר תחושה של "יחד", אבל כל אחת מהן מנותקת, שרויה בתוך בועה של בדידות ושקועה בעצמה. כל כיסא לכיוון אחר. המבט חולף על פני הנשים האחרות כאילו אינן מצויות בחדר, כמו הכהתה עוצמת הכאב את הרצון לקשרים חלופיים חדשים.

בדומה לבאוש יוצרת גם צוקרמן סטריאוטיפ של הגבר. הגבר הוא בלתי אמין, נצלן, בוגד. הוא אוהב מצעדים ונהנה ממעמדו הרם כחבר המין העליון. לגברים יש קודים סודיים של מכות קלות על החזה כסימן להשתייכות למועדון עילית. בשעה שאצל באוש לובשים הגברים חליפות מחויטות, מעין מסכה גופנית אלגנטית ואופנתית שמסתירה מה קורה באמת מתחת לאותה מסכה, אצל צוקרמן, בארץ, מוצגים הגברים כטיפוסים ים תיכוניים שהחזה שלהם חשוף. לא רק שאינם מבקשים להסתיר דבר אלא מחצינים בצורה בוטה, ללא איפוק, את מחשבותיהם. למרות השוני הקיצוני בין ההתנהגות האירופית לישראלית יחסם של הגברים לנשים זהה.

שתי היוצרות עוסקות בכישלון במערכת היחסים בין הורים לילדים. בעבודות של שתיהן נעדר האב, כאילו לא היה מעולם; אבל אינן חוסכות את שבטן מהאם. האם מוצגת כדמות כפייתית, אגואיסטית, שמגדלת את ילדיה לפי מוסכמות חברתיות שמחזקות את העיוותים ההיסטוריים בנושא מגדר. למשל, בסצנה מתוך 1980 של באוש, יושב השחקן ליד שולחן ואוכל כשהוא נזכר כיצד הכריחו אותו בילדותו לאכול כדי שיהיה חזק, כמו שגבר "צריך להיות". האם דחסה לפיו כפות דייסה "בשביל סבא, בשביל הדודה". כפיית אכילה כדי לענות על נורמות

חברתיות מצויה גם **בחמש צעקות**, כאשר האישה הצעירה נזכרת כיצד הכריחה אותה האם לאכול "כי את רזה מדי, לא אוכלת מספיק, השדיים שלך קטנות מדי. את לא נשית." האם, שהיא בעצמה קורבן לכישלון במגדר, מפטמת את הבת כדי שגופה של הילדה יהיה מלא, כמו שהגברים אוהבים וכפי שציירו ציירים גברים נשים עירומות לאורך ההיסטוריה – נשים מלאות ועסיסיות. דברי האם מאששות את דבריהן של חוקרות פמיניסטיות, כמו לורה מאלווי (Mulvey), תרזה דה לורנטיס (de Laurentis) וקאיה סילוורמן (Silverman), העוסקות בייצוג הגוף הנשי בתרבות ובקולנוע המערביים מדגישות שבחברה המערבית נשים למדו להפנים את המבט הגברי מאז ילדותן ועסוקות בבחינה מתמדת (אם כי לא תמיד מודעת) של גופן ומראן והתנהגותן כדי להתאימן לדרישות החברה. הערכתן העצמית לא נובעת מעצמן אלא מהצופה בן, הן מפנימות את "המבט הגברי" וערכיו התרבותיים (מהו היפה? מהי אומנות?). מכאן שצופות נמצאות בעמדה מוזרה של צופות/ניצפות.

בניגוד לבאוש, שביצירותיה מוזכרת דמות האם באמצעות העלאת זיכרונות, מופיעה האם על הבמה כדמות דומיננטית **בחמש צעקות**. בחלקה הראשון של ההצגה מופיעה האם כדמות אגואיסטית שאיננה מניחה לבתה לעזוב את הבית בטענה "הכול הקרבתי למענך", וכאשר מזהירה האם את הבת מהאכזבות הצפויות לה מגברים ושיהיו לבת "שחלות חולות", טון הדיבור הוא של אישה מרת-נפש, שמזהירה את בתה מפני הצפוי לה אם לא תישמע לה. בהמשך היצירה מתגלה האם כדמות המשחקת את תפקיד האם המסורה לפי התפיסות החברתיות המקובלות. היא שואלת את הבת: "האם את מאושרת?" וניתן לפרש את השאלה כגילוי של אכפתיות אמיתית, אך נימת השאלה נשמעת בנלית, כעניין של נימוס חברתי, שכן הכלה אמורה, לפי התפיסה החברתית, להיות מאושרת. כמוה גם הקביעה מלאת הסיפוק של האם ש"הייתה חתונה יפה" – לאחר שהחתונה נקטעה בצווחה של גבר מטורף.

זעקת ה"כן" של הכלה לשאלה "האם את מאושרת?" מעוררת צמרמורת. זהו "כן" כפוי ומאולץ, כמו של מיליוני נשים לאורך ההיסטוריה שהיו חייבות לענות בחיוב לשאלה "האם את מסכימה לקחת אותו להיות בעלך החוקי?" אותן נשים אמיצות שסירבו לומר "כן" נרצחו על ידי משפחתן, כמו הדוכסית ממאלפי.²⁷ לקראת סוף ההצגה מתקרבות האם והבת זו לזו – שתיהן הגיעו לאותה נקודה בחייהן, ללא גבר. אין למה לקוות ואין למי לחכות. האם והבת עומדות ליד הקברים של הגברים. הבת מתמוטטת לרצפה, מתכרבלת כעובר בין רגלי האם, מבקשת לחזור לסביבה הרחמית, "לחזור ולהיות 'אני הילד', עתיר חלומות, שרגע גאולתו הוא גם רגע מותו".²⁸

האלימות הפיזית והנפשית בין המינים מופיעה במינון שונה אצל כל אחת מהיוצרות. בשעה שאצל באוש הדגש הוא על האלימות הפיזית – הגברים מפילים, צועקים, דוחפים, מכים ואונסים את הנשים – הנה בסצנה מתוך הסרט **יום עם פינה באוש** מלטפים זה את זה גבר ואישה וכשהסצנה מתקדמת קצב הלטיפות גובר והן הופכות בהדרגה לחבטות אלימות. **באריאן** ניגש גבר לאישה ומבקש שתשמיע את ההגה "הא". ושהיא נענית לדרישתו הוא צועק עליה: "חזק יותר, חזק יותר". ה"הא" של האישה הולך ומתחזק והנשיפה התמימה של צליל "הא" הופכת בהדרגה לצחוק עצבני עד שהיא מתפרצת בבכי. לעומת זאת **בחמש צעקות** הדגש מושם על האלימות הנפשית, אם כי יש גם אלימות פיזית. הנשים אצל צוקרמן ממשיכות לקוות, ממשיכות לחכות לגברים ולכן הן כל כך פגיעות. הן לא רק מבקשות חום, אלא הן עדיין חמות; הן לא רק מבקשות אהבה, אלא הן עדיין אוהבות והרגש מכתיב את מעשיהן. לעומת זאת אצל באוש הכישלון הוא מוחלט.

באריאן (1979) הנשים יושבות על כיסאות בהבעת פנים קפואה. חבורת גברים מלבישים אותן בנוצות, פרוות וכובעים, כאילו מדובר בבובות ולא בנשים חיות. ואילו אצל צוקרמן הנשים לבושות בפשטות, הולכות יחפות, תנועתן טבעית ואין בהן קורטוב של הצטעצעות. כשהן מרימות את ידיהן למעלה בתנועת תחינה, שחלומותיהן לחיות יחד עם הגבר שלהן ב"בית קטן עם גינה" תתגשמה, הן מקרינות אמינות.

פרודיה

צוקרמן ממעטת להשתמש בפרודיה. **בחמש צעקות** הכול עדיין רגיש, על גבול השבירה. הנשים עדיין לא איבדו את התקווה שאפשר גם אחרת. לא זה המקום לחיקוי הומוריסטי מוגזם ולסרקסס. גברים מתים במלחמה והנשים עומדות על הקבר. הצלקות פתוחות... הסצנה הבודדת שבה משתמשת צוקרמן בפרודיה היא כאשר באה לתאר את הצביעות החברתית באירופה. היא משתמשת בקיטש כמכשיר ביקורת, כפי שאומר גורביץ, "האלהה של יופי שוקע ונוצץ, התמכרות למוגזם, לסטריאוטיפי, למגוחך".²⁹ הסצנה המתארת מסיבה באירופה הופכת לייצוג קבוצתי של מרב הקלישאות של המלודרמה של הקיטש. גברים מצ'ואיסטים קשוחים משחקים כאילו היו גברים עדינים ומיוסרים, הנשים יפות, מסוכנות ופטליות. והכול מלווה במוסיקה מתקתקה של שטראוס. זו פרודיה על חברה הנראית אידיאלית לכאורה, אך למעשה היא מזויפת ומתקתקה כמו הסרטים של הוליווד בשנות הארבעים והחמישים. הדיבורים של הסופר על החרא שבו הם חיים מתקשרת עם תחושת הבחילה בעצמית המצויה בספרות הישראלית בשני

העשורים האחרונים. לדברי גורביץ' סופרים מציבים את הגיבורים במצב של בחילה כלפי העולם שבו הם חיים, כלפי ההיסטוריה שבגדה בהם, כלפי הרחובות המוכרים של פעם שמחזירים להם השתקפות של פרצופם האמיתי.³⁰

אי-התאמה

הניגוד בין השאיפות הפנימיות של האדם לבין הכוחות החברתיים הנכפים עליו, יוצרים אצל באוש אלמנטים של אי-התאמה. אין התאמה בין האלימות של הגברים לבין הבגדים שהם לובשים; החליפות המחויתות והאלגנטיות של ציוויליזציה אירופית תרבותית מנוגדות להתנהגות האגרסיבית. לדברי החוקרת אנה-סנשה קולברג "הסגנון, הניב של הג'יסטה אצל באוש, מפתח פעילות דו-כיוונית בין ה'אני' לבין קודים חברתיים... כשבאוש משתמשת בג'יסטה על הבמה לא ברור עם הג'יסטה נובעת מצורך פנימי או נעשית לפי החלטה חיצונית."³¹ לעומת זאת אין אי-התאמה כזו בסצנות הממוקמות בישראל ולכן סצנת הקיטש ממוקמת באירופה. כזכור, בסצנה זו מתארת צוקרמן מסיבה נוצצת של החברה הגבוהה באירופה. הנשים יושבות צמודות זו לזו לאורך הקיר, רגליהן משוכלות והן מעשנות כאילו היו זונות הממתינות ללקוחות. הגברים נוהגים בהן בכל כללי הגינונים האירופיים המזויפים שבהן הגבר כאילו משחק את תפקיד האביר שמגן על כבודה של האישה, אך למעשה האישה איננה בעבורו אלא זונה. יחס כפול זה תואם את התפיסה הנוצרית המסורתית שמחלקת את הנשים לשתי קטגוריות: בתולות וזונות.³² צוקרמן משתמשת בטכניקת אי-ההתאמה לא כדי לחשוף את הזיוף אלא כדי להבליט את עוצמת הכאב והפחד מחשיפה. כזכור, אין התאמה בין שמלת הכלה המפוארת שהיא סמל לחגיגות וטיפול להופעה המרושלת של האם, שמצביעה על עוצמת הפגיעה הרגשית שהיא חשה. בסצנת הפתיחה משילה רקדנית את הבגדים שמסמלים את הקליפות החיצוניות כדי לצאת למסע של חשיפה עצמית. אלא שהיא חוששת, וכשהגיעה לשלב חליצת הנעליים, היא חולצת נעל אחת ומשאירה את השנייה.

כמו באוש גם צוקרמן משתמשת בטרורסטי (travesty). אנו רואים החלפת בגדים בין המינים בנלקין (1982), באריאן (1979). לדברי סנשה-קולברג, "האספקט של ה'אחר' (האישה) – שלא היה קיים במהדורה המקורית של ה'גבר' – מונח עכשיו זה על גב זה... סימני המשמעויות אצל הקהל עוברים לעבר הניגודים שנוצרים על ידי השכבות של סמלים ויזואליים שאינם מתאימים זה לזה."³³ בסצנת הצפייה בסרט לובש גבר שמלה של אישה ושר אריה של אהבה. בהקשר הזה, הגבר השר כשהוא לבוש בשמלה מחזק את התפיסה המסורתית שלפיה רגש

ואינטואיציה קשורים לעולם האישה ואילו השכלתנות לעולם הגברי. מכאן, אפוא, לובש הגבר שמלת אישה כאשר הוא רוצה להפליג לעבר שדות המזוהים עם העולם הנשי – פנטזיה ואהבה. אנו מוצאים שימוש בטרורסטי גם בסצנת החתונה. כזכור ממלאת אישה תפקיד של גבר. היא לובשת ז'קט מהודר בחלק העליון של הגוף שמדגיש דווקא את אזור החלציים החשוף – הפאלוס – סמל הכוח והתענוג שמאפיין את המין הגברי.³⁴

אי-ליניאריות

ההצגה אינה מתפתחת באופן ליניארי, מאקספוזיציה אל משבר ועד למסקנה הסופית. הנרטיב אינו קבוע ואחיד והוא ארוג מזיכרונות, מעין הבזקים של פלאש-בק הבאים מכיוונים שונים. בעוד האי-ליניאריות של באוש מתמקדת בעיקר ביצירת קולאז' של סצנות של פיסות חיים עכשוויות, פונה צוקרמן אל העבר ושוזרת אותו בהווה. בטכניקה זו היא משתמשת גם ביצירות אחרות שלה, כמו **בשמלה** (1997), שעליה כותבת בלקין: "כמו בתהליך של היזכרות, כמו בתהליך נפשי, אין מיבנה בעל התחלה, אמצע וסוף ואין פריסה של זמן ליניארי... הליניאריות בשמלה, כמו בטקסטים פמיניסטיים אחרים, מוחלפת בזרימה של מונולוגים שבורים – על ידי עגה, קולות, ערבוב שפות וצעקות – הבאים למחות על השתיקה".³⁵

בחמש צעקות נוכל למצוא סדר כרונולוגי חלקי של האירועים: סצנת פתיחה של העלאת הזיכרונות, חזרה לאירופה, עזיבת הבית, הפגישה עם האהוב, ההמתנה, החתונה, ההמתנה, הקיטש, התאלמנות וסצנת הסיום. האי-ליניאריות בהצגה זו מצויה בתוך הסצנות עצמן, המתנהלות בחוסר היגיון של חלום. בכל סצנה יש התרחשות עיקרית, אבל כמו במוסיקה פוליפונית קיימים במקביל קולות נוספים המתחזקים ונחלשים ללא היגיון ליניארי. למשל, בקטע הצפייה בסרט, אנו רואים בו זמנית שלוש נשים היושבות במרכז הבמה וצופות בסרט דמיוני, דואטים חטופים ואלימים בין גברים לנשים, גבר בודד יושב ואוכל תפוח ועל המסך האחורי גבר מחופש בשמלת כלה עומד ושר. הפוקוס נודד מקול לקול, מהתרחשות להתרחשות. כמו בחלום, הזיכרונות לא יודעים גבולות ברורים וה-super impose הקולנועי תופס מקום נכבד. "שאריות" של סצנה קודמת ממשיכות לסצנה הבאה ונוצר מצב של "תמונה על תמונה". לדוגמה, בתחילת פרק הקיטש עדיין נשארות לשבת במרכז הבמה דמויות מהסצנה הקודמת, ובהן אישה שממשיכה לצפות בסרט והגבר שאוכל תפוח. במקרים אחרים נקטעות הסצנות בפתאומיות כמו ב-cut קולנועי או נמסות ונולדות לסצנה אחרת כמו בטכניקת dissolve.

למשל, סצנת חלום הבלהות שבה הרקדנים רצים עם כריות כשהם נופלים וקמים נקטעת בבת-אחת על ידי סצנת חתונה דמיונית. לדברי גורביץ', אותו מסלול שעובר בין "אפוקליפסות מחרידות" לבין ישועות מופלגות יוצר ממד של התרגשות שקהל הצרכנים כה צמא לה.³⁶ לטכניקות קולנועיות אלו מיתוסף גם קולאז' מוסיקלי לאי-ליניאריות של ההצגה. הליווי המוסיקלי מורכב מעבודות של יוצרים שונים ואין בהן אחדות סגנונית או הרמונית. כמו בקולנוע, המטרה היא ליצור אווירה ולתמוך בסצנות השונות.

רגש

לדברי קופלנד קיים ויכוח בין הפמיניסטיות מהי התגובה "הנכונה" להילחם בתפיסות מסורתיות לגבי נשים. למשל, איך להגיב לדעה המסורתית הטוענת שנשים הן אינטואיטיביות ורגשניות ולכן הן נחותות ביחס לגברים השכלתניים והאנליטיים. האם התגובה הפמיניסטית צריכה להפריך דעה שגויה ולהראות שהיא מבוססת על דעות קדומות? או לחלופין, להפוך את הפירמידה של הערכים, ולהדגיש כחיוביים ערכים שבעבר נחשבו לנחותים?³⁷ צוקרמן, בדומה למונק, נוקטת עמדה ברורה. במניפסט מצהירה מונק שמטרתה "ליצור אמנות שיכולה לגעת ברגשות שאנו כבר כמעט ואיננו זוכרים ושאינן המילים מגיעות אליהם. ליצור אמנות שמחזקת את עולם הרגשות וזאת בחברה ותקופה שבהן הרגשות נמצאות בסכנת הכחדה".³⁸ **בחמש צעקות**, כמו בעבודות אחרות של צוקרמן, הרגש הוא הכוח המניע את הדמויות בהצגה והוא זה שיוצר בקהל ריגוש והזדהות. אלה רגשות של תקווה מאופקת וזהירה, של געגועים, של אכזבות, של ייאוש, של קנאה, של הבלגה ובעיקר של כאב. הרגש משפיע על הנשימה והרקדנים נעים כשהם קשובים לרגשותיהם ולנשימתם. בסצנת הפתיחה הם נעים כולם יחד קדימה ואחורה בקצב ואלס התואם את קצב הנשימה.

פתוח לפירושים

כאמור, השימוש במילים מאפשר להעביר מסרים חד-משמעיים, ואילו התנועה פתוחה יותר לפירושים. צוקרמן ובאוש מבקשות ליהנות משני העולמות גם יחד, עולם התנועה ועולם המילים והן שוזרות מילים ומשפטים קצרים בתוך ההצגה התנועתית. דוגמה לקטע הפתוח לפירושים אנו מוצאים בסצנת השכול, כאשר אנו תוהים כיצד לפרש את ההליכה של שני הבחורים האוחזים זה בזה ומתקדמים ונסוגים בחלל הבמה. האם מדובר בגבר העוזר לחברו הפצוע? האם אלה שניים הרוקדים יחד כשיכורים? ואולי השיקול בשימוש באלמנט תנועתי זה הוא

קומפוזיציוני בלבד, דהיינו תנועה מתקדמת קדימה ואחורה כניגוד לקבוצת הנשים העומדות במקום ומוחאות כפיים?

צוקרמן, כמו באוש, חסכונית בשימוש בטקסט ומשתמשת בו רק כאשר היא מבקשת להעביר מסר ברור וחוששת שהתנועה לא תוכל לעשות זאת. למשל, בסצנה בה נשים צופות בסרט וכל אחת מביעה את משאלת לבה, כמו "שיהיה לנו בית קטן עם גינה," "רוצה להזדקן אתך," או "למה אתה לא יכול להיות חלש?" מדובר במשפטים קצרים שפורצים החוצה לשניות, כאילו מישהו הפעיל את כפתור הקול ואנו יכולים לשמוע את הטקסט הפנימי האילם שמזין את השחקנים לאורך כל היצירה. לדברי ג'וזט פראל (Josette Feral) מאפיינים המעברים הקטועים את האישה. בדיון על השיח הנשי היא מעלה אפיונים של "טלאים של משפטים לא גמורים, חזרות, שאלות שנשאלות מבלי לצפות לקבל תשובות. הדיבור מופרע ומופסק ללא סיבה, רק כדי להמשיך ולזרום הלאה באופן שונה, ובכל זאת זה אותו דיבור." ³⁹ בהקשר זה מאירה הלן סיקסו (Cixous) את השימוש באותם "טלאים של טקסט" כצורך פנימי של האישה "לכתוב את עצמה", דהיינו האישה צריכה להציב את עצמה מחדש בחלל הפרה-אדיפלי ולהשמיע את קולה מזמנים רחוקים. הצעקה, הכאב והסבל מפוצצים את השיח לרסיסים. ⁴⁰ לעומת "טלאי המילים" של הנשים אנו רואים שבסצנת הקיטש, כאשר המילים מושמעות בפי גבר, והטקסט נוגע בלב החולי החברתי, מעדיפה צוקרמן להשתמש בטקסט בנדיבות, כמו בתיאטרון המסורתי. כזכור, מדובר ברצף של משפטים שעליהם חוזרים שוב ושוב עד שהם מתעוותים כמו בתקליט שנשחק. לסיכום: אצל שתי היוצרות הכישלון הוא נושא מרכזי. בעוד באוש מתמקדת בתיאור מצב עכשווי שאותו היא מעצימה על ידי שימוש בפרודיה ואכזריות פיזית, יוצאת צוקרמן למסע אישי לאורך ציר הזמן של החיים כדי לגלות את הסיבות לכישלון, תוך חשיפת הפער בין החלום למציאות. אצל צוקרמן הכישלון אינו סופי והנשים עדיין חיות בתקווה לעתיד טוב יותר. שביב תקווה זה משמש קרקע פורייה לאלימות נפשית. היצירה מתפתחת בסדר כרונולוגי הגיוני של האירועים אבל הסצנות עצמן מתנהלות בחוסר היגיון של חלום. בניגוד לעבודות של באוש מונעת היצירה **חמש צעקות** על ידי רגש כנה ומעודן שבכוח אמינותו יוצר בקהל ריגוש והזדהות. ההצגה שבה המרכיב התנועתי מרכזי פתוחה לפרשנות, אבל לעתים שוזרת צוקרמן מילים ומשפטים קצרים כדי להעביר מסר ברור.

5.1.3.2 אפיון "כתב הגוף"

גילוי

הגילוי הוא מרכיב מרכזי בתהליך העבודה על ההצגה והוא משותף ליוצרת ולשחקנים. מדובר בשחקנים צעירים, שחלקם ליוו את צוקרמן במספר הצגות. כמו שנהגה באוש הפנתה גם צוקרמן אליהם שאלות שעליהן התבקשו לענות באופן מילולי או תנועתי. תשובותיהם הפכו לטקסטים סמויים, כשגופם נזכר באפיזודות שעברו בחייהם. השאלות היו מסוג: "מה זה אושר?" "מה זאת אישה? גבר?", "מהם החלומות שלכם?" שאלות דומות הפנתה צוקרמן גם לאלדד לידור, העורך המוסיקלי.⁴¹

לקסיקון התנועה

לקסיקון התנועה בהצגה מתבסס על הליכות יומיומיות, על ג'סטות של תנועות ידיים, על קימה וישיבה. התנועה נולדת מתוך הרגש, היא כנה, פשוטה וללא תוספות מיותרות. הריתמוס השולט הוא של מהירות בינונית. במקרים חריגים ההתקדמות ניכרת בהליכה איטית מאוד (slow motion), כמו בסצנת הסיום, שלה ביקשה צוקרמן להעניק ממד רוחני ופולחני. השחקנים נראים בה כמו מרחפים, שרויים בעולם של קצב פנימי אחר, מנותקים מכאב הכישלון שבחיים הממשיים, נעמדים ונושפים את הטלק הלבן מתוך כפות ידיהם. ריצות מהירות נראות בפתיחת ההצגה, כאשר הקבוצה פורצת לתוך הבמה, וכן בסצנת חלום הבלחות שבה השחקנים אוחזים בכריות כשהם רצים, נופלים וקמים בסחרור של מערבולת נפשית. בקטעים האלה השחקנים רצים במהירות במסלולים מעוגלים וממלאים את כל חלל הבמה. השימוש בסיבובים, המזכירים chaîné בבלט הקלאסי, נראה בתחילת ההצגה, כאשר רקדנית מתקדמת בתנועה סיבובית מהירה על קו ישר ויוצרת מומנטום של מהירות, כמו אדם המסובב חבל כדי לצבור תנופה ולהעיף אותו הרחק. השימוש בכפיפות מועט ונועד לביצוע פעולה מסוימת, כמו להרים פרחים מהרצפה או לפתוח את המזוודות. אין תנועות טוויסט של הגוף, אין קפיצות ואין תנוחות גופניות הדורשות שיווי משקל. אין צורניות לשמה, ואין העדפה של תנועות סימטריות או א-סימטריות. חלק הגוף הפעיל ביותר הוא הידיים. בעזרתן מביעים כמיהה, סותמים את הפה, מלטפים, אוכלים, מתלבשים ומתפשטים. חשיפת הפעולות היומיומיות למשפטים תנועתיים מקובעים וריתמיים נעשית בחסכנות. לדוגמה, הסצנה שבה שלוש נשים יושבות וצופות בסרט הדמיוני, כאשר הטורסו המתוח שלהן נע קדימה באיטיות רבה, לאחר באיטיות אל המושב האחורי ומתעגל, ואחר כך מתמתח ומתיישר, ולסיום המשפט משוכלת רגל ימין על רגל שמאל. המשפט חוזר על עצמו מספר פעמים. מעט משפטים מורכבים ווירטואוזיים ניתן למצוא

בדואטים בין גברים ונשים. למשל במשפט שבו הגבר מחבק את הבחורה במהירות תוך כדי החלפת ידיים וגורם לבחורה להסתחרר במקום, ומשם לקפוץ על גבו; הוא מוריד אותה, תופס בעורפה, מקרב ומרחיק אותה ממנו כאילו הייתה כדור.

כאמור, הרגש והטקסטים הפנימיים הם שיוצרים ומזינים את האיכות והדינמיקה של התנועה. הזרימה חופשית, לפעמים נעצרת כמו מקובעת, כדי לתת למחשבות המזינות את התנועה לחדד ולרכז את אמירתן הפנימית. ושוב, כמו נפתח השסתום, ממשיך קו הרגש את הזרימה ומגלף את התנועה. בסצנת הציפייה לגברים מושטות ידי הנשים קדימה בגובה הפה, אצבעותיהן נפתחות ונסגרות בעידון וברגישות, כהד לנשימתן. ברגעי השיא כפות הידיים אינן נעות יותר, אבל הזרימה ממשיכה באמצעות העיניים. הבעת הפנים והתנועה הנראות כמו סטטיות עוברות למסלול זרימה ברמה רוחנית, מעבר לתנועה הפיזית. ייתכן שזו הסיבה שצוקרמן משתמשת במרכיב החזרה, כמו באוש, במשורה. היא נדרשת לחזרה בדואטים האלימים, שבהן בני הזוג חוזרים על אותו משפט תנועתי מאחר שנקטעה הזרימה הפנימית והם לא הצליחו לבנות קשר אמיתי. גם בתחילת ההצגה, עוד לפני שהשילו השחקנים מעליהם את קליפות הזיוף של המוסכמות החברתיות, עומד זוג וחוזר על התנועה של פתיחת וסגירת המזוודות פעמים רבות. גם כאן מסמלת החזרה את העיוות ואת אובדן היכולת להגיע ולגעת באופן ישיר.

שימוש בחלל

בכוריאוגרפיה של צוקרמן **בחמש צעקות** אין רגעים בהם הבמה או חלק ממנה ריקים. לאורך כל ההצגה מצויים כל השחקנים על הבמה. הפעילות מקרינה תחושה של תלת-ממדיות, של חלל נושם המתרווח ומתכווץ. השחקנים נפגשים ונפרדים, התנועות קטנות ומתמקדות בחלל האיש, בעיקר מהמותניים ומעלה: פושטים ידיים, אוחזים בפרח, פותחים את המזוודה. אין תנופות גדולות או תנועות דרמטיות. הכול זורם ונושם. השימוש בגבהים חסכוני. מרבית הפעילות נערכת בעמידה או בישיבה. מרבית התנועה היא אנכית. השחקנים הולכים, עומדים, יושבים. כמעט ואין קווים אופקיים; יש מעט תנועות תלת-ממדיות של קימורים, קיעורים או טוויסט של הגוף. התנועות המתקדמות (locomotive movements) בחלל הבמה מציגות ברובן הליכות בקווים ישרים, להוכיח ענייניות: הולכים לכיסא במטרה לשבת, קמים לקראת מישהו ומתקדמים כדי לאסוף פרחים. ניכרת פעילות מוגברת של הליכות מאחורי הבמה לעבר הקהל וחזרה – אלו הדמויות המגיחות מהחשכה האחורית וחוזרות אליה. התקדמות זו הלך ושוב חוזרת על עצמה

גם בסצנות של ההליכות הקבוצתיות של העדר: אל החשכה וחזרה לקדמת הבמה. צדי הבמה תחומים בקירות לבנים המוארים לעתים באור אדום דרמטי, המסך האחורי חשוך ויוצר תחושה של מעמקים מפחידים של התת-מודע. משם עולות, כמו באוב, הדמויות ממעמקי התת-מודע ומתקדמות אל הבמה המוארת כדי לקחת חלק בסצנות, ושוב נבלעות באחורי הבמה החשוכה. לעתים חוצץ מסך שקוף דמיוני בין הבמה לקהל ועליו מוקרן הסרט הדמיוני.

אמצעים כוריאוגרפיים

כדי להעביר מסרים בתנועה משתמשת צוקרמן במספר אמצעים כוריאוגרפיים:

□□ העדר פוקוס (focus)

אליזבט הייס טוענת כי הכוח של פוקוס העין מוסיף עוצמה לכיוון הכללי של הגוף בחלל, או לחלופין מוסיף כיוונים אחרים לכיוון הכללי של הגוף בחלל האישי או של הגוף המתקדם בחלל. הפוקוס מצביע גם על גבולות המרחב כשהעין מתמקדת בחפץ קרוב או רחוק.⁴² **בחמש צעקות** הפוקוס של הנשים מצוי הרחק מעבר לקירות החדר הסגור, בהמתנה לגברים, או לחלופין מופנה עמוק פנימה אל זיכרונות העבר. זהו פוקוס מנותק מהמציאות וקשור לעולם הדמיון. הן אינן יושבות זו מול זו ומנהלות דו-שיח של חברות לצרה, הן גם אינן יושבות במעגל או בחצי גורן כדי שתוכלנה לראות זו את זו ולפתח מערכת יחסים. זהו פוקוס נטול גבולות מוגדרים, כאשר הנקודה הברורה היחידה היא האישה היושבת, שממנה נשלחים גלי מחשבות למרחקים. אפילו האם והבת ממעטות להישיר מבט זו אל זו. קיים נתק בין הכיוון שאליו נוטה גוף האם – הבת – ובין מבטה, שאינו מלווה את פניית הגוף, אלא פונה אל זיכרונות רחוקים בעבר. כשהאם אומרת לבתה, "יהיו לך שחלות חולות", רואה האם לנגד עיניה את השחלות החולות שלה עצמה ואת הסבל שעברה על פני ציר הזמן. אפילו במקרה החריג, כשהן חבוקות ורוקדות טנגו, הבת יושבת על מותני האם אך מבטיהן אינם נפגשים. יוצאת דופן היא הסצנה שבה שתי נשים צעירות עומדות זו מול זו, נוגעות ברכות זו בגופה של זו בתנועת ראי, אולי להצביע שהאלטרנטיבה היא אהבת נשים?

□ העדר דו-שיח תנועתי

בולט העדר דו-שיח של שאלות ותשובות תנועתיות לאורך זמן. הדואטים קצרים, חטופים ואלימים ומצביעים על חוסר קשר יותר מאשר על הקשבה הדדית.

□ מגע גופני

המגע הגופני בין אנשים, שמבקש להביע קירבה, כמעט ואינו קיים. בדרך כלל נקודות המגע הן נקודתיות. הנה גבר תומך בעורף בחורה בכף ידו, מקרב ומרחיק אותה כאילו הייתה כדור; או בסצנת ציות ומרידה השחקנים/רקדנים מצמידים כתפיהם זה לזה ובקצב אחיד מתקדמים ומתרחקים מהקיר האחורי של הבמה. זהו מגע שיוצר חומה כוחנית ומאיימת מול האדם שמבקש להיות חריג.

□ העדר מסלולי התקדמות משותפים

בדרך כלל השחקנים מתקדמים בחלל במסלולים נפרדים. אין סצנות שבהן הזוגות מתקדמים יחד, אלא כל אחד מתקדם במסלולו האישי. רק בסצנת הסיום, שיש בה מן הרוחניות וההשלמה מתקדמים השחקנים יחד בטור אופקי.

□□ העדר "יחד"

האוניסונו אמור לבטא תחושת יחד, אבל **בחמש צעקות** מבליט השימוש באוניסונו את הבדידות דווקא. בסצנת הפתיחה נעים השחקנים יחד באוניסונו קדימה ואחורה בקצב הוואלס, אבל זה לא יחד של חברותא אלא שיכפול בועות שבהן נעים אנשים בודדים. גם בסצנת הצפייה בסרט יושבים גברים ונשים ומגיבים בתנועה אחידה למה שהם רואים בסרט. ההגבה האחידה מלמדת יותר על תופעת העדר, השכפול, שבה כולם עושים אוטומטית אותו דבר מאשר על תחושת היחד של חבורה. את האוניסונו קוטעת בחורה שמניחה את ראשה על ברכי הגבר היושב לידה, אבל הוא דוחה אותה. משמע, הם יושבים זה לצד זה, מגיבים יחד לאותו דבר, אבל חומות של חוסר חמימות ותקשורת מפרידות ביניהם.

לסיכום: כמו אצל באוש, ה"גילוי" הוא מרכיב מרכזי בתהליך היצירה של צוקרמן והוא משותף לה ולקבוצה. היוצרת נעזרת באמצעים כוריאוגרפיים כדי לבטא את נושא ה"כישלון", ובהם: העדר פוקוס, דו-שיח תנועתי ומגע גופני. התקדמות היא במסלולים נפרדים. קטעי האוניסונו מבליטים את שכפול גורלן של הנשים ואת חוסר יכולתן של הפרט לעמוד מול כפייה חברתית. לקסיקון התנועה מורכב מתנועה יומיומית בקצב בינוני עד איטי – בעיקר הליכה, ישיבה וקימה. אין כמעט ריצות, טוויסט וסיבובים. חלק חשוב מהתנועה מתרכז בעבודת ידיים קרובה לגוף.

5.1.3.3. איפיון ה"רב-תחומיות"

חמש צעקות עני בחציית גבולות המדיה. החצייה העיקרית היא לעבר תיאטרון באמצעות מילים ומשפטים בודדים המפוזרים לאורך היצירה. למשך שניות פוצחים השחקנים בזמזום בסצנת המצעד ובסוף ההצגה האם שרה ומחבקת את בתה שהתאלמנה. בניגוד להפקות המונומנטליות של באוש, התיאטרון של צוקרמן הוא תיאטרון עני ואינטימי. לרשות הבמאית הישראלית לא עמדו תקציבי הענק של באוש וטכנולוגיה עכשווית ויקרה. עם זאת עושה צוקרמן, בדומה לבאוש, שימוש בחפצים. **בחמש צעקות** אנו מוצאים סולם, כיסאות, מזוודות, כריות, סיגריות ופרחים מלאכותיים. חלק מהחפצים, כמו כיסאות וסיגריות, נפוצים בעבודותיה של באוש. במיוחד בולטת השפעתה של באוש בסצנה שבה האישה שהתאלמנה נכנסת לבמה עם כשזר פרחים אדומים בידה, שמעוררים אסוציאציה לזרי חתונה, אבל בהמשך הם מושלכים לרצפה ומעוררים אסוציאציה של בית קברות. סצנה זו מזכירה את 1980, שם הפכה באוש את הבמה לשדה פרחים מלאכותיים. שתי היוצרות מתייחסות לחפצים באופן פונקציונלי, כל חפץ משמש את הצרכים שלהם נועד, אך גם בהם יש אלמנט סימבולי. המזוודות הפזורות על הבמה בקטע הפתיחה משמשות באופן פונקציונלי לאכסון בגדים, אך הן גם מתקשרות באופן אסוציאטיבי לפליטים ולעליות לארץ. הכריות משמשות את צוקרמן בסצנה של סיוטי לילה, אבל הן מעשירות את האפשרויות לשימוש פונקציונלי כאשר השחקן יכול לנוע במהירות וליפול לרצפה כאשר הוא משתמש בכריות כמגן מפני פגיעה.

התאורה של ג'ודי קופרמן יוצרת עולם מסתורי ודרמטי באמצעות צללים, כפי שמקובל היה בקולנוע האקספרסיוניסטי. באמצעות התאורה הופך החלק האחורי של הבמה למקום חשוך ולא מוגדר של תת-ההכרה, ממנו יוצא דמויות ואליו הן חוזרות.

לסיכום, בהשוואה להפקות של באוש ענייה ההצגה **חמש צעקות** בחציית גבולות המדיה. החצייה הבולטת היא לעבר התיאטרון באמצעות שימוש במילים ובמשפטים קטועים. התיאטרון של צוקרמן הוא תיאטרון אינטימי ועני וחסר את המונומנטליות שיש לבאוש. ניתן להבחין בהשפעה חזקה של באוש על בחירת החפצים ושימושן בעבודה של צוקרמן.

5.1.4 סיכום

באוש וצוקרמן עוסקות בנושא הכישלון במגדר, אך ההתייחסות של כל אחת מהן שונה. באוש מתארת כישלון טוטאלי בזמן עכשווי ומחדדת אותו באמצעות אלימות תנועתית פיזית ופרודיה.

צוקרמן יוצאת למסע אישי לגילוי שורשי הכישלון והשתקפותם על פני ציר הזמן. אצל צוקרמן עדיין קיימים שביבי תקווה המהווים קרקע פורייה לאלימות נפשית. כדי לרגש את הקהל פונה צוקרמן לעבר הרגש וכנות ההבעה של השחקנים בתנועה ובמימיקה. הפתרון שמציעה צוקרמן – שקט שבהשלמה – הוא בעל ממד רוחני כשל פולחן ואף נוסך מעט אופטימיות. לעומת זאת באוש מציעה השלמה עם קיומה של חברה של נורמות שכופות זיוף, אי-התאמה בין התחושות הפנימיות של חברה לבין התנהגותם החברתית.

כמו אצל באוש, השפה התנועתית של צוקרמן מתבססת על תנועה יומיומית וג'סטות. היא מורכבת בעיקר מהליכות, מקימה ומשיבה, מקווים ורטיקליים ומהדגשת עבודת ידיים. קצב התנועה ברובו בינוני והתנועה זורמת. האנרגיה היומיומית המרוכזת יוצרת תנועה מלוטשת. בניגוד לבאוש מלהקת צוקרמן את התיאטרון שלה בשחקנים ולא ברקדנים ושפת התנועה שלה דלה יותר משל באוש.

אצל שתי היוצרות קיים תהליך גילוי משותף עם השחקנים, אי-ליניאריות במבנה הסצנות שמבליט את הפער בין חלום ומציאות ויוצר ניכור. בניגוד לאמצעים שבידי באוש תיאטרון "תמו-נע" הוא תיאטרון קאמרי, אינטימי ועני. וכך, בעוד באוש פונה אל בימוי מונומנטלי ומרהיב, פונה צוקרמן אל תוך תוכה ויוצרת סצנות מעודנות ורגישות. המדיום הנוסף היחיד שאליו פונה צוקרמן הוא התיאטרון – באמצעות מילים, משפטים וקטעי טקסט קצרים המפוזרים לאורך היצירה. כמעט ואין שימוש במדיה נוספים, למעט השימוש בקולאז' מוסיקלי שיוצר אווירה ותומך בסצנות. כמו באוש משתמשת צוקרמן בחפצים יומיומיים באופן פונקציונלי. פיזור הפרחים על הבמה והפיכתה לבית-קברות מזכיר את עבודותיה של באוש.

5.2 סולמות (1988) מאת אשרה אלקיים-רון

5.2.1 מבוא

ב- 1981 ייסדה אשרה אלקיים את "תיאטרון-תנועה אשרה אלקיים". בשנות השמונים יצרה שלוש עבודות: **טרמינל** (1981), **טרמולו בצול וחצי** (1984) ו**סולמות** (1988). ההצגות זכו לשבחי הביקורת והוזמנו לפסטיבלים בחו"ל. בחרתי לנתח את **סולמות** מפני שהיא המגובשת והבשלה בין העבודות האלו.

האמנים שהשפיעו על אלקיים היו גרטרוד קראוס, כוריאוגרף הבלט אנטוני טיודור (Antony Tudor), הבמאית אריאן מנושקין (Ariane Mnouchkine) ובמאי הסרטים פרדריקו פליני (Fredrico Fellini). אלקיים, ילידת 1939, גדלה בחווה לגידול ירקות בגבעת טיומקין שליד נתניה. מופע המחול הראשון שבו צפתה היה בהיותה בת שתיים-עשרה, כש"תיאטרון הבלט הישראלי" של גרטרוד קראוס הופיע בנתניה.¹

בתחילת שנות החמישים החלה אלקיים ללמוד את סגנון מחול ההבעה אצל גרטרוד קראוס ואף השתתפה בלהקת הרקדניות באורטוריה **שמשון ודלילה** של הנדל (1955) – עבודתה האחרונה של קראוס. לאחר שראתה את להקתה של מרתה גראהם בארץ (1956) הבינה לדבריה "לאן נושבות הרוחות". עוד באותה שנה קיבלה מלגת לימודים מהברונית בת-שבע דה רוטשילד ונסעה לניו יורק ללמוד אצל מרתה גראהם. אחרי שנתיים וחצי בסטודיו של גראהם נרשמה ללימודי כוריאוגרפיה בבית הספר הגבוה למוסיקה ולמחול "ג'וליאד" ואף העלתה מספר מופעים בניו יורק. מוריה היו כוריאוגרף הבלט הקלאסי אנטוני טיודור (Antony Tudor), שהתפרסם ביצירת בלטים עלילתיים עם היבט פסיכולוגי עמוק ומאופק, וכן המלחין לואיס הורסט (Louis Horst), המדריך המוסיקלי וחברה לחיים של גראהם. מבין השניים חשה קירבה גדולה יותר לטיודור.² אלקיים חזרה לארץ ב- 1963 והייתה רקדנית בהרכב הראשון של להקת "בת-שבע". כבר אז התפרסמה בעיקר ככוריאוגרפית מקורית בזכות הריקודים שיצרה ללהקה – **אדם וחווה** (1965) ו**דויד וגוליית** (1965).

ב- 1967 ייסדה את "תיאטרון מחול אשרה אלקיים" – במה לכוריאוגרפיה ישראלית. רפרטואר הלהקה היה מורכב מעבודות שיצרה בעת שהותה בניו יורק, ובהן **המשפט**, **המכשפות**,

הציפור וים התיכון. הרקדנים היו ברובם מורים למחול, בהם יואש זכרי, נתניה רמון, נילי כהן, חוה באקאל, אורה דרור (לימים מנהלת חזרות ראשית בלהקת בת-דור), שרה זיינפלד ושרה הלמן (לימים רקדניות בהרכב הראשון של הלהקה הבינקיבוצית), אשרה אלקיים ואנוכי. מעניין לציין את התגובות השונות ליוזמתה של אלקיים להקים להקה מחוץ למסגרות המקצועיות – תגובות שמשקפות את הגישה בארץ באותם שנים לפעילות המחול. לאחר הבכורה בכפר סבא (10.5.1968), כתבה מבקרת המחול יהודית אורנשטיין, מחלוצות מחול ההבעה בארץ:

הלהקה בראשית דרכה, הופעתה נאה. יש בה רעננות וראשוניות של צעירים מוכשרים המשקיעים עצמם במלואם למטרה אמנותית. לפי כך, טובים הסיכויים לביסוסה של הלהקה בעתיד.³

לעומת זאת, הברונית בת-שבע דה רוטשילד שראתה את המופע התלהבה פחות, וכתבה לאלקיים: "הופתעתי לראות את אלקיים עם להקה משלה, מאחר שזכורות לי הופעותיה המוצלחות כרקדנית וכוריאוגרפית בלהקת 'בת-שבע'".⁴ במכתב מדברת הברונית על ההפתעה (הלא נעימה) שנגרמה לה כשראתה שרקדנית וכוריאוגרפית המזוהה עם להקת "בת-שבע" יוצרת בתנאים לא מקצועיים כפי שעשו אמני מחול ההבעה.⁵

ב-1969, במהלך מלחמת ההתשה, הופל המטוס של בעלה והיא עברה להתגורר בקיבוץ אפיקים בעמק הירדן, שם ייסדה עם הזה אורן אולפן למחול אזורי והעלתה את הריקודים **מכשפות וים תיכון** בתכנית הראשונה של הלהקה הבינקיבוצית בקיבוץ יגור (27.2.1970). במחצית השנייה של שנות השבעים הייתה אלקיים, לצד מירליה שרון, בין הכוריאוגרפיות הישראליות הבודדות שהוזמנו ליצור ללהקות המקצועיות למרות שלא היו חברות להקה. לתיאטרון המחול "ענבל" יצרה אלקיים את **מותו של לוחם** (1972) ואת **הים אינו מלא** (1978). הריקודים עסקו, בהשפעת מות בעלה, במוות. ללהקת "בת-שבע" יצרה את המחולות **מסע לשום מקום** (1974) ו**ליקוי מאורות** (1975). הראשון עוסק במשמעות החיים ואילו השני בשואה. ללהקה הקיבוצית יצרה את **צלע שוק וכל היתר** (1979).

לדברי אלקיים ניתן לראות בעבודה זו את הניצנים הראשונים למעבר לסגנון תיאטרון-

תנועה :

הנושא עוסק בחוסר השליטה של האדם בגורלו. ביטאתי את הרעיון באמצעות מסע דמיוני של חבורת נודדים המורכבת משני גברים ואישה, שבאים משום מקום והולכים לשום מקום. בעבודה זו החלטתי את ההחלטות הבאות : א) להגיע לשימוש במכלול אמצעי הביטוי של הגוף ובהם תנועה, מחול, פנטומימה, שירה ודיבור ; ב) לא ליצור עלילה ליניארית.⁶

הצלחת המחול **צלע שוק וכל היתר** סיפקה לאלקיים את הביטחון להמשיך בכיוון אמנותי זה, אבל גם הבהירה לה שעליה להפסיק ליצור ללהקות המקצועיות. היא מסבירה :

הבינותי שאני חייבת שתהיה לי להקה שאוכל לעבוד בלי dead line של בכורה, כפי שמקובל בלהקות המקצועיות. רציתי לעבוד עם אנשים שיהיו אתי בראש אחד ושאתם אוכל למצות דברים עד הסוף.⁷

אלקיים מדברת על האומץ שנדרש לה כדי להפסיק לעבוד עם להקות מקצועיות ולחזור למתכונת של ההפקות של מחול ההבעה. את האומץ קיבלה לאחר ביקור שערכה בפסטיבל מינכן (1980), שם ראתה לראשונה את "תיאטרון השמש" של מנושקין ואת תיאטרון-המחול וופרטל של פינה באוש. היא הקימה סדנה לאמנים ממגוון אמנויות הבמה, ומתוכם בחרה את הפנטומימאי אורי טננבאום, את השחקנים ג'ואנה רייס, טל גינת, עמי סיון, מרטין פרידמן ואת הזמרת עדי עציון. לעבודתה הראשונה קראה **טרמינל** (בית נתיבות). העבודה תיארה את החיים בעיר, כשהאנשים ממהרים ממקום למקום ואינם מסוגלים לפתח קשורים עמוקים עם אנשים אחרים. היא התלבטה איך לקרוא לסגנון החדש ונפגשה עם גיורא מנור שהציע את השם "תיאטרון-תנועה".⁸ ההצגה זכתה בפרס "כינור דוד" (1980) והועלתה בפסטיבל ישראל, במרכז פומפידו בפריז (יוני 1981), בפסטיבל ברלין (מאי-יוני 1982) ובפסטיבל אדינבורג (אוגוסט 1982). ב-1984, במסגרת פסטיבל ישראל, העלה "תיאטרון-תנועה" אשרה אלקיים את **טרמולו בצול וחצי**, שעוסק בחוסר תקשורת בין אנשים.⁹

ב- 1989 העלתה אלקיים את **סולמות** במסגרת הבמה הניסיונית של תיאטרון "הקאמרי".
 במופע השתתפו גילי אלרואי, סנדרה שונוולד וסרג' אלבז. התפאורה והתלבושות עוצבו על ידי
 משה שטרנפלד והתאורה על ידי חגי ורדי. בנוסף למופעים בישראל הועלה **סולמות** בפסטיבל
 ליסבון ובפסטיבל טאמפרה שבפינלנד (1991). אחרי **סולמות** יצרה את **קליידוסקופ**, אך כשסיימה
 לעבוד על היצירה החליטה לא להעלותה מפני שחשה כי הופר בה האיזון בין תוכן – רעיונות לבין
 צורה – תנועה.¹⁰

אלקיים עוסקת בעבודתה בשני נושאים מרכזיים: מהות החיים ומגדר. היא חשה כאדם
 שנזרק לעולם, מחפש מקום להיאחז בו ורואה את החיים כפרדוקס: מחד גיסא, השאפתנות
 להגיע, להגשים, "לטפס בסולמות" – כל אלה כרוכים בריצה מתמדת ובחוסר יכולת ליצור קשרים
 עמוקים עם אנשים; מאידך גיסא, השאיפה לשקט ולשלווה. היא אומרת ש"האלמנט הקבוע
 היחיד שלא ניתן לעצור אותו הוא הזמן הפועל כמאסף שעובר דרך שרשת של תחנות חיים
 המובילות בסיכומו של דבר אל היעד הבלתי המושג."¹¹ אלקיים מתייחדת בטיפול במושאים
 אלה. התייחסותה אינה מקברית ומיסטית כמו במחול ההבעה, ואף לא דרמטית ופסיכולוגית כמו
 אצל גראהם. עבודותיה נראות כאילו הוטבלו באמבטיה של פנטזיה, הומור ואופטימיות. בניגוד
 לבאוש הנשים ביצירותיה הן יצירותיות, מצויות בתהליך מתמיד של התפתחות, ולמרות נקודת
 ההתחלה הנמוכה שלהן במירוץ החיים, בגלל הנורמות החברתיות, הן מסיימות את המירוץ
 כשידן על העליונה.

אלקיים אומרת שהיא מושפעת מבמאי הסרטים האיטלקי פרדריקו פליני, שאת התייחסותו
 למציאות כינה ניאוריאליזם – הוא לא הבדיל בין דמיון וריאליזם. "אני רואה ריאליזם בדמיון
 שלי. אני לא חש אחריות לארגן את הכול בצורה מסודרת על בסיס רובד של עולם אחד."¹²

הפנייה אל הפנטזיה והסרטים אופיינית גם לתיאטרון הפמיניסטי שיצא נגד "ההיגיון
 הגברי."¹³ לפי תפיסה זאת, תכונות של ריאליזם, היגיון ומבנה קשורות לתכונות האופי הטובות
 של הגבר, ואילו הפנטזיה והחלומות, הנטולות אותן תכונות "טובות" של גברים, קשורות לעולם
 הנשי. התיאטרון הפמיניסטי של מישלן ונדור (Micheline Wanor) של שנות השמונים בחר
 לראות בפנטזיה תכונה חיובית דווקא ולא שלילית. תיאטרון זה דגל ב"ריאליזם ביתי"
 (domestic realism) המאופיין בתיאור ריאליסטי של מקומות, של דמויות ושל אירועים מוכרים
 שכאילו נלקחו מתוך סרטים והטלוויזיה.¹⁴

אלקיים, כמו באוש, עוסקת במגדר, אבל בניגוד לבאוש היא מבקשת לראות את החיים בעיניו של ילד המגיב למציאות כאילו הייתה פנטזיה.

5.2.2 תיאור היצירה

ההצגה בנויה מקולאז' של סצנות המתארות פרקי זמן בחיים. הפתיחה היא תיאור מדוקדק של הימים הראשונים ואחר כך מעבר ביעף על פני השנים.

יום ראשון – הדייג שהעלה בחכתו אישה

על הבמה סולם ומתחתיו ישן גבר. הוא נושם והסולם "נושם" יחד אתו, בתנועות עולות ויורדות. הוא מתעורר, מטפס על הסולם, משליך חכה ודג יצור שמתגלגל לבמה – ספק חיה ספק אישה. הניצודה מבוהלת ונסערת, מחוסרת שליטה ופוקוס. הוא סוטר לה והיא נעלבת; הוא מבקש לחבק אותה והיא נתלית עליו; הוא מניח על גבה את הסולם, משחיל את ראשה בתוכו ואוחז בקצותיו כמו במושכות, מאלף אותה. בלילה היא ישנה כשראשה מושחל, כמו אצבע בטבעת נישואין, בתוך הסולם (ראה נספחים, תמונה מס' 15).

יום שני – אילוף האישה

הם מתעוררים. באמצעות הסולם הוא מריץ אותה בדירה: עוצר, מושך, דוחף ומלמד אותה את חובותיה של עקרת בית (ראה נספחים, תמונה מס' 16). היא מכינה ארוחת בוקר ומשרתת אותו ליד השולחן, מתיישבת לידו ומחקה את פעולותיו (ראה נספחים, תמונה מס' 17). הוא זורק לה מטלית והולך לעבודה. היא כלואה בבית, לא שולטת בתנועותיה, סוקרת את הקירות, נתקלת ברהיטים והרעש מבהיל אותה. הגבר חוזר הביתה, מתיישב ליד השולחן, ממתין לארוחה ובנתיים קורא עיתון קומיקס. היא מבקשת תשומת לב אבל הקומיקס מעניינים אותו יותר. כמו להתל בה הוא מראה לה את העיתון והיא נבהלת. הוא מעניש אותה ותולה עליה כיסאות כאילו הייתה קולב. בלילה הם ישנים לאור הירח.

יום שלישי – האישה הכלואה בבית

הגבר הולך לעבודה ומשאיר את האישה כלואה בדירה. באובססיות היא מנקה את הרהיטים בתנועות גדולות ללא שליטה. הגבר חוזר הביתה מהעבודה והיא מגישה לו אוכל. היא מחבקת

אותו בידיים פשוטות ומתוחות כרובוט. הוא מוביל אותה למיטה, מסיר מעליו את כתפיות המכנסיים. חושך.

יום רביעי - גילוי הפנטזיה

מתעוררים. ההליכה שלה יותר שמחה, אם כי עדיין ילדותית. הם יושבים ליד השולחן לאכול ארוחת בוקר. היא אינה זקוקה עוד לחיקוי פעולותיו. הגבר משתדל להיות מנומס, ממתין שתסיים לשתות ולאחר מכן יוצא לעבודה, וכמו בסרטים הרומנטיים מעיף לה נשיקה באוויר. היא לא מבינה ומנסה לחקות את תנועת הפה המתכווץ. היא חוזרת למיטה, נזכרת בחוויות הלילה. שוכבת על הגב עם הרגליים פשוטות מעלה, כמו חרק הפוך. אחר כך קמה, מזיזה את הרהיטים כדי להכין את הדירה לשטיפת רצפות. תנועתה מדויקת, זורמת ורכה כמו מגע של אישה אוהבת. היא מתעייפת, מתיישבת ומבטה נודד לחלון. ירח, עשוי בלון לבן גדול, עולה ומציץ דרך החלון, "מפתה" אותה לצאת אתו לעולם הפנטזיה. היא פותחת את החלון.

דרך החלון קופץ לדירה נווד. על שכמו סולם קטן ובידו מקל הליכה. הוא מזכיר את הבעל, אבל הופעתו מקרינה רעננות ובוהמיות. הנווד מתקדם בקו אלכסוני מהחלון לעבר דלת היציאה. האישה המוקסמת ניגשת לסגור את החלון כדי שלא ייצא, אבל ברגע שהיא מתחילה לסגור את החלון נשאב הנווד חזרה החוצה אל החלון, כמו בתנועת reverse של גלגל סרטים.

הבעל חוזר לדירה, חולץ את נעליו ומשליכן לכל עבר, מתיישב ליד השולחן באי-שביעות רצון מופגנת כי הדירה לא מסודרת והאוכל עדיין לא הוגש. האישה מניחה את האוכל על השולחן: הוא בולע אותו במהירות ובגסות. היא שמחה לראות אותו אוכל בתיאבון. לפתע הוא נזכר בקיומה, בוחן אותה בעיני גבר, מאט את קצב האכילה. היא מורידה את הכלים מהשולחן, יודעת שהוא חושק בה, מעמידה פנים כאילו היא טרודה בניקיון הדירה. הוא תופס אותה בעזרת נעל שחלץ, כמו דייג שנועץ את הצלצל בצייד. הם שוכבים ואחר כך הוא יוצא לעבודה.

הנווד והכוכבת

האישה ניגשת לחלון, פותחת אותו בזהירות וממתינה לנווד. הוא קופץ פנימה לדירה ובעקבותיו נכנסת כוכבת קולנוע בלונדינית חטובת גוף. הכוכבת מתקדמת על פס אלכסוני דמיוני שחוצה את הדירה מהחלון לדלת היציאה. בידה נעלי עקב שחלצה כשנכנסה לדירה. היא מתקדמת יחפה ובאיטיות. הנווד מתפלש לרגלי הכוכבת ונועל לה את נעליה. יוצאים.

ביקור חטוף של הבעל

הבעל חוזר לביקור חטוף בדירה לקחת את הנעל ששכח ויוצא. האישה

ניגשת בשנית אל החלון, נראית כמהססת, "האם לפתוח את החלון או לא?", כמו יודעת שהיא עושה דבר שלא ייעשה. כמו חווה בגן-עדן, היא לא עומדת בפיתוי ופותחת את החלון

גדול וחזק

הכוכבת נכנסת לבמה לצלילי השיר של ג'ורג' גרשווין (George Gershwin), "והוא גדול וחזק". בעקבותיה הולך הנווד הנמוך שמבקש להאמין שמילות השיר מתייחסות אליו. הוא מנסה להרשים את הכוכבת בריקוד סטפס ופתאום היא פורצת בבכי. המאהב שלה, "הגבוה והחזק", שעליו מדברות מילות השיר, לא הגיע. הכוכבת היא אישה זנוחה. הנווד מתרגש, מכרכר סביבה, אבל פתאום נשמע מחדש קול השיר והכוכבת רצה לעבר הדלת לפגוש את האוהב. הנווד נעלם גם הוא.

כסף

הבעל חוזר הביתה ומוצא את אשתו מתרגלת ריקוד סטפס. היא מבקשת להראות לו מה למדה, אבל הוא ממחרר לסגור את החלון ולהראות לה בגאווה כמה שטרות כסף הרוויח. היא לא מתעניינת בכסף וממשיכה לתרגל את צעדי הסטפס, ולפתע מחליקה. הבעל עוזב את הדירה והנווד כבר דבוק לחלון, ממתין להיכנס לדירה.

מבחן בד

הנווד פורץ פנימה, חוצה את הבמה בקו אלכסוני ונעלם. בעקבותיו הולכת הכוכבת שמדמה בעיני רוחה שהיא נמצאת במבחן בד. היא מנסה לשבות את לב הבמאי בתנוחות סקסיות ובקריצות, אך הבמאי בוחן אותה באדישות ועוזב את המקום. היא אומללה, והנווד ממחרר לנחם אותה בזרועותיו. כשהוא מטפס על הסולם כדי לדוג היא נשענת על כתפו כדרך האוהבים. פתאום נשמעת קריאת תרגול והדייג נעלם. הכוכבת נשארת לבדה, ללא במאי, ללא אוהב וללא הנווד.

הסרט שנקרע

האישה חסה על הכוכבת ומבקשת לנחם אותה. היא טורקת את החלון במהירות וכתוצאה מכך הסרט נקרע. נשמע פיצוץ כמו של מנורה שנשרפה – והכוכבת עפה מעולם הסרטים אל עולם

המציאות. היא שוכבת על הרצפה כשבגדיה קרועים ושרופים. הכוכבת מחוסרת האנרגיות נעשית לדמות לא נראית. האישה שמנקה את הדירה לא מבחינה בכוכבת הנצמדת לקיר לשאוב ביטחון ויציבות.

הבעל חוזר הביתה אבל האישה אדישה כלפיו. יש לה עולם פנימי משלה. הגבר עוזב. האישה ממשיכה לנקות את הדירה והכוכבת המחוקה מחקה את עבודת האישה. התנועה הזוהה של שתי הנשים יוצרת הזנה הדדית של אנרגיה. הכוכבת מתחזקת מהאישה ואילו האישה מקבלת משהו מהביטחון של כוכבת לשעבר. הכוכבת מתחילה "להיראות". האישה מטפסת על הסולם, מעיזה לצאת מהדירה. הכוכבת ממשיכה לנקות את הדירה. הגבר המגיע הביתה לא מבחין שאין היא אשתו. האישה חוזרת לדירה בידיה הסרט הקרוע. אין עוד חזרה לעולם הסרטים.

החיים בשלושה

השלושה מחלקים את הדירה שטופת הפנטזיה. הגבר מטפס על הקירות והנשים מנקות אותו ואת הרהיטים. בהדרגה מתחילות הנשים ללטף זו את זו והגבר מרגיש מוזנח. הוא מנסה לסכסך ביניהן והשלישייה נכנסת לסחרחרה של מערכת יחסים סבוכה.

השלמה

הזוג התבגר. הכוכבת נעלמה. בני הזוג משלימים עם החיים המשותפים ויחד הם מסתכלים מבעד החלון ונוכחים בעבר: בסרט, בכוכבת... אנשים שהשלימו עם האפשרי והקיים.

מלחמה ופרידה

פורצת מלחמה, והגבר עוזב. הפחד פוגע בביטחונה של האישה עד כדי רגעי חולשה שבהם היא זוחלת על הרצפה כמו שעשתה עשרות שנים לפני כן, כשהגבר דג אותה. המלחמה מסתיימת והגבר חוזר, נושא על כתפו את הסולם כאילו היה רובה, צועד כמו במצעד ניצחון. הוא מניח את הסולם על הרצפה. נשמע רעש של שקשוק גלגלי רכבת. התנועה קופאת מעוצמת הזוועה.

זיקנה

לבני הזוג יש היסטוריה משותפת, והם אוהבים לרקוד כשהסולם ביניהם. הם יוצאים למסע משותף של פנטזיה.

היום האחרון

המסע המשותף מתקרב לסיומו. האישה חוצה את הבמה ומפזרת זרעים, רוצה להספיק לזרוע כל עוד אפשר. היא עוזרת לבעלה להרים את הכיסא ולהניח אותו אל מול הקיר. שניהם יושבים צמודים זה לזה, כמו צופים בסרט לקראת הסוף. כשמגיעה שעת הפרידה היא עוזרת לבעלה לקום ולטפס על הסולם. כמו בתחילת היצירה הוא מטפס על הסולם באיטיות, מעלה, מעלה, מעלה... חושך.

5.2.3 ניתוח היצירה

5.2.3.1 אפיון ה"תוכן"

ברטרוספקטיבה ניתן לראות ביצירותיה של אלקיים וריאציות על שני נושאים מרכזיים הקשורים לכישלון: הכישלון למצוא שלוה ולהכות שורשים, והכישלון לבנות מערכת יחסים עמוקה בין בני אדם בכלל ובין גבר ואישה בפרט. הכישלון הראשון קשור לאובססיות להגיע להישגים – לטפס על סולמות; ואילו בכישלון השני שמור למגדר מקום מרכזי.

לצורך ההשוואה עם באוש נתמקד בכישלון במגדר, מפני שבאוש איננה עוסקת בנושא ההישגיות כחלק מהכישלון האנושי אלא תולה את האשמה בעיקר בנורמות חברתיות. אלקיים פונה למקורות הבעיה בעבר הרחוק. בגלל נקודת הזינוק הנמוכה שלה (חברתית, כלכלית ופיזית), שמקורה עוד בגן-עדן, נאלצת האישה לפתח את הפוטנציאל המולד בה יותר מאשר הגבר. היא יותר סקרנית, יצירתית ומעיזה. אפיונים אלה לא מצאנו אצל הנשים ביצירות של באוש. תפיסה זו של אלקיים באה לידי ביטוי כבר במחול **אדם וחווה** (1965) שיצרה ללהקת "בת-שבע". מחול זה מתאר סצנה בגן-עדן שבה הגבר ניכנס לבמה כשהוא אוחז בחבל הכרוך סביב ראשה של חווה. הוא מוליך אותה כאילו הייתה בהמה וכדי להדגיש את עליבותה של האישה, הן במישור החברתי והן במישור הפיזי, מוצגת חווה כאישה נכה. לרגלה האחת נעל בוחן קשוחה של בלט קלאסי, שאותה היא תוקעת כנעיצת כידון באדמה, וכל צעד בהתקדמותה מבליט את הצליעה. אבל מצב זה עתיד להשתנות, כי האישה סקרנית מטבעה יותר מן הגבר. לא במקרה נגסה האישה לראשונה בתפוח עץ הדעת. היא מנצלת את תשוקתו של הגבר לגופה הנשי כדי לשלוט בו: היא מעיפה את שמלתה, חושפת את עורה הוורדרד כשעלה תאנה מכסה את ערוותה, ותוך כדי משחק "תפוס אותי" כורכת את החבל סביב צווארו ויוצאת מהבמה כשהוא נגרר אחריה.

מתיאור המחול אנו רואים איך מטפלת אלקיים בנושאים חשובים וכואבים בהומור שחסרה

בו הציניות המאפיינת את באוש. גישתה של אלקיים תואמת את דבריו של פיטר ברגר (Peter Berger) המתייחסים לאופציות הפתוחות בפני סוציולוג:

[במקום להיות] חושפן מקצועי ומזוכיסט הוא מעמיד מול עיניו את המשל התיאטרוני: נקיטת עמדה כלפי החברה, המתבססת על ראייתה כקומדיה ביסודה, אשר בה צועדים אנשים מעלה ומטה [עולים ויורדים בסולמות] כבתהלוכה עם תלבושותיהם הססגוניות, מחליפים כובעים ותארים, ומכים זה את זה במקלותיהם או במקלות שחבריהם למשחק נפתים להאמין שיש להם. פרספקטיבה קומית מעין-זו איננה מתעלמת מן העובדה כי גם מקלות שאינם קיימים יכולים להכות עד זוב דם ממש.¹⁵

כפי שראינו נשזר סיפור המגדר **בסולמות** באמצעות שלוש דמויות מרכזיות הפועלות ביצירה: הגבר, האישה והכוכבת. דמויות המשנה הן הנווד, הבמאי והאהוב (שרק את קולו שומעים). בסצנת הפתיחה מודגשת נקודת הפתיחה הגרועה של האישה: היא דומה לבעל חיים קטן יותר מאשר לבת אנוש. היא מתקדמת בזחילה, כשהיא מונחית על ידי החושים. דרך הצגתה תומכת בתפיסה שאותה מעלה החוקר גורביץ', שכדי שהאישה תוכל להתקיים מבחינה סימבולית עליה לגלם תחילה "סדר נחות יותר של ריקנות מגוחכת".¹⁶

הטורסו שלה עטוף בסריג דמוי קשקשים בצורה מלבנית, שמבטלת את קו המותניים. היא כלואה בתוך בגד שמסתיר את המיתאר הנשי של גופה. הבגד "מספר" את ההיסטוריה של אישה/יצור בטכניקה של הגזמה, "under and over display". "מחיקת הנשיות" היא חלק מריאקציה ביקורתית שמעודדת לבחון מחדש את מערכת הערכים הרגשית, הפסיכולוגית והאסתטית הקושרת את היחסים בין המינים.

במהלך ההצגה אנו עדים לשינוי הפנימי שעובר עליה באמצעות שפת הגוף. בשלוש הסצנות הראשונות הטורסו שלה נוקשה ונע כחטיבה אחת; הברכיים כפופות ומופנות כלפי מרכז הגוף;

תנועתה מהירה ומקוטעת; ידיה פשוטות ומתוחות לפניו, לעבר הפריפריה, ומזכירות בובה נוקשה. הניגוד באיכויות התנועה של חלקי הגוף השונים יוצר דמות מבולבלת וחצויה: חזקה, איטית, פריפרית (תנועות שנפרשות אל החלל) בחלק העליון של הגוף לעומת מדולדלת, מהירה ומרכזית (תנועות קטנות הפונות אל הגוף) בחלק התחתון של הגוף. השימוש באלמנטים אלה ליצירת הדמות עולים בקנה אחד עם תיאוריית האויקינטיקה של רודולף פון לבאן.¹⁷

היא מנסה להתרומם ונשענת על הקיר כשרגליה חלשות ומועדות. התקדמותה מזכירה ילד קטן שזה עתה למד ללכת: במהירות וברגליים מפוסקות. היא איננה שולטת במסלולי ההתקדמות; אלה מסלולים קצרים ועקלקלים, או לחלופין זוויתיים, שבדרך כלל מסתיימים בנפילתה לרצפה.

קצב התפתחותה מהיר והיא לומדת מתוך חיקוי הגבר ומתוך גילוי. כמו שחוה הפרה-היסטורית גילתה את עץ הדעת, מגלה האישה **בסולמות** את עולם הפנטזיה שהוא עולמה הפרטי. כבר בסצנת "גילוי הפנטזיה" נעשית תנועתה יותר מדויקת ופחות עצבנית. פיצול האיכויות התנועתיות בין חלקי הגוף השונים נעלם. תנועתה נובעת כעת ממעיין פנימי, עשיר בחום וברטיבות של אמא אדמה.

דרך הצגת הגבר מזכירה את דבריו של גרנר (Garner) ש"הגבר אם תשאל אותו מה המדינה שלו, הוא יענה: מיטה וצלחת ואוכל. נשים הן יותר רוחניות ושואפות לראות מעבר לגוף".¹⁸ נקודת הפתיחה של הגבר טובה יותר משל האישה מבחינה חברתית והביטוי הוויזואלי הוא ישיבתו גבוה על סולם, זריקת חכה ל**מטה**, למעמקי הים, כדי לצוד את היצור הקטן והמבוהל. מעשהו הראשון הוא לסטור לה, וכשהיא נעלבת והוא ממחר לחבק אותה. הוא רותם אותה בסולם כאילו הייתה בהמה וזורק לה מטלית לניקוי אבק. הוא האדון שמאלף אותה ומבהיר את תפקידיה: לשרת אותו; לנקות את הבית ולשכב אתו. הוא עוזב את הבמה ויוצא לעבודה, כשהבמה הופכת למטפורה של כלא בעבור האישה. בכך משתמשת אלקיים בדימוי מקובל בתיאטרון הפמיניסטי, שבו הבית הוא בית כלא. הגבר הוא דמות אפורה, אין לו חזות אלגנטית כשל הגברים אצל באוש. אין לו גם חזות של מאצ', אבל הוא היה רוצה להיות כזה. כשהוא חוזר מהעבודה הוא מתיישב על הכיסא כגברתו, חולץ את נעליו ומעיף אותן בדירה. הוא דורש אוכל וסקס. כשהאישה מראה לו שלמדה לרקוד סטפס הוא מבטל זאת כמחוסר ערך, אבל מראה לה בגאווה מה חשוב באמת – שטרות הכסף שהרוויח. מעניין שאותו בעל משעמם מופיע גם בעולם

הפנטזיה של האישה, אולם בגלגול של דמות בוהמית וצבעונית של נווד. בניגוד לעולם המציאות הוא זריז וקופצני בעולם הסרטים הדמיוני, ונושא עמו אותם חפצים כמו בעולם "המציאות":

סולם קטן ומקל הליכה שמוכיר את החכה. כוכבת הקולנוע היא "האישה מן הסרטים", האשליה של הזוהר והסקס של האישה האחרת, כפי שכותבת הלן תומס:

היא עונה על התפיסה המסורתית האקסהיביציוניסטית שתפקיד האישה הוא להראות ולשדר קודים ארוטיים. נשים מציגות אובייקטים מיניים באירועים ארוטיים כמו: סטריפ-טיז..... בסרטים, באופן מפתיע, הנשים מוצגות בשני רבדים: כאובייקט ארוטי במסגרת הסיפור שבסרט, וכאובייקט ארוטי לקהל הצופים. דוגמה טובה לכך היא האישה בתפקיד נערת הבידור (showgirl), וכך מתמזגים שני הרבדים האלה בסרט.¹⁹

הכוכבת מזכירה את הנשים של באוש: דמות שברירת המהלכת על עקבים גבוהים. בניגוד לקירבה ולבסיס הרחב של האישה/היצור לאדמה, הבסיס של הכוכבת הוא צר ודק. דימוי זה עולה בקנה אחד עם דימויה בתיאטרון המסורתי, שם נראית האישה תלושה ואילו הגבר נועל נעליים כבדות שמספקות לו מעין עוגן לאדמה. הכוכבת מתנהגת לפי הקודים החיצוניים של תרבות הזוהר ההוליוודי המזויף ושטוח הערכים: קריצות, הבלטת הכתפיים החשופות, הושטת ידיים לנשיקות המעריצים; תנועות קטועות, קצרות וחיצוניות. היא סמל סקס ומזכירה את דמות הכוכבת בסרטו של פליני **החיים המתוקים**, שבו הכוכבת, שהיא סמל האהבה, מדברת על אהבה אבל איננה יודעת מהי באמת.

בניגוד לאישה העסיסית נראית הכוכבת שדופה ויבשה מבפנים וכשהיא מושלכת מעולם הסרטים לעולם המציאות היא לא מתכופפת אלא נשברת. היא הופכת לרוח רפאים שהיא מעין שכפול חיוור של הכוכבת הזוהרת. תהליך זה מאפשר לנו להביט על אותה דמות מנקודות מבט שונות. זו טכניקה מוכרת בתיאטרון הפמיניסטי ופטריציה שרדר (Patricia Schroeder) טוענת שיצירת הדמות החדשה או השכפול של דמות המקור מייצגים את הקרע באישיות כתוצאה מדיכוי האישה, שבו "האישה הכלואה משכפלת את עצמה".²⁰ כאמור, בהדרגה אוגרת הכוכבת אנרגיה ונראית לעינינו יותר ויותר. היא משתלבת בחייהם של בני הזוג, אבל החיים בשלישייה אינם פתרון. בניגוד לבאוש אצלה הנשים קנאיות, בודדות ונבגדות, שתי הנשים **בסולמות** מוצאות

עניין זה בזה יותר מאשר בגבר. מעניין לציין שכמו בסצנת החתונה **בחמש צעקות** (5.1), אחד הקטעים הבולטים של יחסים רכים מתואר בדואט בין שתי הנשים. הכוכבת נעלמת מחייהם המשותפים של בני הזוג, שעם חלוף השנים השלימו עם מה שהשיגו ועם מה שלא ניתן להשיג. יחד הם יושבים, זה לצד זה, צופים בסרט דמיוני. **סולמות** מסתיים בפתרון של השלמה ורוגע. אלקיים איננה טורחת להראות את המאהב "הגדול והחזק" של הכוכבת על הבמה. היא מסתפקת בקולו המייצג, וכמו שכותב יינריך הונזל (Jindrich Honzl): "אם נשמע קול מאחורי הקלעים או ברדיו הוא מסמל דמות דרמטית, ממש כמו שחקן על הבמה".²¹

פרודיה

אלקיים פונה אל ההומור הקליל כתחליף להומור הציני של באוש. בריאיון לכתבת עיתון **העיר** אומרת אלקיים: "על פרדוכס החיים אפשר לדבר רק בהומור; הוא מתבקש מאליו. אני לא קראתי לו בכלל, שום דבר בתהליך היצירה לא בא בכוח".²² היא מאמצת את דברי המשורר היינריך היינה שכתב שהקדוש-ברוך-הוא מהל בכל סצנות הפלצות של החיים מידה הגונה של בדיחות הדעת.²³ בעיני אלקיים, כמו אצל ז'ורז' איויל, החיים דומים לקרקס. כמו בקרקס אנו עוסקים ברציני ובמסוכן ובו בזמן גם בפנטזיה הפראית ביותר. הקהל נתפס לחיזיון שבעשייה, כפי שכותב חוקר התיאטרון אורי רפ:

מי שמבטו חודר מבעד מסווה העולם באופן אירוני, אינו מסב עיניו ממנו בלידה או ביאוש, אלא מפנה עיניו אליו בהתעניינות פרגמטית, לבקשת תכליות, כי אם לחיזיון עצמו מעניין! והרי זה מעניק משמעות אפילו לחיים מיואשים או אבסורדיים.²⁴

ההומור נולד כאשר הגבר עושה מעשה אבסורדי ומשליך חכה לים כדי לדוג דג אך מעלה בחכתו אישה. אופן אילופה – באמצעות סולם וכיסאות שהוא תולה עליה כאילו הייתה קולב – משלב אלימות עם הומור. אלקיים משתמשת בטכניקה מוכרת של בניית אירוניה. לדברי חוקר התיאטרון אלי רוזיק, ריחוק והזדהות הם שני צדדים של אותו מטבע, שתי נקודות ראות המתמקדות באותו מושא התבוננות בעולם הדמויות. "ההזדהות נוצרת על בסיס תחושת שותפות הגורל עם הדמויות, והריחוק – באמצעות המנגנון האירוני של היצירה".²⁵ המבקר נתן מישורי מאיר אספקט נוסף וטוען שההומור של אלקיים מושג באמצעות ניגודים מסוג אחר: "חוש ההומור בכלל, וזה המיוחד לאשרה בפרט, מאפשר לגלות קשרים, הרמוניה בין דברים רחוקים זה

מזה. לחוש ההומור אין טבעי יותר מאשר רצף ניגודים. המעניין הוא שרצף כזה הוא יסוד חשוב באמנות העכשווית".²⁶ ואכן, מה הקשר בין אישה לדג, בין אישה לקולב, או בין סולם לרתמה? אלקיים משתמשת גם בטכניקה המוכרת של הגזמה (over display) כדי ליצור פרודיה. למשל, הגבר הגברתן קורא חוברת קומיקס המיועדת לילדים. לדברי איליין אסטון (Elaine Aston) זו טכניקה שבה משתמשות אופרות סבון כדי ליצור פרודיה.²⁷

אלימות

בניגוד לעבודות של באוש, אין ב**סולמות** אלימות פיזית. בסצנות הראשונות יש אלימות נפשית, אך בהמשך גם היא נעלמת מפני שהאישה בחכמתה לא מאפשרת לו להתעלל בה יותר.

אי-התאמה

אפיון אי-ההתאמה מצוי במינון גבוה אצל שתי היוצרות. כמו באוש כך גם אלקיים מדגישה באמצעותו את הפער בין הנראה לכאורה ובין מה שטמון באמת בתוך האדם. למשל, הופעתה החיצונית של הכוכבת זוהרת אבל בתוכה פנימה היא חיוורת. ובניגוד לה הופעתה החיצונית של האישה עלובה אבל בתוכה היא מלאת חיוניות. מעצב התפאורה משה שטרנפלד נעזר באפיון זה כדי להדגיש את ההבדלים בין עולם המציאות לעולם הפנטזיה. בעוד אצל באוש אפיון אי-ההתאמה בתפאורה מתמקד בעיקר בשינוי רצפת הבמה, כמו למשל הפיכתה לברכת מים או לשדה פרחים, נעזר שטרנפלד ביצירתה של אלקיים בעיצוב הרהיטים. לדוגמה, הקיר, הכיסאות והשולחנות משופעים; פינת המטבח ודלת הכניסה הפכו לדמיוניים – שקופים. רק המיטה נותרה ללא שינוי. אין התאמה בין גודל החלון לירח הענק, שגודלו אולי מרמז שהדירה מעופפת בחלל וקרובה לירח. קיימת אי-ההתאמה בין התאורה הבהירה ששופפת את הדירה לתאורה היומיומית. התאורה החזקה מחדדת את הפרטים ויוצרת אווירה סוריאליסטית בתוך מתחם יומיומי של דירת זוג כלשהו.

פתוח לפרשנות

כמו באוש רואה גם אלקיים בדבר המוגדר, בחיקוי המדויק של המציאות, סימן לשטחיות. עוד בתקופת לימודיה בגו'ליארד הושפעה מהמורה שלה, הכוריאוגרף אנטוני טיודור, שטען שבבלטים העלילתיים והפסיכולוגיים שלו "שום דבר לא מוגדר או מפורש עד הסוף".²⁸

כמו אצל באוש גם ההצגה **סולמות** פועלת בשטח הפקר ביניימי: בין מציאות ופנטזיה, בין קומי וטרגי, בין מקום מוגדר ולא מוגדר – והדירה יכולה להימצא על כדור הארץ או על פלנטה

אחרת. השפה התנועתית נעה בין אמירה ברורה לכזו שיכולה להתפרש באופנים שונים. למרות שבסולמות אחד המשתתפים הוא פנטומימאי, אלבו, נמנעת אלקיים מלהשתמש בקודים תנועתיים מסורתיים של הפנטומימה, כי "הפנטומימה מבקשת לחקות את החיים ולהעביר מסרים ברורים".²⁹ אלבו משחק את תפקידי הבעל, הנווד ובמאי הסרטים. גורביץ' טוען שטכניקה זו, הלקוחה לדבריו מהפוסט-מודרניזם, משרתת את התיאטרון הפמיניסטי:

הפוסט-מודרניזם מדגיש... את "אפקט המסגרת" שמתוכו אנו מתבוננים בעולם המנתץ את אבני הגבול שבין הבדוי לאמיתי, בין "התקף" לבין "האפשרי", בין הדוקומנטרי להיסטוריה, כדי ליצור אזור חדש של השפעה משחררת. החופש הפוסט-מודרני מאפשר ליצור אסתטיקה "שונה" בעולם שבו הגבולות והניגודים הבינאריים טושטשו. אחת מן האפשרויות הפרבריות האלה הינה הבניה מחודשת של מושג הנשיות: הנשים יכולות עתה לתבוע את מקומן הלגיטימי...³⁰

רגש

הרגש הוא מרכיב חשוב אצל אלקיים, כי "כדי לרגש אחרים, אל לך להיות נרגש".³¹ בניגוד לבאוש נמנעת אלקיים מליצור ריגוש באמצעות פעולות חוזרות על עצמן. הנשים אינן נתלות על גברים ונופלות לרצפה, ואין שימוש בטכניקת החזרה. יש גם הבדל בגוני האיפוק בין שתי היוצרות. בעוד האיפוק של באוש נובע מניכור, מריחוק ומציניות, נובע האיפוק של אלקיים מחתירתה לתמצות ולעידון (ראה הסעיף העוסק בשפה תנועתית (5.2.3.2)).

אי-ליניאריות

כמו באוש משתמשת גם אלקיים במבנה של קולאז', כשהקשר בין הסצנות הוא אסוציאטיבי. את טיב הקשר מסביר המבקר חזי לסקלי:

זה תיאטרון תנועה שפועל על פי אותו עקרון שלפיו פועלת השירה. הוא אסוציאטיבי, טעון משמעות ומתומצת. הצופה מתבקש למלא את הפערים שבין מילה למילה, בין משפט למשפט. ובין דמיונו והאינטליגנציה שלו.³²

כמו בעולם החלומות אין היגיון במשך הזמן שמוקדש לפעילויות שונות. אם לשלושת הימים הראשונים בחיי הזוג היא מקדישה זמן רב לתיאור פרטי הפרטים, על תקופות אחרות בחיים,

שמתמשכות שנים (כמו למשל החיים בשלישייה או המלחמה), היא חולפת במהירות. זהו היגיון סובייקטיבי שתואם את מידת החשיבות שאלקיים מייחסת לאירועים השונים.

מרבית הסצנות בסולמות מתרחשות בדממה. המוסיקה מיתוספת במשורה כדי לתמוך ביצירת אווירה של פנטזיה ורומנטיקה. לעתים חוזרת נעימה כשחוזרות אותה פעילות או דמות, מעין לייט-מוטיב. לדוגמה, בכל פעם שהגבר מטפס על הסולם באיטיות, מלווה אותו מוסיקה רומנטית של שטראוס. כשהרומנטיקה מחלחלת לחיי הזוג מושמעת מוסיקה של שוברט. אותה מוסיקה מושמעת גם בסוף ההצגה, כשזוג הזקנים יושב זה לצד זה ומתבונן בסרט הדמיוני על חייהם המתקרב לסיומו. את כניסת הכוכבת לבמה מלווה תמיד מוסיקה מתקתקה המזכירה סרטים הוליוודיים.

סיכום

הכישלון המגדרי הוא נושא מרכזי ביצירתה של אלקיים. בתמונת הפתיחה הגבר מתעלל באישה הנמצאת בתחתית המדרגה והוא מתעלל בה נפשית, פיזית ורואה בה אוביקט מיני ומשרתת. אבל במהרה המצב משתנה. בניגוד לבאוש, מציגה אלקיים אישה סקרנית ויצירתית, שלמרות נקודת ההתחלה הירודה שלה בהשוואה לגבר, מצליחה להאפיל עליו. לא הכלליים החברתיים שהשתנו ושינו את מעמדה, אלא האישה עשתה זאת בעצמה בזכות שאיפתה להתפתח. אלקיים מדגישה את ההבדל הביולוגי בין המינים. האישה אינה מנסה לחקות או להיות גבר אלא חולמת להיות יפה ומושכת כמו שחקנית קולנוע שעליה מלגלת אלקיים. בניגוד לבאוש הגבר אינו מוצג כמאצ'ו אלא כטיפוס אפור שכל עניינו כסף, ולמרות החזות שלו כאיש העולם הגדול הוא קורא קומיקס. מצאנו אצל אלקיים אלימות פיזית מעטה וגם האלימות הנפשית מתפוגגת עם התחזקות האישה. בניגוד לבאוש המשתמשת באירוניה, מדגישה אלקיים את ההומור במעין בדיחות הדעת, כאילו לא מדובר בנושא רציני. שתי היוצרות מתרחקות מפתוס, אך בשעה שבאוש יוצרת ריגוש באמצעות פעולות פיזיות חוזרות מדגישה אלקיים את כנות הרגש. שתי היוצרות מאמצות את מבנה הקולאז' ודוחות את המבנה המסורתי הליניארי. אצל שתיהן העבודות פתוחות לפרשנויות שונות.

גילוי

"גילוי" היא מילת מפתח בתיאטרון התנועה של אלקיים. בתהליך היצירתי מתגלים כל הזמן דברים.³³ היא יוצאת למסע חיפושים ונותנת משימות אימפרוביזציות לשחקנים, חלקם חסרי רקע מקצועי. השחקנים שותפים מלאים בתהליך היצירה, המתבסס על היצירות וניסיון החיים שהם מביאים אתם. להופעתם החיצונית יש חשיבות רבה. למשל, אלקיים בחרה בנעמה שפירא לתפקיד האישה כי "יש בפנים שלה משהו שהוא שילוב של קומי ודרמטי. עיניים ענקיות וסקרניות. יש בה משהו של אישה ולא אישה."³⁴

בניגוד לבאוש ולצוקרמן, שמפנות אל הרקדנים שאלות, נותנת להם אלקיים, כמו זיו-אייל, משימות תנועתיות. בדומה לבאוש מאמינה אלקיים שבתהליך היצירה יש לאפשר לדברים להתגלות, לצוף, ולא למהר לקבע פתרונות. התערבות שכלתנית בשלב מוקדם מדי יכולה לגרום רק שיבושים וסטייה מהדרך הנכונה המונחית על ידי האינטואיציה. אומרת אלקיים: "ברגע שהחלו הפתרונות להתגלות וניסיתי לתחום אותם הם ברחו. זה כמו סיפור הדייג ודג הזהב. הדג אמר לדייג: 'אני אבוא, אבל אם תנסה לדוג אותי, אברח לתמיד'. כשאני ממהרת לארגן ולקבע את החומרים, אני מרוויחה קצת ומפסידה הרבה."³⁵

כמו אצל באוש העבודה צומחת כפאזל, קטע פה וקטע שם. חלק מהחומרים התנועתיים, שענו בתחילת התהליך על צורך פנימי תת-הכרתי, קיבלו בהמשך משמעות. בשלבי הסיום של תהליך היצירה מקבעת אלקיים את הכוריאוגרפיה לפרטי פרטים ולכל תנועה יש משמעות.

בניגוד לבאוש, שעובדת אך ורק עם רקדנים, בוחרת אלקיים אנשים ממדיה בימתיים שונים כגון תיאטרון, מחול, פנטומימה, זימרה. למרות שלכל אחד מהמבצעים מיומנות ספציפית, אין חלוקה נוקשה של תפקידים לפי המיומנות המקורית: איש המחול חייב להיות מסוגל לדבר ולשיר, הזמרת חייבת להיות מסוגלת לנוע. משותפת להם מודעות גופנית גבוהה שבאמצעותה הם מסוגלים להעביר רגשות. אין להם יכולת פיזית של רקדנים, אבל חייבת להיות להם קואורדינציה מפותחת, מוסיקליות ושליטה על התנועה.

בהרכב המקורי של **סולמות** השתתפו יוני פרידור בתפקיד הכוכבת, נעמה שפירא בתפקיד האישה וסרג' אלבז, כולם שחקנים. אלבז השתתף גם ב**טרמולו בצול וחצי**, ואלקיים רואה בו מבצע אידיאלי של תיאטרון-תנועה. אלו התכונות שהיא מייחסת לו: "הוא שחקן, רקדן ופנטומימאי (תלמיד של אטיין דאקרו). הבעת הגוף שלו היא כל כך אורגנית. יש לו תזמון נפלא וערנות בלתי פוסקת. התנועה אצלו זורמת והכול נעשה בטבעיות."³⁶

שפת התנועה

אלקיים טוענת שהיא מתעניינת לא בתנועה עצמה אלא בנושא הרעיוני. בכך היא הולכת בעקבות באוש. השפה התנועתית שלה פשוטה ומתבססת על חומרים תנועתיים מחיי היום-יום: הליכה, ישיבה, קימה, ריצה וג'סטות יומיומיות. עיקר התנועה **בסולמות** מתרכז בהליכות, בעצירות, בתנועת ידיים ובמימיקה. קצב התנועה בינוני. מערכת היחסים בין הדמויות בנויה על שאלה ותשובה, על מפגשים ופרידות; מעט תנועת ראי. אין אוניסונו של שלוש הדמויות; אין שימוש בצורת הקנון ואין אפיון של בודד מול קבוצה. תנועות מתקדמות בחלל במטרה לבצע פעילויות ענייניות (כמו, למשל, להגיע לרהיט כדי לנקות אותו). התנועה מתבצעת בעיקר בתנועות קטנות בחלל אישי. אין סיבובים, קפיצות, מתיחות, טוויסט או פוזות.

כמו אצל באוש, האתגר שהציבה אלקיים הוא לסגן את החומרים היומיומיים ולהפוך אותם לאמנותיים מבלי לפגוע באיכותם היומיומית. לשם כך משתמשת אלקיים בשני אמצעים מנוגדים: "תמצות" ו"הרחבה", כשהראשון הוא הדומיננטי בין השניים. ב"תמצות" היא מקלפת את התנועה משכבות חיצוניות מיותרות והופכת אותה למופשטת ולסימבולית. על התהליך כותבת הכוריאוגרפית גרטרוד קראוס: "תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות אישה, הילת אור לראשה, דקה יותר ויותר, עד שנותרה ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי."³⁷ כמו בדיבור יומיומי, כך גם התנועה היומיומית קולחת בשטף ובפזרנות. אלקיים מחפשת את התמצות ובהקשר לערך זה היא מרבה לדבר על הפסל ג'אקומטי:

בתמצות יש רוחניות ולכן אני מבינה את הפסל ג'אקומטי, שיצר דמויות דקות בחיפוש אחר תמצית האמנות. ככל שאתה מוסיף יותר, אתה מקלקל את האמנות... המטרה להגיע לתמצית שבתמצית מבלי לתאר אותה שחור על גבי לבן... מה שיש בו בויזואל נוגד את מהות העמקות של התחושה.³⁸

לאחר מיון קפדני של החומרים התנועתיים הם עוברים ליטוש. השחקן יודע היכן התנועה מתחילה, מהו המסלול שהיא עוברת בחלל והיכן היא מסתיימת. הדיוק, השליטה, התמצות והריכוז דוחסים את האנרגיה היומיומית המפוזרת לתוך מבנה צורני ומקצבי של הג'יסטה ומקנים לה הקרנה בימתית אמנותית.

החומרים התנועתיים מאופיינים בהפרדה כמו בסגנון המחול בתרבויות המזרח הרחוק, שבהן לכל תנועה יש משמעות סמלית. חוקרת המחול רויס (Royce) מביאה לדוגמה את המחול ההודי, שבו כל תנועה מופרדת מחברתה תוך הקפדה שלא תתערבבנה ביניהן.³⁹ כדי לנטרל את התנועה מהיומיומיות משתמשת אלקיים בטכניקה של "מתיחה", אם כי במינון נמוך. על טכניקת המתיחה אצל אלקיים כותבת המבקרת גבי אלדור:

החומר התנועתי מבוסס על ג'סטות של תנועות מחיי היומיום שתוגברו, פותחו ונערכו מחדש בתבניות קצביות. לעתים נעים השחקנים-רקדנים כבובות מונעות, בחזרה מהירה על אותה תנועה ברצף מקוטע כמו סרט שמריצים קדימה ואחורה במהירות, כאילו הכל מתרחש וגם עולה בזיכרון בעת ובעונה אחת. משפטי התנועה נקטעים לפתע, הפעולות נפסקות באופן שרירותי, או משתנות לאיכות אחרת.⁴⁰

במקרים בודדים מעבדת אלקיים משפט תנועה יומיומי למשפט מחולי. לדוגמה, בסצנת הפתיחה עוטף הדייג את צווארו תוך משחק של מקצבים. בסצנת "גילוי הפנטזיה" יושבים הגבר והאישה ליד השולחן, אוחזים בכוסות ולוגמים. פעולת הרמת הכוסות, קירובן לשפתיים, הרחקתן והחזרתן לשולחן – חשופה למקצבים כמו משפט מחולי. אין היא משתמשת בחזרה כמו באוש. אומרת אלקיים:

שתיית הקפה הוא נושא קלאסי לפנטומימה, אבל אני לוקחת את פעולת השתייה ומכניסה אותה למקצבים, כדי שלא תהיה חיקוי של אחד לאחד כפי שזה נעשה בחיים היומיומיים. ברגע שאני מכניסה את התנועה למקצב ומסגנת אותה היא כבר מקבלת אופי אחר.⁴¹

לסיכום:

כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים "גילוי" היא מילת המפתח לתהליך היצירה. אולם בניגוד לבאוש מלהקת אלקיים את קבוצתה באנשים מאמנויות שונות של הבמה ולא רק ברקדנים, ואף כוללת אנשים ללא כל רקע מקצועי. רוב המשתתפים הם שחקנים, שלהם נותנת היוצרת הנחיות לאימפרוביזציות תנועתיות. בניגוד לבאוש היא איננה מציבה שאלות על מהות חייהם. כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים החומרים התנועתיים מתבססים על תנועה יומיומיות ועל ג'סטות של

התנהגות אנושית שפותחו ועוצבו מחדש. אצל שתיהן השפה התנועתית דלה, אבל בניגוד לבאוש אין אלקיים משתמשת באפיון החזרה.

5.2.3.3 אפיון ה"רב-תחומיות"

תיאטרון התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות בין המדיה. התנועה נעה בחופשיות בין מחול לפנטומימה למשחק ולשימוש בקולות זימרה או דיבור.⁴² **בסולמות** יש שימוש בתנועה, במשחק, במחול סטפס, בפנטומימה ובסרט דמיוני אילם. מקום הסרט האילם ביצירה זו דורש התייחסות מיוחדת. לא מדובר בהקרנת סרט אמיתי אלא בסיפור דמיוני, הצגה בתוך הצגה, בהשראת הסרטים המוסיקליים ההוליוודיים שהגיעו לארץ בשנות החמישים והשישים. בניגוד לסרט שמוקרן על גבי מסך, "מוקרן" הסרט הדמיוני על מסלול התקדמות צר שחוצה את הבמה באלכסון מהחלון ועד לדלת. מהירות הפתיחה והסגירה של החלון משמשת מעין לחצנים להוראות של "התחל", "מהר", "קדימה ואחורה".

חפצים

כמו אצל באוש, החפצים אצל אלקיים באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים של העבודה, תוך שהם מוסיפים אלמנטים של פנטזיה, פיוט, סימבוליות וצורניות. אלקיים טוענת שיש אין-סוף אפשרויות של שימוש בחפצים, "אבל השימוש אצלי צמוד לרעיון ולא לחפץ. אם החפץ לא משרת את הרעיון, הוא לא מעניין אותי".⁴³ בניגוד לעבודות קודמות, שבהן בחירת החפץ הייתה אינטואיטיבית ומקרית, בחרה כאן אלקיים בסולם. הבחירה בסולם נובעת מסמליות: הסולם כסמל לאתגר, לסכנה, לשאיפות, להתקרבות ולהתרחקות בין אנשים (אחד עולה והשני יורד), לשולט ולנשלט. כמו כן הוא מתקשר באופן אסוציאטיבי לשמחה ולעצבות באמצעות סולמות מוסיקליים מז'וריים ומינוריים.

הסולם משמש פונקציות שונות: בסצנת הפתיחה הוא משמש כסות והגנה לדייג השוכב תחתיו וישן. הסולם שנפתח ונסגר נראה "נושם" יחד עם האדם. כשהאדם מתעורר הוא מעמיד את הסולם ויוצר באמצעותו קו ויזואלי ורטיקלי על הבמה. הוא מטפס עליו, כמו נכנס לאווירה של חלום, כש"ראשו בעננים", זורק את החכה למים וממתין. בהמשך משמש הסולם אמצעי לאילוף האישה. ראשה מושחל בין השלבים והוא אווז בקצוות הסולם, כאילו היו מושכות, וכופה עליה ללכת, לעצור ולשנות כיוון. הסולם השרוע על הרצפה מעורר אסוציאציה לשואה ולפסי רכבת. יש גם סולם קטן שאותו נושא הנווד כל כתפיו. אפילו בעולם הפנטזיה לא נפרד האדם מהסולם, אבל אולי שם, כמו בסיפור **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** יש חפצים מאותו סוג אבל

בגדלים שונים. לסיכום, כמו אצל באוש תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות בין המדיה. אולם בניגוד לבאוש מופיעים אצל אלקיים מוטיבים מעולם הבידור האמריקני. אצל שתי היוצרות תופסים החפצים מקום חשוב כשהם באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים.

5.2.4 סיכום

פינה באוש נסכה באלקיים תעוזה להעז להקים להקה משלה ולהפסיק ליצור ללהקות מחול רפרטואריות. האלמנטים הזהים לעבודות של שתיהן קשורים לעיסוק בנושא מגדר, בתפיסת התיאטרון הטוטלי, בשימוש בתנועה יומיומית, בתפיסה אי-ליניארית וביצירת עבודה הפתוחה לפרשנויות. כמו אצל באוש קיימים גם אצל אלקיים יסודות ריאליסטיים באווירה סוריאליסטית כשהמציאות והדמיון מפרשים זה את זה. השוני מתמקד בעיקר בגישה היותר אופטימית של אלקיים לחיים.

כבר אמרתי שהעיסוק במגדר כנושא מרכזי משותף לבאוש ואלקיים. בשעה שאצל הראשונה תופס גם נושא הצביעות האנושית, בהקשר לנורמות חברתיות, מקום חשוב, מעדיפה אלקיים לעסוק בתהיות אישיות לגבי האובססיה "להתקדם בחיים", לטפס על סולמות, על חשבון פיתוח מערכת יחסים בין בני הזוג.

הנשים של באוש נענות לציפיות המבט הגברי והן בודדות ומנוצלות. לעומת זאת מציגה אלקיים **בסולמות** אישה שהחלה בתחתית הסולם החברתי, אך בזכות סקרנותה וניצול הפוטנציאל הרוחני הטמון בה הצליחה להאפיל על הגבר. בניגוד לכוכבת (שדומה לנשים של באוש) המייצגת את הזוהר המזויף, האישה **בסולמות** היא כנה ובהופעתה החיצונית אין ניסיון לספק את המבט הגברי.

בעוד באוש מדגישה את האלימות הפיזית והנפשית כלפי האישה, אין **בסולמות** אלימות פיזית, וכאמור לעיל האלימות הנפשית מתפוגגת אחר הסצנות הראשונות. באוש מתמקדת בהצגת הבעייתיות תוך שימוש במינון גבוה של פרודיה, ואילו אלקיים מעלה את הפתרון של ההשלמה וההסתכלות שלה על החיים היא מתוך הומור.

אצל שתי היוצרות מתבסס תהליך היצירה על גילוי משותף ליוצרים ולמבצעים, אך בשעה שבאוש מלהקת את קבוצתה ברקדנים ושואלת אותם שאלות רעיוניות, מעדיפה אלקיים אמנים מאמנויות במה שונים כשהדגש הוא על שחקנים, ונותנת להם משימות תנועתיות.

כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים מתבססת היצירה על חומרים תנועתיים יומיומיים ועל ג'סטות של התנהגות אנושית שפותחו ונערכו מחדש. אצל שתיהן השפה התנועתית דלה, אבל בניגוד לבאוש אין אצל אלקיים גיחות קצרות של הדגמת יכולתם הטכנית של הרקדנים ואין שימוש באפיון החזרה על אותה תנועה. שתיהן משתמשות רק לעתים רחוקות בפיתוח משפט תנועתי.

בדומה לבאוש, תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות מדיה; אלא שבניגוד לבאוש תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון עני ובעל אופי קאמרי. אצל שתיהן החפצים באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים של העבודה תוך שהם מוסיפים אלמנטים של פנטזיה, פיוט, סימבוליות וצורניות. אלקיים משתמשת בניגודים במינון נמוך יותר מאשר באוש.

אלקיים איננה מתייחסת באופן ישיר למקום שבו היא חיה. רק ההדים למלחמות ולשואה, המופיעים לדקות ספורות בסצנה "מלחמה ופרידה", מרמזים אולי שמדובר ביוצרת ישראלית.

אלקיים משתמשת בחלק מהאפיונים של תיאטרון-המחול של באוש כדי ליצור תיאטרון-תנועה חם, אנושי, הומוריסטי, שמבטא את ביקורתה בנושא מגדר ואת תהיותיה לגבי מהות החיים.

5.3 חמורים (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור

5.3.1 מבוא

הזוג ליאת דרור וניר בן-גל הם היוצרים הבולטים של הדור השני של יוצרי תיאטרון-התנועה בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים. בחרתי לנתח את **חמורים** כיצירה המייצגת את סגנונם מן השיקולים הבאים: (א) העבודה נוצרה בשנות השמונים, כאשר השפעת באוש בארץ עדיין הייתה בולטת; (ב) יש ביצירה אלמנטים מקומיים (נושא, שפה תנועתית ומוסיקה);¹

(ג) העבודה עוסקת במגדר ולכן מספקת בסיס נושאי להשוואה עם באוש; (ד) את עבודותיהם המאוחרות יותר אין להגדיר כתיאטרון-תנועה. כבר ב**חמורים** האלמנט התנועתי-הטכני הוא בעל חשיבות גדולה יותר מאשר אצל באוש, ואף בהשוואה ליוצרי תיאטרון-התנועה המרכזיים בארץ באותם שנים. כפי שנראה, תהליך זניחת סגנון תיאטרון-התנועה לטובת תיאטרון-מחול פוסטמודרני ילך ויגבר בתחילת שנות התשעים, וכבר ב**חמורים** ניתן להבחין בהשפעות חדשות, שהבולטת בהן היא של קבוצת "רוזאס" הבלגית (Rosas) של היוצרת אן תרזה דה קירשמקר (Anne Teresa de Keersmaker).²

היוצרים העיקריים שהשפיעו על ניר וליאת בן גל הם יהודית ארנון, פינה באוש, יאן פרבר ואן תרזה דר קירשמקר. ניר הוא יליד קיבוץ ראש הניקרה וליאת – לוחמי הגטאות. כל אחד מהם בנפרד, מבלי שהכירו זה את זה, לקח שיעורי מחול באופן לא באופן סדיר באולפן למחול "געתון" בניהולה של יהודית ארנון. עם המורים נמנו גרטרוד קראוס, פלורה קושמן ויהודית ארנון. בשירותם הצבאי נפגשו בתל-אביב והחלו לראות יחד מופעי מחול שהגיעו מחו"ל, ביניהן את להקת אלווין איילי, טווילה תרפ, קיי טקיי, ג'ניפר מולר ופינה באוש. על הרושם שעשתה עליהם באוש אמרו:

את ההופעה הראשונה של פינה באוש חווינו לפני 15 שנה, חמש שנים לפני שהתחלנו ללמוד לרקוד, והיא עדיין חזקה מכול הופעה אחרת... כל ליטוף וכל מבט הם בעוצמה שמאפשרת לך להיות ולראות רחוק מעבר לתנועה עצמה, מעבר לרקדנים ולתפאורה העשירה, מעבר לכוריאוגרפיה המבריקה ולכל השאר – ולהביט ישר לתוך עצמך.³

רקדן ישראלי שהותיר על בן-גל רושם היה אוהד נהרין: "אהבתי מחול, אבל הרקדנים שראיתי נראו לי תמיד נשיים קצת... כשראיתי את אוהד, הבנתי שאפשר להיות בן-אדם שרוקד ולא 'רקדן'. התחלתי לרקוד גם בזכות ההופעה שלו."⁴

ב- 1982 עבד במשך שנה כאיש טכני במרכז סוזן דלל וראה את החזרות על **מחזור** (1982) של רות זיו-אייל. קיי טקיי ביקרה שם והוא ראה איך היא אוספת איצטרובלים לעבודתה החדשה. לדבריו, "ראיתי אנשים שעובדים עם הגוף ומתבטאים עם הגוף אחרת מאשר בלהקת 'בת-שבע' ו'בת-דור'. זה הקסים אותי. שכבתי חולה במיטה וידעתי שזה מה שאני צריך לעשות."⁵ ליאת נרשמה ללימודי מחול באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים וניר למד שם כתלמיד מחוץ למניין, והושפע מעמוס חץ שלימד כתב תנועה. שנה לאחר מכן פתחה יהודית ארנון את הסדנה לרקדנים צעירים ושניהם למדו שם.⁶ בגעתון למדו את סגנון גראהם, יצירה שבה נחשפו לסגנונות נוספים, עשו סדנה אצל לורה דין, ראו את העבודות של קרולין קרלסון, פילובולוס (Philobulos), מרדית מונק, קיי טקיי, רינה שיינפלד, אשרה אלקיים, רות אשל. ליאן פרבר (Jan Farber) הייתה השפעה מיוחדת עליהם. הם ראו מופע שלו, **עוצמת הטירוף של התיאטרון**, בתל-אביב. בן-גל: "הבנו שלא חייבים לרקוד במסגרת של להקה, כמו שחשבנו קודם לכן. הוא פתח לנו את העיניים. מה שהשפיע עלי זה החופש הזה שבו הוא עובד. לנסות ולבדוק ולפרק."⁷ אחרי שנתיים בסדנה עזבו את הקיבוץ ואת הסדנה והחלו לעבוד לבד.

ב- 1985 רקדו במשך שנה ב"אנסמבל ירושלים", לראשונה בחברת רקדניות ותיקות כמו איה רימון ובתיה כהן. הם השתתפו ב**ריקודי זיקית** שיצר נהרין לאנסמבל והועלה בפסטיבל ישראל. לאנסמבל יצר בן-גל את **מתים מצחוק** למוסיקה של מרדית מונק. הם זכו בפרס על הכוריאוגרפיה בתחרות הכוריאוגרפיה של האקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים לזכרה של גרטרוד קראוס ב- 1985, ובפרס שני עבור **מתים מצחוק**, תחרות לכוריאוגרפים בקלן, גרמניה, בשנת 1986. הם העלו את העבודה בלהקה צעירה בהולנד, ובשעות שהסטודיו היה פנוי החלו לעבוד על **דירת שני חדרים**. בארץ המשיכו לעבוד לבד. ל"להקת המחול הקיבוצית" יצרו את **מטען חורג** (1987) וללהקת "בת-שבע 2" יצר בן-גל את **תפיסה מוטעית** (1987). עבודתם **דירת שני חדרים** זכתה בתואר העבודה הנבחרת ב"גוונים במחול" לשנת 1987, ובמקום הראשון בתחרות הבין-לאומית לכוריאוגרפיה "בניולה" בפריז בשנת 1988. בשנת 1989 יצרו את המופע **חמורים**, שעמו הופיעו בכל רחבי הארץ ובאירופה. עבודות נוספות שלהם: **הריקוד השלישי**

(1990), **במערבולת התשוקה** (1991), **תאנים** (1993), **אינתא עומרי** (1994), **לשבת לקום אהובי**

(1996), **חקירה** (1996), *The Dance of Nothing* (1999).

כאמור, **חמורים** עוסק במגדר. נקודת המוצא למערכת היחסים בין גבר ואישה היא שוויוניות. הם מוכנים לבדוק את המוסכמות החברתיות, לחשוף את עצמם לפגיעות של בן הזוג השני ושוב לצאת לדרך המשותפת. הם יוצאים למסע כזוג, לגלות את עצמם. מקורה של השפה התנועתית ביומיומיות ובקומפוזיציה בחלל. השפה גם יותר אנרגטית ו"ריקודית" מזו של באוש. **חמורים** היא העבודה הראשונה של בני הזוג שבה משתקף המקום בו הם חיים – בצבעוניות, בדימויים, בתפיסות העולם ובאנרגיות. על חיפוש המקומיות בתרבות הישראלית כתב עפרת ב-1984, ארבע שנים לפני לידת **חמורים** :

המקומיות האחרת איננה מתיימרת להסתמך על הגדרה של מקומיות אמנותית. הגדרה זו תהיה תמיד מלאכותית, כפויה ומוצריה כושלים. רוצה לומר, כלל אין זה חשוב לנו אם משהו מהמקומיות האחרת שלנו ידמה למשהו ממקומיות אחרת כלשהי ... לפגוש את המקום פירושו – לפגוש טבע של מקום ו/תולדותיו של מקום ו/או אמנותו של מקום... מקומיות אחרת של תכונות פיזיות, של סמלים חיים ושל מיתוסים אמיתיים של החברה הנוכחית.⁸

איכות זו של מקומיות שאנו מוצאים ב**חמורים** מאפיינת את מרבית עבודותיהם של דרור ובן-גל. אריאל הירשפלד איתר מקומיות זו ב**אינתא עומרי** :

התנועות של חברי הלהקה הזאת אינן רק כנות ואמינות בצורה בלתי רגילה, אלא שהן... ישראליות. לא ישראליות במובן שהתקבע בכל מיני קומדיות או מערכונים של להקות צבאיות ולא במובן אידיומאטי אחר, אלא הוא קשור לאופנים של תנועה וסגנון הקיימים, כמסתבר, באורח החיים הישראלי היום בשנות העשרים והשלושים לחייהם. יש בה שאריות קטנות של אתוס הצבר של שנות הארבעים והחמישים (אין אירופי, אמריקני, ערבי הפושט כך תחתונים; כך, באותה נכלמות נכמרת ושתוקה, כך בדיוק) ויש בה שאריות ברורות של שירות בצבא, ויש בה הרבה זכרונות טראומתיים שנהפכו כבר למורשת גנטית.⁹

אין זה בתחום המחקר כאן לצלול לסוגייה אם יש תרבות ישראלית וכיצד היא מתבטאת, אבל אוכל לקבוע שכמו שגרמניה משתקפת בעבודותיה של באוש, כך בחמורים ובעבודות נוספות של דרור ובן-גל משתקף הכאן והעכשיו.

5.3.2 תיאור היצירה

ביחד?

הבמה חשוכה. שומעים רחש של רוח ונקישות הליכה על הבמה. אור. דרור נושאת על כתפיה שמיכה מקופלת. היא צועדת מצד אחד של הבמה אל השני, נעצרת, מפילה את השמיכה לרצפה, מרימה ומניחה אותה שוב על הכתפיים. אחרי שחזרה על המשפט שלוש פעמים מצטרף אליה בן-גל במשפט תנועתי זהה בכיוון התקדמות נגדי. הם חוזרים על אותו משפט שוב ושוב. קצב ההליכה של בן-גל שונה משל דרור ולכן לפעמים הם מתקרבים ומתרחקים זה מזו, לפעמים השמיכות נופלות יחד לרצפה ולפעמים לא. הם ממשיכים בהליכה זו כשתי דקות. יושבים על השמיכות למנוחה. (ראה נספחים, תמונה מס' 18).

ביחד !

הזוג מתחיל לצעוד יחד. מפילים ומרימים את השמיכות באותו קצב ובהמשך מבצעים סכמה מתמטית של המשפט המקורי, כשהם מקצרים ומאריכים את מספר הצעדים וחוזרים מספר פעמים על הפלת החבילה לרצפה. הם נראים כרובוטים מתוכנתים. אחרי שהלכו יחד כשתיים וחצי דקות הם נעצרים פתאום, משנים כיוון ופונים לעבר הקהל, עומדים ומחייכים.

רוקדת לבדה

דרור רוקדת לבדה. החומר התנועתי מתבסס על רצף תנועות ידיים מהירות וזורמות תוך הטחת הטורסו לעבר הברכיים. בניגוד לה מתקדם בן-גל על הברכיים, שקוע בסידור השמיכות על הרצפה.

המאבק

בן-גל קם והם עומדים זו מול זה. השמיכה צמודה לחזה שלו, כאילו מגינה עליו. הוא נסוג בהליכה אחורנית ודרור מתקדמת מולו ומייד נסוגה, בן-גל מתקדם, וכך חוזר חלילה. לשנייה מרימה דרור את שמלתה, חושפת את ירכיה ומייד מכסה אותן והם מתגלגלים יחד על הרצפה במהירות, קמים, רוקעים על הרצפה. הוא מנסה שוב ושוב להציץ מתחת לשמלתה והיא דוחה אותו. אחר כך היא מתקדמת בהליכה ובריצה במרחב הכללי במעגלים, ידיה פרושות למעלה בהדרת חשיבות (ראה נספחים, תמונה מס' 19). בן-גל מניח שמיכות מתחת לכפות רגליה המתקדמות. שוב הם נעמדים זה

מול זו והוא דוחף אל החזה שלה את השמיכות. היא דוחה אותן ומצמידה אותן לגופו. שוב הוא מנסה להעמיס עליה את השמיכות והיא מסרבת. תוך כדי מאבק נופלות השמיכות לרצפה.

התעלסות

הם עומדים על הברכיים אחד מול השני, פושטים זרועות זה אל זה, מתקרבים, מתחבקים ונופלים לרצפה, כשגופו דבוק לגופה. באיטיות וברוך הוא מתפלש בין רגליה, מטמין את ראשו במפשעה שלה.

אהבה

שניהם יושבים על העקבים, גבם לקהל. דרור פושט את השמלה ופורשת שמיכה. בן-גל פושט את הגופייה ופורש את השמיכה השנייה. לצלילי ואלס רומנטי הם מתגלגלים; מתיישבים ומרימים את הרגליים בשיכול באוויר. הם מתקדמים זה לצדו של זה בזחילה על ארבע ומקיפים את השמיכות, ושוב מתגלגלים, מתיישבים וזוחלים. הם נעצרים בישיבה ליד השמיכות כשחזית הגוף פונה אל הקהל. דרור לוקחת את הגופייה של דרור ולובשת אותה. בן-גל לוקח את השמלה ולובש אותה. הם יושבים צמודים זה לזה, דרור מניחה באהבה את ראשה על חזהו של בן-גל.

הגבר כאישה

בן-גל עומד במרכז הבמה, לבוש בשמלה, רוקד חומר תנועתי דומה לזה שרקדה דרור בסצנת האישה לבדה (ראה נספחים, תמונה מס' 20). מוסיקה ערבית מסתלסלת, "אנא בחיבק", מלווה את הריקוד.

המאצ'ו

במרכז הבמה מונחת ערמת שמיכות. דרור עומדת בפרופיל לקהל, ידיה נשענות על השמיכות, גבה מקביל לרצפה, רגליה צמודות ומתוחות. בן-גל מקיף את הערמה, בועט בשמיכות, הערמה מתמוטטת ודרור נופלת. היא קמה והם נעמדים זה מול זה כשגבה מופנה לקהל. ידיו "סורקות" ללא מגע את גופה מלמעלה למטה וחזרה. זו תנועה מהירה, קטועה, בעלת אופי אגרסיבי ופולשני. אחר כך הוא נושא אותה בזרועותיו, נעמד בפיסוק רחב שמקרין ביטחון ויורד לישיבה כשהיא עדיין מכורבלת בזרועותיו. הוא ממתין שניות ספורות, כמו מבקש שכולם יראו, ומשליך אותה ככלי אין חפץ בו. דרור מתגלגלת על הרצפה כעלה ברוח, קמה וממהרת לסדר את השמיכות. הוא הולך בעקבותיה ומפרק את מה שסידרה. ושוב חזרה על משפט הידיים ה"סורקות", הנשיאה והזריקה. אחר כך דרור מקיפה את בן-גל בריצה מהירה בצעדים קטנים, כמו חיה מפוחדת. גבה שפוף. היא נעצרת והוא מרים את החצאית שלה ומציץ. דרור לא מגיבה. הוא מתחיל ללכת במעגל כשליט, כשהיא מניחה שמיכות תחת כפות רגליו.

הכול מאוורר

שמיכות מונחות זו על זו במרכז הבמה. דרור עומדת מאחוריהן וממלמלת במהירות: "אני לא מבינה... אצלי בבית הכול מאוורר... אצלי בבית אפשר לאכול מהרצפה. אצלי בבית הכול בסדר". תוך כדי הדיבור המהיר היא פורשת את השמיכות על הבמה ויוצרת שני מלבנים המזכירים מיטות.

מדברים בפרחים

באוניסונו הם מקיפים בהליכה את "המיטות" וחוזרים על תנועות הידיים של סצנת אישה לבד. הפעם התנועה מבוצעת ברכות ובאיטיות. בהתקדמם הם מפזרים פרחים על הבמה.

"החברמן" הישראלי

בן-גל עומד לבוש שמלת אישה. תוך כדי דיבור הוא מתגאה ביכולת הסיבולת שלו כמאצ'ו ישראלי: "אין לי שום בעיה. לטפס על הקיר. לרדת מהקיר. מרגיש את הבטן והכתפיים. תביא לי 8 מטר חבל ואני אטפס מעלה ומטה כמו זיקית. אין לי בעיה. לעשות 'פוש', פושה' [סלנג הלקוח מהמילה האנגלית push up]... אין לי שום בעיה. להעביר ארגזים ובקבוקים של בירה. אין לי שום בעיה. פקק, בקבוק, פקק, בקבוק, כך את כל המשאית. אין לי שום בעיה. הבטן בסדר, מרגיש את הרגליים. רק לעבוד בדואר ולהדביק בולים כל היום. היד שלי בסדר, לשון שלי בסדר. לעמוד ולמצמץ כל היום. מרגיש את הידיים, מרגיש את הבטן. אתה מבין מה אני מתכוון?"

ומה הלאה?

הזוג נע באוניסונו לצלילי מוסיקה מזרחית. החומר התנועתי מורכב מכפיפות טורסו ועבודת ידיים, מזכיר את המשפט התנועתי בסצנה "רוקדת לבדה". הפעם המשפטים מבוצעים כעבודה כפויה ואין בהם אותה זרימה וחיות כמו בסצנה "רוקדת לבדה". אחר כך כל אחד לוקח את השמיכה שלו והם מתקדמים בהיסוס. כל אחד מרוכז בעצמו. נשמע תיפוף. ושוב הם ממשיכים יחד כזוג את מסע החיים.

5.3.3 ניתוח היצירה

5.3.3.1 אפיון ה"תוכן"

כישלון

מגדר היא אחת השאלות הרבות שמעסיקות את בן-גל ודרור לגבי עצמם, "מי אנחנו, מה מקומנו ומה מניע אותנו לעשות את כל הדברים?"¹⁰ בניגוד לבאוש, המציגה את הכישלון במגדר כמחלט ומדגישה את האלימות והפרודיה, יוצאים בן-גל ודרור לחפש אחר פתרון קונסטרוקטיבי, כשנקודת המוצא

היא שוויון המינים. במהלך היצירה יש מאבקים בין המינים, אבל לא מתוך שאיפה לשלוט ולהכניע, אלא להבין טוב יותר זה את זה וליצור בסיס חדש למערכת הזוגית. הרעיון הזה בא לידי ביטוי גם במחזה **שותפים יריבים** מאת יהושע סובול, שמסביר שהנפשות פועלות עם שותף-יריב לדיאלוג על מנת לבוא על פתרונם ולמצוא את איזונם. מדובר, אפוא, בבדיקה מחודשת של נורמות ובהתרחקות מכל היבט ראוותני. לא במקרה בחרו בצבעי שחור-לבן המקרינים אופי נזירי, ללא הצטעצעות. יש בכך רצון להתנקות, "כדי להביט ישר לתוך עצמך" כפי שאומרת דרור.¹¹ בחירתם היא אמירה של התרסה כלפי העולם כיום, שעליו כותב החוקר גדעון עפרת: "למי אכפת עוד מהשחור הלבן התמציתי שלך בעולם זה של טלוויזיה צבעונית, עיתונות צבע וצבעוניות שנאבליסטית פוספורית על גבי קטיפות, ברזנטים ושאר הפתעות".¹²

במהלך היצירה עוברים בני הזוג אותו מסלול, מבצעים אותה עבודה סיזיפית ונושאים על גבם אותו משא. דרור עושה אותה עבודה קשה כמו בן-גל ובכך יוצאת נגד התפיסה המערבית שאישה צריכה להיות עדינה, שבירה, חלשה ומאופקת ושישנם דברים פיזיים שהיא לא מסוגלת לעשות.¹³ מצד שני ניתן לראות בעבודתה הקשה ביקורת כלפי החברה המזרחית שבה האישה נושאת את המשא הכבד בעוד הגבר מעשן נרגילה בבתי קפה. מכאן, אפוא, שבעבודתה הקשה של דרור חבויה אמירה פמיניסטית מההיבט של החברה המערבית והמזרחית כאחד.

כמו לבאוש יש לבני הזוג ביקורת בנושא המגדר, אבל בניגוד לה הם סבורים שעדיין קיימים אהבה, חום, רוך ושאפה לשינוי. הם מתמודדים עם שאלות יסוד של מאבק הכוח בין המינים, חלוקת הנטל, שיתוף וויתור. בניגוד לבאוש מצויים עדיין בן-גל ודרור בשלב בו הם מוכנים לחשוף את עצמם לאתגר של הקשבה ושל הבנת הזולת. הם מוכנים להחליף ביניהם את תפקידי המינים כדי להבין יותר טוב את מצוקת הזולת. בן-גל: "לכל אחד יש את הדברים הקלים שלו. החלטנו שכל אחד מאתנו יתמודד עם חומר שקשה לו. לי כרקדן היה מאוד קשה לרקוד כאישה. היו חזרות שהייתי שוכב על הבמה ומתחיל לבכות. ליאת הייתה צועקת עלי לקום להמשיך הלאה".¹⁴

בסצנת "ביחד?" הם מציגים את הגרסה שלהם לכישלון. הזוג מבצע משפט תנועתי זהה, הולך הלוך ושוב על אותו מסלול מצד אחד של הבמה לצד שני. הם מפילים, מרימים, הופכים ונושאים אותו סוג של שמיכה, עוברים יחד כברת חיים על כל הקשיים הכרוכים בכך, אבל אין ביניהם קשר. כל אחד מהם שקוע בהתמודדות האישית שלו עם הקושי לשאת את השמיכה, שאולי מסמלת את הקשיים בחיי היומיום. מה שמחבר אותם הוא מסלול ההתקדמות המשותף והקשיים הכרוכים בעיסוק בשמיכה, אבל רגשית נשאר כל אחד מהם בודד, נתון בתוך בועה אישית. הולכים קרובים, אבל נפשית הם רחוקים.

בסצנה "ביחד!" הם ממשיכים לבצע אותו משפט תנועתי מקורי כמו בסצנה "ביחד?" אבל הפעם באוניסונו מושלם. כמו רובוטים הם מבצעים שוב ושוב אותו משפט תנועתי שחוזר על עצמו כסכמה מתמטית מורכבת נטולת רגש. הם מקצרים את המשפט המקורי (במקום ארבעה עד חמישה צעדים הם מסתפקים בצעד אחד, שניים או שלושה) וחוזרים על פעולת ההפלה וההרמה של השמיכה שלוש עד שש פעמים. אין היגיון פנימי בשינויי הכיוונים ובמספר הפעמים שהם חוזרים על כל משפט. נראה שהם הולכים מכוח ההרגל, מכוח הציפיות של החברה. לאחר שסיימו הם עומדים ומחייכים חיוך מאולץ, של כביכול "אושר" של שני אנשים שהצליחו לבצע יחד עבודה קשה וסיזיפית.

בניגוד לבאוש אין דרור ובן-גל מדגישים בלבוש ובחומרים התנועתיים את ההבדל בין המינים. בניגוד לנשים הדקיקות אצל באוש מבנה גופה של דרור מוצק מן המקובל לגבי רקדנית. היא אינה לבושה בשמלה הדוקה, צבעונית ונעלי עקב גבוהות כדי להתאים עצמה לציפיות המבט הגברי. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני, חיפשו דרור ובן-גל דרך "להציג את הגוף בתנועה מבלי להציג אותו כמוצג. מכאן נבע השימוש בלבוש פשוט.¹⁵ דרור לבושה בשמלה שחורה המגיעה עד הברכיים. בגדה פשוט כמו בגדו של הגבר והיא נועלת נעליים כבדות. במחזה הפמיניסטי *The Singular Life of* *Albert Nobbes* (1979) האישה מתחפשת לגבר כדי לזכות בשכר טוב יותר ולובשת בגד עם גזרה פשוטה בצבע שחור ולבן ונועלת נעליים גדולות שמעוגנות באדמה ותומכות בנדיבות במשקל הגוף.¹⁶ במחזה האישה מתחפשת לגבר, ואילו דרור מופיעה כפי שהיא. היא איננה מגלחת את השיער על הרגליים ולא תחת בית השחי. לדברי המבקרת שוש אביגל יש משהו גברי בבתי השחי הלא מגולחים שלה, בקשיחותה, בכוח הפיזי שלה ובנעלי השרוכים המגושמות שלה.¹⁷ היא גם לא דורכת על הקרקע כמו שדורכים הרקדנים היחפים של פינה באוש על הדשא של וופרטל. זו דריכה של אישה שרגילה להרים משאות כבדים בסביבה לוהטת וחמה. אותה פשטות ושירות תואמת יותר את המחול הפוסט-מודרני ואולי גם את החספוס וה"דוגריות" הישראלית בהשוואה לחברה האירופית שמציגה באוש. ביקורת שכתבה מרשה סיגל על הרקדנית/כוריאוגרפית הפוסט-מודרנית טרישה בראון (Trisha Brown) מתאימה להפליא גם לדרור: "מדובר באישה, לא במיוחד נאה אבל גם לא מכוערת, לא רזה אבל גם לא שמנה, ללא הטונוס השרירי של רקדני בלט. מה שבולט זו הנוכחות שלה. היא מציגה את עצמה בפניך כמו שהיא ועושה מה שהיא עושה."¹⁸

בניגוד לחלק מהרקדנים בקבוצתה של באוש, בן-גל אינו מקרין נשיות או הומוסקסואליות. נהפוך הוא: הוא גבוה ושרירי, ושירת בצבא בסיירת נבחרת של צה"ל. הוא מספר שבצבא נהג ללכת ברגל 150 ק"מ כשהוא נושא על גבו משא במשקל 50 ק"ג. "לולא עברתי זאת והוכחתי בעיני הנורמות

הישראליות שאני גבר, לא הייתי מסוגל לעשות את מה שאני עושה כיום".¹⁹ השימוש בטקסט, בעיקר של דרור, מאיר גם הוא את הנכונות להתנסות חדשה. הנה מה אומר קופלנד על הדיבור במחול:

המחול תמיד נחשב לאמנות אילמת של תנועה פיזית טהורה שבו הנשים יכולות להשתמש רק בגופן. יש משהו סימבולי בכך המצביע על שחרור כאשר הנשים יכולות לדבר על הבמה ולא לבטא את עצמן רק בעזרת הגוף. האישה יכולה להיות פיזית ומגרה אבל באותו זמן גם פיקחית וחכמה.²⁰

כאמור, כדי להבין טוב יותר זה את זה הם מוכנים להחליף תפקידים. לא מדובר בהחלפת בגדים כדי ליצור תסבוכות קומיות כמו במחזות היווניים העתיקים של אריסטופאנס או במחזות בסגנון הקומדיה דל ארטה,²¹ וגם לא כדי להסתכן בהיחבא אל הצד של המתרס, או בשאיפה להראות את הצביעות של נורמות חברתיות, אלא בניסיון אמיתי לחוות סיטואציות יומיומיות שבהן מתנסה בן המין השני. הם לא מסתפקים בהחלפת בגדים אלא גם מאמצים גיטות והתנהגויות של המין השני. למשל, האישה רוקדת כמאצ'ו, ידה הימנית קמוצה לאגרוף קשוח והבוחן המתוחה מעצימה את שביעות הרצון העצמית שלה ושליטתה. כשהבוחן מצביעה לעבר הגוף היא כמו מבקשת לומר "אין כמוני", וכשהבוחן מצביעה לחלל היא נראית כמחלקת פקודות. הריקוד של דרור מתבצע בחלל בגובה עמידה כשהיא מתקדמת בקו ישר אל הקהל וחזרה, ואחר כך מקיפה את חלל הבמה כשהיא תוחמת את הטריטוריה שלה בקפיצות גדולות של מעין Grand Jeté (ראה נספחים, תמונה מס' 21). בביצוע הקפיצה אין איכות של בלט קלאסי – ברק, מהירות, גובה כמו של חץ – אלא מדובר בקפיצה עם ברכיים כפופות שאינה ממריאה לגובה, והידיים נפתחות ונסגרות כאילו היא שוחה. ייתכן שהביצוע העילג מצביע על אי-ההתאמה בין השאיפה לשליטה לחוסר היכולת. היא מבקשת לקפוץ כגבר, מבקשת להיות שליטה, אבל כל מה שהיא עושה זה חיקוי עלוב?

בניגוד לה, המנסה להיות גבר שליט, מתקדם בן-גל על הברכיים בקצב איטי ועושה את עבודות הבית המיועדות לנשים: מעביר שמיכות מצד לצד על הבמה. גם קווי ההתקדמות שלו אינם ברורים, בניגוד לקפיצות הגדולות של דרור. זו התקדמות במסלולים מעורפלים משהו. הוא מסדר את השמיכות זו לצד זו או זו מעל זו. בעוד היא שיכורת כוח כגבר, הוא חש מושפל וכנוע כאישה.

בסצנה "הגבר כאישה" הוא לובש שמלת אישה, חוזר על משפט תנועתי נשי שקודם לכן רקדה דרור, אבל לתנועת הידיים והטחות הטורסו הוא מוסיף אמירה בוטה, מדגיש עכוזים ונוגע בשדיים. הוא חש השפלה בשל הצורך להדגיש את הנשיות כדי לרצות את הגבר. המוסיקה המזרחית המלווה

את הקטע מדגישה עוד יותר את ההשפלה מפני שהיא מתקשרת עם חברה שבה מעמד האישה הוא נמוך במיוחד.

לצד הסצנות העוסקות בריחוק, במאבק ובהשלמה עם נורמות חברתיות שזורות ב**חמורים** סצנות של אהבה וקירבה. סצנת ה"התעלסות" מתבצעת ברגישות רבה, באיטיות, בחושניות, תוך כדי הקשבה הדדית עמוקה בין בני הזוג. כל גופו דבוק לגופה. המגע מקסימלי והוא גולש לאורך גופה כמו מבקש להתאחד ולחדור בתוכה. מבקש לחוש, להריח, לספוג, לא לאבד טיפה של מגע. היא מגיבה באותה רגישות. התנועה היא מינימלית, מאופקת אבל גם חושפנית. כותבת המבקרת שוש אביגל: "יש משהו מאד אותנטי, מאד כן ואמיתי באמירה האישית הזאת שלהם. זוג רקדנים מתעלס על הרצפה. המון רוך, הוא מסובב אותה כך שהקהל לא יראה בדיוק, למנוע מבוכה. ההסתרה-למחצה מגבירה את תחושת האינטימיות, זה לא מופע חשפנות."²² בסצנת "האהבה", מתגלגלים בני הזוג יחד כמו בתוך חלום. מדי פעם הם פושטים את הידיים באוויר כשהרגליים משוכלות, כאילו מרחפים, כשנקודת המגע עם הרצפה היא מינימלית. התנועה זורמת ואיננה נתונה בסד של ספירות שכלתניות של משפט תנועתי. הם נעים יחד תוך הקשבה הדדית ויוצרים אוניסונו הנובע מקשר נפשי. שתי סצנות אלו, "התעלסות" ו"אהבה", עומדות בניגוד מוחלט לסצנות הסקס האלים אצל באוש.

בסצנה "דבר אלי בפרחים" עוסקים בני הזוג בפתרון שהם מציעים: ויתורים הדדיים. דרור: "מה זה כוח? גם בויתור יש הרבה כוח ויכולת קבלה."²³ בתנועה סימטרית הם מתקדמים בחלל ומקיפים את השמיכות הפרושות על הבמה כשתי מיטות. תנועות הידיים זהות למשפטים בריקוד הסצנה "רוקדת לבדה", אבל מבוצעות בקצב ואלס איטי כשהתנועה זורמת ורכה. הם מפזרים פרחים על הבמה שיוצרים שדה פרחים על הבמה ובכך מזכירים את *Nelkin* (1982) של באוש. אולם אם אצל באוש הפרחים פוזרו מראש על הבמה ומשמשים כחפץ, אצל בן-גל ודרור "גדלים" הפרחים מתוך כפות ידיהם – צמיחה שמקורה בשינוי פנימי. כזכור, ההצגה מסתיימת כשבני הזוג ממשיכים במסע חייהם המשותפים. כל אחד עומד ואוחז את השמיכה שלו. הם אינם ממהרים לצאת לדרך ולבצע את המשפט המקורי שפתח את היצירה. הם נראים מהורהרים, חוששים, נבונים יותר. איך ינהגו מחר?

אלימות

שני סוגים של אלימות פיזית מצויים ב**חמורים**. הראשון הוא אלימות של הרקדנים כלפי גופם כפי שבאה לידי ביטוי בקטע הפתיחה של העבודה המפרכת עם המזרונים. כמו אצל באוש הם נדחפים עד קצה היכולת הפיזית ומראים את העייפות והכאב. האלימות הנוספת היא אלימות נפשית. האלימות

הפיזית בין הרקדנים מצויה במינון נמוך. עיקר האלימות מתרכזת בסצנת "המאציו" בו טרחה הרקדנית לסדר את השמיכות ואחר כך נשענת עליהן למנוחה קצרה. הגבר מקיף במעגל את השמיכות כחיה האורבת לטרף ואחר בועט בהן, כאילו ביקש למוטט את יסודות הבית. השמיכות מתפזרות והאישה נופלת. כחיה קטנה ומפחדת היא מקיפה אותו מספר פעמים במעגלים. זוהי ריצה מהירה בצעדים קטנים ובגוף רפוי. הוא, כמו המלך, כמו השמש, יושב במרכז המעגל והיא סביבו. כשהיא מפסיקה לרוץ הוא נושא אותה על ידיו, כמו באופרטות הסבון שבהן הנסיך נושא את הנסיכה למפתן הארמון. הוא עומד בפיסוק רחב, מקרין ביטחון וכוחניות. היא מכורבלת בזרועותיו ללא תנועה, כמו קפואה, ממתינה ליוזמתו. הוא יורד לישיבה, ללא שינוי האחיזה, כמו מרים משקלות, ממתין מעט, כמו ממתין לצילום פרסומת ואחר כך זורק אותה. היא מתגלגלת על הרצפה כחפץ חסר ערך.

להוציא את סצנת "המאציו", ההתמודדות והאלימות הן בין בני זוג שווים. למרות שבסצנת הפתיחה ("ביחד?") דרור איטית מעט מבן-גל, היא מצליחה לעמוד כמוהו בעבודה סיוזיפית. בסצנת "המאבק" שניהם משנים גבהים, מתגלגלים, קמים, רוקעים כמו חולפים על פני הרים וגאיות ואינם מהססים לומר את דברם. היא לא נשארת חייבת לו: אם בסצנת "המאציו" האישה היא זו שמניחה את שמיכה מתחת כף רגלו של הגבר הצועד כשליט, הרי בסצנת "המאבק", התפקידים מתהפכים, והאישה צועדת על פני השמיכות שהגבר מניח את השמיכות לרגליה.

פרודיה

הפרודיה משמשת את היוצרים ככלי נשק נגד צביעות הנורמות החברתיות. ניתן לייחס שימוש זה להשפעת באוש, אבל זהו גם חלק מתופעה רחבה בספרות הפוסט-מודרנית בישראל של שנות השמונים, שעליה כותב גורביץ':

הספרות פנתה עורף לפתוס הטרגי ומעדיפה לתאר את החיים באמצעות הגרוטסקה והקומדיה השחורה. לתאר את העולם, שלא ניתן עוד להתבונן בו בקריטריונים ערכיים או מוסריים כשלהם. הסאטירה הינה נקודת תפנית גואלת ומתקנת האופיינית דווקא לדגמים מובהקים של אליטיזם מודרניסטי.²⁴

דוגמה לפרודיה אתן מן הסצנה העוסקת בדימוי "החברמניות" של הישראלי המצוי. כזכור, הגבר המבקש להיות סופר-גבר מתרברב שאין לו בעיה לעשות כל דבר כדי להראות שהוא סופר-גבר, בשעה שהדברים שבהם הוא מתגאה מצביעים על טיפשות ועל ילדותיות. לדוגמה, הוא מתגאה בכך שאין לו בעיה לפתוח כל היום בקבוקים ולהעביר אותם מהמשאית. אין לו בעיה להדביק בולים כל היום ומתגאה בכך שהלשון לא נדבקת. ומעל לכול, אותו גבר "חברמני" לובש שמלת אישה.

אי-ליניאריות

היצירה בנויה כקולאז' שבה כל הסצנות קשורות לנושא המרכזי: בחינת היחסים בין בני הזוג וגילוי עצמי. להלן סדר הסצנות ונושאייהן: "ביחד?" (חוסר תקשורת), "ביחד!" (אילוץ חברתי), "מאבק" (מלחמה בין שולט לנשלט), "התעלסות", "אהבה", "הגבר כאישה" (החלפת תפקידים בין המינים), "המאציו" (הטיפוס השולט), "הכול מאורר" (ציפיות חברתיות), "דבר אלי בפרחים" (ויתור והשלמה), "החברמן הישראלי" (נורמות חברתיות) ו"מה הלאה?" (הרהורים לגבי המשך הדרך המשותפת). אנו רואים שאין התפתחות דרמטית עלילתית אבל יש היגיון כרונולוגי בהצגת מערכת היחסים בין הזוג.

ריגוש

דרור ובן-גל מתרגמים את המסר הרגשי לקומפוזיציות מופשטות של חלל, רוח וזמן ובכך הם יוצרים ריחוק. אפילו בסצנת האהבה אין אנו רואים השתפכות אמוציונלית של רגשות עם פתרונות תנועתיים שגרתיים המוכרים מתוך המחול המודרני או הקלאסי. במקום חיבוקים וגיפופים למיניהם יצרו הכוריאוגרפים משפט תנועתי שבו הם מתקדמים על הרצפה עם איכות תנועה זורמת שמקרינה רוגע והרמוניה. כזכור, המשפט מתבצע באוניסונו ובנוי משלושה גלגולים בשכיבה, וממערב לשיבה שבה נקודת המגע של הישבן עם הרצפה מינימלי. על בסיס צר זה הם מרימים את רגליהם לאוויר בשיכול והידיים פשוטות מעלה, כמו מבקש הזוג לרחף בחלום אידילי. בהמשך הם מתקדמים בזחילה, מניחים ומרימים יחד ידיהם ורגליהם על הרצפה. הם נראים כמו חיות המתקדמות בשקט ביער. למרות שאין בין בני הזוג כל מגע פיזי ואין כל קשר במבטים הם מקרינים "ביחד". הקשר העמוק ביניהם אינו זקוק לקשר חיצוני. הם נעים יחד בהרמוניה, מאוחדים באותה אנרגיה. הם חוזרים על משפט זה פעמיים.

הנכונות לויתורים הדדיים באה לידי פתרון כוריאוגרפי בהתקדמות הרקדנים במסלולים זהים, סימטריים, כשהם מקיפים שמיכות הפרושות על הרצפה. זו התקדמות בתנועת ראי, אין מוביל ואין מובל. ושוב, אין ביניהם מגע פיזי ואין קשר של מבטים, אבל הם נעים יחד, מאוחדים באותה אנרגיה. כזכור, כמו בלהטוט של קוסם, צומחים פרחים על כפות ידיהם ואותם הם מפזרים בנדיבות על הרצפה. הם ההתחדשות הפנימית שלהם אם צובעים מחדש את העולם.

בסצנות אלו, כמו באחרות, יש שימוש מועט בדינמיקה ובשינויי כוח. ההתנתקות מלחלוחית הדינמיקה, המקצבים ואיכות הכוח למיניהם, יוצרים איכות של אמנות "יבשה", שהיא לפי תפיסת הזן היפני אמנות בוגרת, נטולת לחלוחית של ילדותיות. לאיכות זו קורא הזן "יובש נעלה" (Lofty

אפילו בסצנת "ההתעלסות", שמצטיינת בגישה ריאליסטית, הפכו בני הזוג את ההתעלסות לאמנות. בן-גל מצמיד את גופו לדרור ומחליק לאט, כל חושיו פתוחים לחוש כל תא בעור, להריח, לטעום כל ניחוח של הגוף שלה. הוא טומן את ראשו במפשעתה ללא קורטוב של ארוטיות אלא מתוך רגש עמוק. היא מתיישבת עם רגליה המפוסקות ומגיבה באימפולסים עדינים. אין התרגשות חיצונית דרמטית וסערת רגשות כמו אצל באוש.

פתוח לפירושים

הפתרונות שמציעים בני הזוג להעביר את המסרים שלהם הם פתרונות כוריאוגרפיים, ולכן מעצם טבעם פתוחים יותר לפירושים מאשר השימוש במילה. למשל, החזרה של בני הזוג על המשפט התנועתי המציין עבודה סייזיפית בתחילת ההצגה יכול להתפרש כדבר והיפוכו:

- חוסר קומוניקציה בין בני זוג ששניהם מבצעים אותה פעילות, אך לא ביחד (סצנה "ביחד?").
 - שמירה על עצמאות. שניהם מבצעים אותו משפט כשכל אחד מתאים את קצב העשייה ליכולתו, מעין עצמאות בתוך יחד.
 - האוניסונו מעורר אסוציאציות לפעילות רובוטית.
 - האוניסונו על הקשבה הדדית וקשר עמוק בין בני הזוג.
 - החיוך של הזוג לאחר שסיימו את העבודה הסיזיפית הוא חיוך של סיפוק שחשים אנשים שעמדו ביחד במשימה קשה.
 - מדובר בחיוך מאולץ של אנשים שמנסים לענות על הדימוי החברתי של זוג מאושר.
- גם לשימוש בשמיכות ניתן להעניק פירושים שונים. הן יכולות לסמל בית, טריטוריה ומשא כובד החיים. היצירה גם מעוררת פירושים פוליטיים-חברתיים. השמיכות על הכתפיים יוצרות רושם של נרדפות: פליטים הנמלטים מפני מישוה. נשאלות שאלות: מי הם החמורים שעובדים כל כך קשה? מדוע הם עובדים כל כך קשה ומקבלים עליהם את הדין? מה עושה שם השיר הערבי? האם יש רמז להקבלה של זהות מינית, זהות מעמדית וזהות לאומית? רק הסתכלות כללית על העבודה ולא התייחסות פרטנית לכל סצנה בנפרד נותנת אינדיקציה לצופה מהו הפירוש המקובל עליו.

5.3.3.2 אפיון "כתב הגוף"

גילוי

בן-גל לאריה יאס: "אני לא רוצה לחדש... אני רק מחפש להביע את עצמי, את מה שאני מרגיש לגבי דברים מסוימים. זה מה שאני רוצה לעשות. ואני לא מרגיש שכבר מיציתי את העניין הזה... אצלנו הכל תהליך לימודי."²⁶ בניגוד לבאוש, נקודת הפתיחה לגילוי היא קבלת החלטות שכלתניות. הם מטילים על עצמם חוקים, מגבלות תנועתיות ומגבלות בשימוש בחלל לגבי "מה עושים ומה לא עושים". אחרי שבדקו את הפתרונות שנולדו מהמגבלות שהטילו על עצמם הם שוברים את המגבלות. לדוגמה, **בדירת שני חדרים** הולך כל אחד מבני הזוג אך ורק בתוך הריבוע שלו; זו מגבלה שהטילו על עצמם כדי להעביר את המסר שמדובר בשני אנשים עצמאיים. אחרי 25 דקות החליטו "לשבור" את הריבוע הדמיוני. גן-גל חוצה את הבמה ל"טריטוריה" של דרור ומניח יד על חזה.²⁷ לדברי בן-גל כל החוקים והמגבלות שהטילו על עצמם הם תוצאה של "תובנה מובנית". בדרך כלל בונה בן-גל את הסכמה התנועתית עם ספירות ושינויי כיוונים. בכך הוא הולך באופן לא מודע בתלם המסורתי שתכונות של שכלתנות, חשיבה מדויקת ומאורגנת קשורה לעולם הגברי. לדבריו, בהמשך לוקחת דרור את אותו משפט סכמטי ומעגלת ומטשטשת את המבנה, ובכך, שוב באופן לא מודע, הוא משייך לבת זוגתו את התכונות המסורתיות לנשים. אבל ניתן לראות בחלוקה זו שיתוף פעולה אידיאלי בין בני זוג כאשר כל אחד תורם לאותו משפט את התכונות המולדות שבהן הוא מצטיין.

בתהליך היצירה הם מפרקים ובונים מחדש. מסביר בן גל:

עבדנו על קטע של בחור ובחורה. הם מפשיטים זה את זה. הוא מתגלגל ושוכב עליה. היא מצליפה בו בשערה. הם חוזרים על עשייה זו מספר פעמים. האפקט הוא של מערכת יחסים מובנית ואכזרית. במקביל, רקדן שלישי רוקד ומבצע לבד את החומרים של אחד מבני הזוג ששוכבים על הרצפה. הוא נראה כמשתגע ממראה עיניו ומגביר את המהירות. אחר כך ביקשתי מכל אחד מבני הזוג לבצע את החומרים של הדואט לבד, אחד מאחורי השני, ואת הבחור השלישי העמדתי ביניהם. נוצרת הפשטה של הפעילות כי אתה מוציא

את האמוציה ומה שנשאר זה ניתוח קר ומנוכר. אחר כך באה ליאת, ערכה מספר שינויים בחומרים התנועתיים וביקשה שכל אחד ירקוד את החומרים התנועתיים בצירופים שונים, ביחד, או לחוד. לאורך המופע השתמשה באלמנט הצלפת השיער בהקשרים חדשים... זה כמו לפרק תמונה ולבנות אותה מחדש.²⁸

בתהליך היצירה הם בודקים הפכים: כדי להגיע לתנועה שמבטאת רוח הם בודקים קודם מהי תנועה אגרסיבית. מסביר בן-גל: "הייתי צריך להגיע עם הרקדנים לעצמת האגרסיביות כדי שיהיו

מותשים עד שהרוך יזרום החוצה מהגוף מבלי לחוץ".²⁹ טכניקה זו של התשה כאמצעי להתנער מתוספות מיותרות וממניירות מצויה גם במחול הפוסט-מודרני.³⁰

שפת התנועה

התנועה **בחמורים** מתבססת על תנועה יומיומית. בריאיון לעיתונאי יאס אמר בן גל: "הרקע שלי בריקוד קטן יותר מהרקע שלי בחיים, ולכן אני לוקח תנועות של החיים".³¹ כשהוא מדבר על החיים הוא מתכוון שהוא מושפע ממזג האוויר, מהמצב הפוליטי, מההריון של דרור ומהמפגש עם אנשים. המבקר חזי לסקלי טוען שדלות התנועה נובעת מחוסר רקע לימודי עשיר במחול:

הריקוד שלהם לא מחובר לשום נקודה בעבר, אלא כולו הווה, ללא הורים וסבי סביים... אחת הדוגמאות המוחשיות לכך היא בחוסר השימוש הכמעט מוחלט שדרור ובן-גל עושים בליפטס (Lifts), אותן הנפות שבהן משתמש בדרך כלל הרקדן כדי להניף את זוגתו. במחול **[חמורים]** שהוא כולו סחיבת משא על כל המשתמע מכך, מתבקש שימוש בהנפות. בן-גל ודרור אינם מתקרבים לעולם הזה של אין ספור אפשרויות המצוי בבלט הקלאסי במיוחד, אך גם במחול המודרני... הדואטים שלהם נראים לעתים כגרסה מקומית מיוזעת של ריקודי חצר שבהם שני בני הזוג מרבים לבצע אותה תנועה עצמה. על הנפות אין מה לדבר, אם כי אני בטוח שהצמד המקומי אינו מתכתב התכתבות אירונית וחצופה עם ריקודי חצר עתיקים משום שפשוט אינו מכיר אותם, כפי שאינו מכיר מספיק את הרפרטואר המודרני והקלאסי.³²

כדאי לציין שגם באוש, שלה רקע עשיר במחול, הואשמה על ידי הביקורת האמריקנית בשפה תנועתית דלה. דרור נותנת פירוש אחר לאותה "דלות" תנועתית של באוש במאמר שכתבה לקראת ביקור "תיאטרון-המחול וופטרל" בארץ:

[מדובר] בעוצמה של צמצום האמוציה לדיוק מכאיב או מצחיק... עד שכל ליטוף וכל מבט הם עוצמה שמאפשרת לך להיות ולראות רחוק מעבר לתנועה עצמה, מעבר לרקדנים ולתפאורה העשירה, ומעבר לכוריאוגרפיה המבריקה ולכל השאר – ולהביט ישר לתוך עצמך.³³

למרות המכנה המשותף – התנועה היומיומית – קיים הבדל בין היוצרים. בני הזוג מעדיפים את הפעילות על הגיסטה, את התנועה על הרעיון, את הקומפוזיציה על פני הבימוי והתפאורה התיאטרלית. במקום שימוש בגיסטות במרחב אישי, כפי שמרבות לעשות באוש, צוקרמן ואלקיים, בני הזוג רצים, מתכופפים, מרימים, מפילים, מתגלגלים, זוחלים. הפעילויות מתקדמות במרחב הכללי ובמרחב האישי תוך שינויי גבהים או כיוונים. כל הגוף לוקח חלק בפעילות. כמעט ואין רגעים סטטיים. אין תנוחות. המבקרת שוש אביגל טוענת שייתכן שהדבר נובע מכך שבני הזוג הם גם המבצעים ולא רק הכוריאוגרפים.³⁴ בן-גל מייחס זאת להשפעת החיים בארץ: "אנשים פה חיים במתח היסטרי. אין לנו שקט. יש בזה גם קסם. אנשים כאן הם כמו חיות, המון ויטאליות. באירופה האנשים ימים".³⁵

חומרי הגלם הדומיננטיים בעבודה הם הליכות, תנועות ידיים, קימור חזק של הטורסו קדימה, עבודת אגן ושמיות. לעתים נחשפות ההליכות לאנרגיה ולמקצבים חדשים שמעניקים להן אופי שונה, כמו למשל בסצנה "דבר אלי בפרחים", בה ההליכות שינו את המקצב לשלושה רבעים והפכו לוואלס מעודן. הידיים מתרחקות ומתקרבות אל הגוף בתנועה סימטרית וא-סימטרית; יד אחת טופחת קלות על השנייה או ששתיהן חובקות את הגוף קדימה ואחורה בתנועות שיכול. בתנופות יורד הטורסו קדימה, אבל אין שימוש בקימורים לצדדים או בהקשתה לאחור. יש שימוש בגלגולים על הרצפה וזחילה על ארבע. להוציא מקרה בודד בו מקיפה דרור את הבמה בגרנד-ג'טה (Grand Jété), אין כמעט קפיצות נוספות בעבודה.

לאורך המופע חוזרים מספר משפטים תנועתיים כמוטיב הפתוח לוואריאציות. ב"רוקדת לבדה" מתחילה דרור כאשר כפות ידיים מחוברות מעל לראשה ונעות מצד לצד ואחר כך פשוטות לצדדים תוך כדי סיבוב. בהמשך, יד אחת מונחת על הבטן והשנייה נעה קדימה ואחורה כמטוטלת, אחר כך נפתחת ונסגרת תוך שהיא מצביעה על החזה ואחר כך הידיים פשוטות קדימה וכל יד בנפרד נוגעת בשד אחר. הידיים משפשפות וגולשות לצדי המותניים ובהמשך נסגרות ומשפשפות את המפשעה. המשפט מתבצע תוך כדי התקדמות בחלל במסלול קדימה ואחורה, שימוש בסיבובים, כפוף גב מהיר קדימה (כמו הטחת הראש בברכיים), מעט ענטוז ולסירוגין בעיטה (kick) קלה ברגל ימין. משפטים אלה חוזרים בסצנות "הגבר כאישה" ו"דבר אלי בפרחים", בשלמותם או בחלקים, תוך כדי שינויי קצב ודינמיקה. ב"גבר כאישה" מבצע בן גל את אותו משפט לאט יותר, כאילו הוא מתבייש. אלמנטים מתנועת הידיים של אותם משפטים תנועתיים חותמים את היצירה כאשר הזוג חוזר שוב

ושוב על מוטיב היד הנוגעת בחזה, בכתפיים ובראש תוך כדי הטחת הראש בברכיים. הפעם המשפטים פחות זורמים ונראים מבוצעים מתוך חוסר ברירה של כוח של הרגל.

אלמנט החזרה בולט בעבודה והרקדנים אינם מסתירים את המאמץ והאנרגיה המושקעת בעבודה הסיזיפית החוזרת שהופכת את החזרה למרכיב הדרמטי. ניתוח המשפט הבא מתוך "ביחד" מראה את החזרה ואת האופן שבו מעבדים היוצרים את המשפטים הגולמיים:

<u>ספירות</u>	<u>תיאור הפעולה</u>	<u>כיוון</u>
1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות	צד שמאל של הבמה לעבר ימין
1	מניחים שמיכה על ברכיים כפופות.	במקום. פנים לקלעים ימניים.
2	יד ימין עושה מעגל ותופסת את השמיכה	
3	מפילים את השמיכה לרצפה	
4	דוחפים שמיכה על הרצפה	
5	עושים לנגי' (lunge) על השמיכה	
6	מרימים שמיכה חזרה לברכיים	
7.	הופכים את השמיכה בשתי הידיים ומניחים על הברכיים.	
8	מרימים ומניחים את השמיכה על השכמות.	
1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות	מתקדם לכיוון קלעים שמאליים
8 - 1	משפט הפלת והרמת השמיכה	במקום, פנים לקלעים שמאליים
1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות	מתקדם לכיוון קלעים ימניים
6 - 1	משפט הפלת השמיכה	במקום, פונה לצד ימין של הבמה
1-6	חזרה	במקום, חצי סיבוב לעבר צד שמאל
1-6	חזרה	במקום, חצי סיבוב לעבר צד ימין
1-3	הליכות עם שמיכה על שכמות	מתקדם, אל צד ימין של במה
1-6	משפט הפלת השמיכה	במקום, פונה לצד ימין
1-3	הליכות	מתקדם לצד שמאל של במה
1-6	משפט הפלת השמיכה	במקום, פונה לכיוון שמאל של במה
1-6	חזרה	במקום, חצי סיבוב לימין
1-3	חצי משפט הפלת השמיכה	במקום, לצד שמאל
1-3	חזרה	

1-3 חזרה	
1-3 חזרה	
1-3 חזרה	
1-3 חצי משפט שמיכות	במקום, חצי סיבוב לעבר צד ימין
1-4 ארבע קפיצות במצב שכיבה מצד לצד	
1-6 משפט שמיכות	במקום, לצד שמאל
1-6 חזרה	במקום, חצי סיבוב לצד ימין
1-6 חזרה	במקום, חצי סיבוב לצד משאל

אנו רואים במשפטים האלה מרכיב בולט של חזרה, אבל זו חזרה שונה מזו של באוש ומזכירה יותר את הסטרוקטורות המתמטיות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי (צבירה, חזרה). אלו פעולות שחוזרות על עצמן מספר פעמים בקצב אחיד. פעימה לכל פעולה, כמו בעבודה מאומצת של חתירה במשטים באנייה עתיקה. אמצעי הגיוון העיקרי שבו משתמשים היוצרים הוא חזרה תוך קיצורים, הארכה או שינויי כיוון של המשפט. למשל, ניתן לבצע את משפט השמיכה על שש ספירות, להאריכה לשמונה ספירות, או לבצע רק את מחציתה על שלוש ספירות.

כזכור, **בקפה מילר** קופצת הרקדנית על הגבר, נתלית עליו ונופלת לרצפה פעמים רבות. הקצב הולך וגובר עד שהפעילות נקטעת. אותה פעילות לא הופכת לנקודת מוצא לבניית תבניות מתמטיות המארגנות את הזמן של היצירה. הגיוון אצל דרור ובן גל נוצר לא באמצעות תוספת תנועות חדשות אלא באמצעות תהליך בלתי פוסק של עריכה וארגון מחדש של החומרים הקיימים. שימוש בתבניות בהתקדמות בחלל מאפיין את עבודותיה של להקת "רוזאס", להקתה של הכוריאוגרפית הבלגית אן תרזה דה קירשמקר ויאן פרבר.³⁶ לדברי גבריאלה ברנדשטטר (Gabriele Brandstetter) בונה פרבר מבנה שכלתני וסימטרי של חלל-זמן ומתמקד ביצירת קווים ברורים של התקדמות בחלל במה, כאילו הוא חותך את החלל במספריים כשהגוף והחלל מופיעים כקווים במפות.³⁷ כזכור, מפות התקדמות בחלל באמצעות שימוש בסכמות מתמטיות מצאנו גם אצל חלק מהיוצרות הפוסט-מודרניות כגון לורה דין (Laura Dean), טרישה ציילד (Trisha Child) וטרישה בראון (Trisha Braun). לדברי קופלנד מה שמשך יוצרות אלה ליצור סכמות מתמטיות היה הרצון להוכיח שנשים כוריאוגרפיות אינן חייבות ליצור באופן אינטואיטיבי אלא יכולות ליצור גם באופן שכלתני ואנליטי, כמו הגברים.³⁸

בניגוד לסצנות המתמטיות האלו, המצטיינות בארגון ובבהירות מחשבתית מתמטית, מצויות **בחמורים** סצנות שאינן נתונות בסד של זמן, קצב וחזרה. לדוגמה, סצנת ההתעלסות נראית אותנטית.

אנרכיה ובלבול שולטים בסצנות "הכול מאוורר" ו"החברמן הישראלי". המילים פורצות במהירות, המשפטים קטועים, מעין הבזקים של מחשבות שאין עליהן שליטה. בכך הולכים דרור ובן גל בדרכו של פרבר. כותבת חוקרת התיאטרון והמחול גבריאלה ברנדשטטר: "התפיסה הכוריאוגרפית של יאן פרבר נעה בערוצים כפולים: סדר והרס, שלמות וחוסר ארגון, סימטריה וכאוס – זה מול זה... הוצאת האיכות הסיפורית והשילוב של העולם הגופני הפיגורטיבי יוצרים פעולות ופעולות נגד ליכוח של האמוציה". אלה מבנים שיוצרים 'אינטימיות מרוחקת'.³⁹

כפי שראינו, בחרנו היוצרים להתמקד במספר מצומצם של חומרים תנועתיים. לדברי בן-גל לא מדובר בחסכוניות אלא בתמצות. והוא מסביר: "כשאתה מריץ את ערוצי הטלוויזיה ממדינה למדינה, נדמה לך שאתה רואה הרבה, אבל אחרי חצי שעה אתה מבין שבעצם כל הזמן זה אותו דבר".⁴⁰ משמע, אפוא, שאין צורך במשפטים רבים של תנועה – כפי שאין טעם במעבר מערוץ אחד למשנהו – עדיף להתמקד במשפטים בודדים ואותם למצות. לעומת זאת עושים היוצרים שימוש עשיר בחומרי הגלם המעטים בטכניקות המוכרות לנו מתחום הכוריאוגרפיה. למשל אוניסונו, קנון, תנועת ראי, פרידה ופגישה, שאלה ותשובה.

לסיכום, ביצירתם של דרור ובן-גל החומר התנועתי היומיומי מושתת על פעולות כמו ריצה, הליכה, כיפופים, זחילות וכדומה, ופחות על ג'סטות. בניגוד לבאוש יצירתם מושתתת על מספר מצומצם של משפטים תנועתיים שבמהלך היצירה הכוריאוגרפים מארגנים, מפרקים ובונים מחדש. בניגוד לבאוש הם מרבים להשתמש בסכמות גיאומטריות של התקדמות בחלל שיוצרות ריחוק. בניגוד לסצנות הבהירות והמאורגנות שיוצרות ריחוק קיימות סצנות של אי-סדר ושל זרימה כנה של רגשות עד שהגבול בין החיים והבמה מיטשטשים.

5.3.3.4 אפיון ה"רב-תחומיות"

חציית גבולות

בן-גל אומר שאין לו שום אוריינטציה או כבוד מיוחד דווקא למחול ככלי ביטוי ו"אם מחר נגלה שאנו כותבים יותר טוב מאשר עושים כוריאוגרפיה, בלי נקיפות מצפון נעבור למדיום אחר".⁴¹ כפי שאנו רואים, התנועה בשילוב עם מעט טקסט עונה על הצרכים האמנותיים שלהם. בדרך כלל הטקסט בנוי

מהבזקים של מילים ומשפטים, מעין טקסט שהשתבש ושמצוי על התפר שבין טקסט לגיבריש ובכך יוצר הפשטה ומשמש תפאורה קולית.

השימוש בשמיכות מצביע על הפנמת ערכים של אמנות פלסטית. לצד האסוציאציות שמעוררות השמיכות לבית, לטריטוריה, למשא החיים וכדומה, ההתייחסות אליהן היא גם כאל צורות. השמיכות הן גלילים מגולגלים על הכתפיים, ריבועים קטנים מונחים על הרצפה זה לצד זה, ריבועים המונחים זה על זה או פרושים על הרצפה ויוצרים שני מלבנים גדולים. השימוש בהם מצביע על סדר וארגון. השמיכות מקופלות במדויק כמו בטירונות ומאוחר יותר מתוחות על הרצפה ויוצרות צורות גיאומטריות ברורות. אותו סדר מופתי ודיוק הגובל באי-טבעיות מאפיין את באוש בתחילת היצירה. הדשא, האדמה, הפרחים והמים תחומים, כאילו היה מדובר בפיסול סביבתי אמנותי. אבל בשעה שבסוף המופע של באוש נראית הבמה כאילו עברה פוגרום, נשארים הבמה והחפצים אצל דרור ובן גל נקיים ומאורגנים.

תפקיד המוסיקה מצטמצם ליצירת אווירה. יש קטעים שהם התנועה מבוצעת בשקט ויש קטעים המלווים בטקסט או נוצרת תפאורה קולית באמצעות מלל הגיבריש, רקיעות הרגליים של ההליכות והפלת השמיכות לרצפה. בניגוד לבאוש אין הם משתמשים בעבודה זו במוסיקה הלקוחה מהרפרטואר הקלאסי או במוסיקה מתקתקה מסרטים או מאופרטות אלא במוסיקה מזרחית.

מונומנטלי

בניגוד לבאוש, תיאטרון-התנועה של דרור ובן-גל הוא תיאטרון עני ומותאם לאולם אינטימי. הרצפה והמסך האחורי צבועים לבן ומעוררים אסוציאציות לחולות המדבר הלבנים שגבולותיהם לא תחומים בקו ברור. אין זו אירופה הירוקה אלא ארץ בהירה וחמה, ארץ מזרחית ים-תיכונית. הרקדנים לבושים בגדי עבודה יומיומיים: דרור בשמלה שחורה קצרה בגובה הברכיים. הצבע השחור פרקטי ומעורר אסוציאציה לשמלה בדווית. בן-גל לובש מכנסי חאקי וגופיה. שניהם נועלים נעלי עבודה גבוהות המזכירים את דור החלוצים בארץ.

5.3.4 סיכום

כמו באוש, עוסקים גם דרור ובן-גל במגדר, אבל ניתן לראות הבדלים בולטים בהתייחסות לנושא הן ברובד הרעיוני והן ברובד התנועתי-הכוריאוגרפי. בניגוד לבאוש נקודת המוצא ליצירה איננה הכישלון אלא בדיקת השוויוניות בין המינים, של צעירים החיים בישראל בשנות העשרים והשלשים לחייהם. לצד מאבקים ואלים נפשית יש אהבה, רוך, רצון ויכולת לעשות ויתורים הדדיים. כמו באוש יוצאים בן-גל ודרור נגד הצביעות והנורמות החברתיות, אבל בניגוד לה הם מדגישים איכויות של כנות

ואותנטיות. אמנם הם מסתייעים באפיון אי-ההתאמה במינון גבוה, אבל בשעה שאצל באוש משמש אפיון זה כלי להצביע על הנתק שבין התנהגות חיצונית לרחשי הלב, את דרור ובן-גל משמש אפיון אי-ההתאמה כלי התמודדות בחיפוש אחר איזון והבנה ביניהם.

בניגוד לבאוש יוצרים דרור ובן-גל מספר משפטי תנועה ארוכים שאותם הם מפרקים ובונים מחדש כשהם חשופים למקצבים ולדינמיקות חדות. השימוש באלמנט החזרה שונה מאשר אצל באוש, והם תוחמים אותו במסגרת סכמות מתמטיות. עיקר החומרים התנועתיים מתבסס על פעולות עתירות אנרגיה וויטאליות, ובהן הליכה, ריצה, זחילה, גלגול וכדומה. אין שימוש בג'סטות.

התיאטרון של בן-גל ודרור הוא תיאטרון עני, אינטימי ואין בו מאפיון המונומנטליות שביצירותיה של באוש. חציית הגבולות מוגבלת לשימוש מועט בטקסט המצוי על סף הגיבריש. כמו אצל באוש תופס החפץ מקום חשוב, אבל בעוד היא משתמשת בשפע חפצים, מתרכזים בני הזוג רק בחפץ בודד ובדימויים הקשורים למקום בו הם חיים.

5.4 הערב ווקדים (1991) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי

5.4.1 מבוא

בחרתי לנתח את ההצגה **הערב ווקדים** מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי כמופע שחתם את תקופת פריחתו של תיאטרון-התנועה בארץ.¹ אף שמופע נוסף של אלדור ועזרתי, **סמטת הכיסאות הלבנים** (1997), זכה בפרס ראשון בפסטיבל עכו, ואילו **הערב ווקדים** זכה רק בציון לשבח (1991), העדפתי לנתח את **הערב ווקדים** מפני שההצגה השנייה מתרחקת עוד יותר מקודמתה מסגנונה של באוש. את התסריט להצגה כתבו סיני פתר ויגאל עזרתי, אלי סיני עיצב את התפאורה, אלדור לידור הלחין והיה המנהל המוסיקלי, כמו כן הלחין, עיבד ושר רפי תורן ושי יהודאי עיצב את התאורה.

עד כה ניתחנו עבודות שיוצריהן באו מרקע של מחול; זוהי העבודה הראשונה שנוצרה בשיתוף פעולה יצירתי בין במאי תיאטרון וכוריאוגרפית, הקשורה למקום בו אנו חיים, והמתמקדת בסכסוך הישראלי-הפלסטיני. **הערב ווקדים** הוא תיאטרון-תנועה פוליטי המבקר את המציאות כדי לחשוף את שקריותו של הסטטוס-קוו המקובל. לדברי אברהם עוז תיאטרון פוליטי הוא תיאטרון מעורר, מעיר ומדרבן. תיאטרון כזה מחזיק בעמדה רדיקלית ומבקש להדגיש דווקא את הסתירות בין ראיית המציאות המקובלת לבין המציאות כהווייתה, כדי לעורר את תודעת הצופים לקראת שינוי הסדר הקיים ברוח האשליה התיאטרונית משמשת מכשיר לניגוח חזיתי של האשליה האידיאולוגית ושבירתה, וליצירת עולם בדיוני אפשרי חדש.²

גדולי המחזאים והתיאטריקנים של הדרמה – מאז אריסטו, דרך הורציו, קורניי, לסינג, שילר, זולה, ברכט ואנשי "התיאטרון החדש" – הפנו לא אחת את כלי אמנותם לנושאים פוליטיים מובהקים. התיאטרון איננו ניסיון אנושי נפרד ומנותק מן התהליכים החברתיים והפוליטיים, והתיאטרון הפוליטי במיוחד מקיים מעצם טבעו תלות ודיאלוג עם המציאות הפוליטית.

מאחר שהתיאטרון הפוליטי מאמין ביכולתו לשנות את העולם הוא צץ בעת תסיסה פוליטית ונעלם כאשר התסיסה דועכת על רקע טמפרמנט פוליטי. כך אירע לתיאטרון "הגורילה" שפעל בארצות הברית בשנות השישים. "כאשר הרחוב עייף מבחינה פוליטית והאוניברסיטאות היו תשושות ממרדנות, לא היה לתיאטרון הגורילה הד חוזר ולכן חדל מלהתקיים".³

מכאן ניתן להבין מדוע הסכסוך הישראלי-הפלסטיני שימש קרקע פורייה לצמיחתו של תיאטרון פוליטי בארץ. בין השנים 1982 ועד 1993 הועלו כמאה הצגות שעסקו באופן ישיר או עקיף ב"שאלה הפלסטינית". לפי דן אוריין, מאז מלחמת לבנון הגיבו ומגיבים מחזאים ויוצרים רבים בתיאטרון למציאות הפוליטית. פריצת האינתיפאדה (1987) והתעצמות הימין הקיצוני בישראל גיבשו אופוזיציה

אמנותית למדיניות של ממשלות הימין ושל ממשלות האחדות הלאומית. הוא מוסיף עוד שהמלחמה, שערערה את האמון בפוליטיקאים, חיזקה אצל כמה מהמחזאים את רצונם במעורבות פוליטית. תחילה הם היו חלק מתנועת מחאה שבאה לידי ביטוי באמנויות, שנטלו בה חלק אמנים מתחומי אמנות שונים, ולאחר מכן נוסף לביטוי רצון בשלום הם הציגו, ובחריפות רבה, גם את הקשיים שבדרך.⁴

העשייה הפוליטית בתיאטרון הצטרפה לעשייה הפוליטית באמנויות הפלסטיות. בתחילת שנות השבעים נוצרו קבוצות שמאלניות בקרב האמנים הפלסטיים. נקודת מפנה סמלית למעבר מאמנות לשם אמנות לעבר אמנות פוליטית ניתן לראות בהתכנסות של קבוצת אמנים שהתקיימה ב-1972 (שנה לפני מלחמת יום כיפור), לשם יצירה, בעמק שבין קיבוץ מצר לכפר הערבי מסר. הפסל מיכה אולמן יצר במסגרת זו את יצירתו **החלפת אדמות** – שני בורות נחפרו במרכז הכפר הערבי והקיבוץ, והאדמה שהוצאה מהם הוחלפה בין שני המקומות. לדברי עפרת גרם "מבצע מצר" שינוי מכריע בחייהם של מרבית המשתתפים בו: זניחת עולם האמנות ופנייה לעשייה ישירה בתחומי החינוך והפוליטיקה.⁵

על רקע התסיסה הפוליטית בתיאטרון ובאמנויות הפלסטיות בולט מיעוטן של יצירות המחול הפוליטי. הסיבה לכך נעוצה באופיו של המדיום, שאיננו תלוי, כמו התיאטרון, בהקשרים המציאותיים. לדברי אברהם עוז, בניגוד לתיאטרון, קשה להעלות על הדעת הקשר פוליטי או חברתי-כלכלי שיגזור כליה מוחלטת על הציור, הנגינה או השירה.⁶ משמע, אפוא, שבניגוד לתיאטרון יכולות אמנויות המחול, הציור, הפיסול והמוסיקה לבחור אם לפנות לעבר תכנים ומסרים פוליטיים או להמשיך ולעסוק בקומפוזיציות טהורות שעוסקות במרכיבים הבסיסיים שלהן כגון, חלל, זמן, רוח, צבע, טקסטורה, מקצב וצליל.

ובכל זאת מן הראוי לציין כמה עבודות מחול פוליטיות חשובות, כמו למשל המחול הפוליטי שהתפתח בברית המועצות לשעבר עם ניצחון מהפכת אוקטובר שהעלתה לשלטון את הקומוניזם. הכוריאוגרף ניקולאי פורגר (Nikolais Foregger) יצר עבור להקתו עבודות תיאטרון-תנועה תעמולתי. לדברי גיורא מנור העריץ פורגר את הפוטוריסטים האיטלקים ואת הקוביסטים הצרפתים ויצר עבודות שהתבססו על רקדנים אקרובטים וצורות גיאומטריות. כזכור, עידן חופש היצירה ועידוד הניסיונות הבימתיים שאפיין את השנים הראשונות של המשטר הקומוניסטי הסתיים עם עלייתו של סטלין לשלטון. המחולות החדשים, כמו כל האמנויות תחת השלטון הקומוניסטי בהמשך, הפכו לאמנות פוליטית פלקטית. כאן אנו נוגעים בבעיית "האזרחות הכפולה" של אמנות פוליטית בין התחום האסתטי לתחום הפוליטי.⁷ לדברי עוז, החשש הוא "שמא אין מדובר אלא בגיס חמישי של אמני

תיאטרון בשדה הקרב הפוליטי, או גרוע מזה, ביטוי לנחת זרועם הארוכה והסמויה של הפוליטיקאים בהיכלי האמנות".⁸

עליית הנאצים והפשיזם באירופה לפני מלחמת העולם השנייה עוררה יצירת מחולות על נושאים פוליטיים. הידועה בהן היא **השולחן הירוק** (1932) של כוריאוגרף מחול ההבעה קורט יוס, שבה חשף את תכני הפוליטיקאים ואת הסבל הנורא שנגרם עקב המלחמה. יצירה זו, כמו גם קשריו ההדוקים עם אמנים יהודים, גרמה לכך שהנאצים ביקשו לשלוח אותו למחנה ריכוז והוא נאלץ לברוח עם להקתו לאנגליה.⁹

כמו באירופה, כך גם בארצות הברית הצמיחו המלחמה בגזענות והמשבר הכלכלי פלג של אמני מחול מודרני שביקשו לקשור בין מחול ופוליטיקה. הם ביקשו לעורר את מצפון הקהל וב-1932 הקימו את ה-Workers Dance League. אחת הדמויות המובילות בקבוצה זו הייתה המורה, הרקדנית והכוריאוגרפית הניה הולם (Hanya Holm) שייסדה את ה-New Dance Group. אמנים אלה גם נתנו שעורי מחול לילדי פועלים, וחלקם, כמו אנה סוקולוב, למשל, לקחו חלק באסיפות קומוניסטיות.¹⁰ כנגד הפלג הזה טען הפלג ההומניסטי שהאמנות היא מעל לפוליטיקה. פלג זה כלל את חלק הארי של אמני המחול המודרני, בהם אמנים מובילים כמו מרתה גראהם ודוריס האמפרי. עם תחילת המלחמה הקרה איבד המחול הפוליטי את מעט הכוח שהיה לו ונעלם. מלחמת וייטנאם בשנות השישים עוררה בחלק מהיוצרים הפוסט-מודרניים במחול את הצורך להגיב. כפי שהזכרתי בעבר, יצרו כוריאוגרפים כמו איבון ריינר וסטיב פקסטון עבודות מחאה. אלא שמחול פוליטי, כמו מחולות עם מסרים חברתיים, לא תפסו תאוצה בארצות הברית של שנות השמונים והתשעים, כשעולם המחול שם העדיף את הצורה על התוכן. למרבה הפליאה, גם בתיאטרון-המחול הגרמני של שנות השבעים והשמונים, שבו ניתנה העדפה לתוכן על הצורה, אנו מוצאים מעט יוצרים העוסקים במחול פוליטי, וזאת בניגוד לעיסוק הרב בנושאים כמגדר ונורמות חברתיות מזויפות. הכוריאוגרף הגרמני הבולט שעוסק בנושאים פוליטיים הוא יוהאן קרזניק (Johann Kresnik) שעבודתו כמעט ואיננה מוכרת בארץ.

נחזור לישראל. משנות העשרים ועד שנות החמישים התגייסו רוב אמני מחול ההבעה בארץ לתמיכה ברעיון הציוני.¹¹ נוצרו מחולות שהתייחסו לנופי הארץ, לדמויות מהתנ"ך ולחלוצים. רגישות פוליטית גבוהה במיוחד גילתה גרטרוד קראוס, שיצרה כמה ריקודי סולו אנטי-מלחמתיים בתגובה למלחמת העולם הראשונה ולעליית הפשיזם בספרד ובגרמניה בשנות השלושים.¹² שקיעתו של מחול ההבעה בארץ בסוף שנות החמישים הביאה להתרחקות מטיפול בנושאים פוליטיים. בשנות השישים

והשבעים, כשהשפעתו של המחול המודרני האמריקני ניכרה במלוא עוצמתה, איננו מוצאים עבודות מחול על נושאים פוליטיים.

יוצא דופן הוא הרקדן והכוריאוגרף אמיר קולבן, שב- 1982 יצר בשיתוף פעולה עם עפרה דודאי את **סיפור כמו בדאייה** - המחול הראשון המתייחס לסכסוך הישראלי-הערבי. הריקוד נוצר על רקע מלחמת לבנון והתבסס על השיר **טאיירה** (שפירושו בעברית עפיפון), של הזמר הלבנוני-הפלסטיני מרסל חליפה. הריקוד מתאר ילד וילדה בכפר לבנוני המשחקים ב"כאילו אני מת", ופתאום מגיע מטוס ישראלי להפציץ יעדי מחבלים. הילד חושב שהמטוס הוא צעצוע ורץ לקראתו בקריאה "טאיירה, טאיירה". המטוס מפציץ והילד נהרג. הילדה חושבת שזהו חלק מן המשחק אך מתברר לה שהוא מת. אמיר קולבן לא הצליח למצוא להקת מחול שהייתה מוכנה להעלות את המחול, ולבסוף העלה אותו במסגרת "פסטיבל עכו לתיאטרון אחר" (1982). קולבן, שהיה בשעתו רקדן בלהקת "בת-שבע" אומר:

היה לי ברור שלהקת "בת-שבע" תיזהר מכל אמירה חברתית או פוליטית בתקופה ההיא. הם רצו ריקודים צמחוניים וחיבוטי הנפש, ולא התייחסות למציאות, ובטח לא לאקטואליה. בארץ כבר פעלה קבוצת הפרויקט של נולה צ'לטון בקרית שמונה, שהגיבה בהצגות על אירועים ומצבים חברתיים. הבנתי שלא אוכל להתפתח בלהקת בת-שבע ככוריאוגרף עם הקשרים פוליטיים חברתיים.¹³

באותה שנה עזב קולבן את להקת "בת-שבע" עם קבוצה של רקדנים, רובם יוצאי קיבוצים ובהם הייתה גם דודאי, ויחד עם רקדנים ישראלים בניו יורק הקימו את "להקת תמ"ר" (תיאטרון מחול רמלה). היוזמה להקמת הלהקה הייתה של הרקדן והמורה צבי גוטהיימר, לשעבר רקדן בלהקת "בת-שבע" ובלהקת המחול האמריקנית של אליוט פלד (Eliot Feld) והמנכ"לית של תמ"ר מאירה אליאש. תמ"ר פעלה בין השנים 1982-1984, התפרקה והוקמה מחדש, והפעם בירושלים (1987-1992). קולבן היה הכוריאוגרף הראשי ובהמשך כיהן כמנהל האמנותי של הלהקה. במסגרת תמ"ר הועלה המחול **ויה דולורוזה** ב"אירועי תל-חי" (1983) וב"פסטיבל עכו לתיאטרון אחר" באותה שנה. עבודה זו, שניתן להגדירה כתיאטרון-תנועה או כמיצג, תיארה מסע של שיירת פליטים דו-לאומית הלבושים בצבעי הדגלים הישראלי והפלסטיני גם יחד. מסע הפליטים התקדם בחצר הישנה של תל-חי, סמל ההקרבה והגבורה הישראלית, ונעצר ב- 12 תחנות. הרקדנים הפליטים נשאו עמם כלי אוכל וכיסא מתקפל קטן. השיירה פילסה לה דרך בתוך הקהל: בתחנה אחת אספה אבנים וחיברה את האבנים למצח וליד באופן שהזכיר את מנהג הנחת התפילין; במקום שבו נפל יוסף טרומפלדור ואמר "טוב למות בעד ארצנו"

טמנו עלי עץ זית באדמה; בתחנה אחרת נצמדו לקיר וערכו חיפוש על הגוף כמו לעצירים ביטחוניים, ובתחנה האחרונה יצרו סצנה מתוך "הסעודה האחרונה".

יותר מכל להקה אחרת בארץ העלתה תמ"ר מופעים עם היבטים חברתיים ופוליטיים, ובכל זאת, ברוב העבודות פגם לא פעם הרצון להעביר מסרים באמנות.¹⁴ על בעייתיות הקשר בין מסר פוליטי לכוריאוגרפיה בעבודות של תמ"ר כתבה מבקרת המחול תקווה חוטר-ישי:

נכון לתמ"ר יש מעורבות פוליטית חזקה, נסיון למחות, לזעזע, בעיקר בעבודות של אמיר קולבן, המנהל האמנותי, ואם אתה מזדהה עם הקו הפוליטי שלו, טבעי שתתמוך בו, אבל חייבים להפריד בין מחאה פוליטית לבין אמנות.¹⁵

שלא כתמ"ר הצליח רמי באר עם **יומן מילואים** (1989), בביצוע "להקת המחול הקיבוצית", להעלות את המחול בארץ על נתיב העיסוק בנושאים פוליטיים ולהגיע אל קהלים רחבים. באר שירת במילואים ביהודה ושומרון ויצר את העבודה בהשראת שיריו של המשורר צביקה שטרנפלד, שכתב, "לא ברור מי הרודף ומי הנרדף, והריצה שולטת בכל". את השירים קורא אהוד לייבנר, היושב בצד הבמה, ליד שולחן ומיקרופון, ומדווח על האירועים כמנחה בתכנית "מבט לחדשות". מסך קדמי עשוי רשת ברזל הופך את הבמה למכלאה. בקדמת הבמה חייל ישראלי, קסדה לראשו וכותנת ארוכה לבנה לגופו. תנועותיו מעוגלות ומתפתלות כשל אדם מתענה וחצוי ברגשותיו. לעומת זאת הנשים הפלסטיניות, עם טורסו מוחזק גבוה, מכות בשוט. עולם של ניגודים ואבסורד. בקטע אחר מטילות הנשים הפלסטיניות אבנים לעבר הקהל ואלו נתקלות בגדר המגינה על הצופים. המחול מסתיים בשירו של שאול טשרניחובסקי, "שחקי, שחקי על החלומות". השיר נשמע מנוכר ומוזר לאחר שעובד למוסיקה ערבית והוא מושר בערבית. כאמור, בניגוד לעבודות של קולבן שהקדימו את זמנו, האווירה בארץ בתקופת האינתיפאדה הייתה בשלה ליצירה מסוג זה והיא הוצגה לפני קהלים רחבים.

באותה שנה יצרו ניר בן-גל וליאת דרור את **חמורים**, שלמרות שאיננו מתמקד בנושא הסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא קשור למקום ומעורר אסוציאציות לערבים. וב-1991 יצרו גבי אלדור ויגאל עזרתי את **הערב רוקדים** – עבודה ראשונה בסגנון תיאטרון-תנועה שמתמקדת בסכסוך הישראלי-פלסטיני. משה אפרתי יצר ללהקת "קולדממה" מספר יצירות פוליטיות שעוסקות בשחיתות, בשבירת מיתוסים וברצח רבין, ובהן **מיתוס** (1993), **הבלדה על גריגור** (1995) ו**אנטי-מחיקון** (1998). ב-1993 יצרו ניר בן-גל וליאת דרור את **תאנים**, מחול שעוסק בטריטוריה ובאלימות וב-1997 את **חקירה**, שמתבסס על דו"ח עינויים של בצלם.

על רקע ההתעניינות ביצירה בנושאים פוליטיים נוצר המופע **הערב רוקדים** על ידי גבי אלדור ויגאל עזרתי. ההצגה הועלתה פעמיים, בשנים 1991 ו-1998. הרעיון לתאר את גלגוליו של בית קפה/אולם ריקודים יפואי מימי העלייה השלישית ועד מלחמת לבנון כתחנות היסטוריות בתולדות ארץ ישראל נעשה בהשראת המחזה **הנשף** של להקת "תיאטרון די קמפניול" שבפריז וסרט בשם זה. המהדורה הראשונה של ההצגה מסתיימת במלחמת לבנון ואילו במהדורה השנייה ממשיכה ההצגה לתחנות נוספות ובהן מלחמת המפרץ, רצח רבין והקמת מדינה פלסטינית.

גבי אלדור באה מעולם התיאטרון אך גדלה בעולם המחול, כנכדתה של מרגלית אורנשטיין ובתה של שושנה אורנשטיין, חלוצות המחול בארץ. בשנים 1947 ועד 1958 למדה מחול מודרני בסטודיו אורנשטיין, שם נחשפה לתפיסת העולם של מחול ההבעה, ובמקביל למדה בלט קלאסי אצל מיה ארבטובה. למרות הרקע הזה מעולם לא שאפה להיות רקדנית אלא שחקנית. את שירותה הצבאי עשתה כשחקנית בלהקת הנח"ל ובהמשך עשתה תואר ראשון בספרות אנגלית ובפילוסופיה באוניברסיטה העברית. בין השנים 1969 ועד 1978 שיחקה בתיאטרון "הקאמרי" בהצגות **עוץ לי גוץ לי**, **הנסיכה טורנדוט**, **אלוף הבונים**; בתיאטרון "בימות" בגבעת ספון ריבר ובתיאטרון "החאן" **במשרתם של שני אדונים**, **דני נוסע לים הדרומי**, **מבול וכל אדם**. במקביל הופיעה גם בסרטים ובתפקידים ראשיים בקבוצת התיאטרון של רות זיו-איל בהפקות **מסתורים**, **מחזור**, **בלאי והחלון**. בשנים 1976 עד 1980 הייתה במאית וכוריאוגרפית של תכנית הילדים "ריץ' רץ" בטלוויזיה הישראלית. בין העבודות המרכזיות שביימה היו **סיפור יונה** (1987) – אופרה מאת אנדרה היידן, **נערות טולדו** (1992) – אופרה מאת סובול ושוש רייזמן, **המלך ליר** (1994) עם יגאל עזרתי וקבוצת "תיאטרון מקומי", **השולחן הכחול** (1995) שקיבל את פרס המבקרים בפסטיבל תיאטרון הילדים בחיפה, וכן **סמטת הכיסאות הלבנים** (1997) יחד עם יגאל עזרתי, שקיבל את פרס ההצגה הטובה בפסטיבל עכו. במקביל שימשה מבקרת מחול בעיתונים **דבר**, **חדשות**, מוסף התרבות של **גלובס** ומ-1977 ועד היום בעיתון **העיר**.

עזרתי הוא בעל תואר שני בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, שם הוא גם מלמד משחק ובימוי. בין ההצגות הרבות שביים: **פונדק הרוחות** (1980), פרס ראשון בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר, **שמפריחת** (1985) שקיבל ציון לשבח ב"פסטיבל עכו לתיאטרון אחר", **פרוטוקולים** (1990), **אדון V** (1997) שקיבל ציון לשבח בפסטיבל "תיאטרונטו" ו**רצח פוליטי** (1998) בתיאטרון "הבימה". במקביל ביים עבודות רבות באוניברסיטת תל-אביב ובבית הספר לדרמה בסמינר הקיבוצים ובמגמות תיאטרון בבתי ספר תיכוניים.

הערב רוקדים היא הצגה פוליטית בסגנון תיאטרון-תנועה ועוסקת בכישלון יחסי היהודים והפלסטינים. בהצגה זו, שנוצרה בשלהי תקופת הפריחה של תיאטרון-תנועה בארץ, אנו מוצאים השפעה מעטה בלבד של סגנונה של באוש.

5.4.2 תיאור היצירה

פרולוג

המקום: בית קפה ביפו. כיסאות ושולחנות ערוכים בחצי גורן שבמרכזו רחבה המרוצפת במוזאיקה צבעונית. בצדו הימני האחורי של הבמה מצוי פודיום ועליו יושבים ארבעה נגנים. כאשר נכנס הקהל יושבים השחקנים במקומותיהם. כאשר הקהל יושב והאולם מחשיך קמים השחקנים, מתקדמים זה לקראת זה בדממה ונעים למרכז בית הקפה, משלבים ידיים ונעים במעגל בצעדים המזכירים הורה: רגל ימין צעד בשיכול שמאלה, רגל שמאל פותחת הצדה והרגליים בפיסוק קל, העברת משקל קלה לרגל שמאל ואחר כך לרגל ימין. מדי פעם נעצרים ומתבוננים למרחקים. הקצב גובר. נשמעת מוסיקת ואלס בסולם מינורי ויש משהו חולמני, מרוחק ועצוב בנעימה. אחר כך רוקדים בזוגות לצלילי הוואלס, כשחלק מהשחקנים עומד כמו משוחח, אחרים רוקדים. כל זוג בזמנו, ושוב חזרה למעגל, אוחזים ידיים לשנייה ועוזבים.

1919

נשמעת קריאת המואזין ובעקבותיה מוסיקה מזרחית. אחד השחקנים חובש על ראשו תרבוש אדום ומגלם את דמותו של אבו ואהיב, בעל בית הקפה הערבי (ראה נספחים, תמונה מס' 21). שחקנית עוטפת ראשה בכפייה ומגלמת את תפקיד בתו של בעל בית הקפה. אבו ואהיב מנקה את השולחנות, מניח מפות על השולחנות, והבת מסייעת לו בחוסר רצון מופגן. היא חולצת את נעליה ומתיישבת, מכווצת ומפותלת, על הכיסא, מרימה את רגליה. אורחים מגיעים לבית הקפה, ובהם: פעיל רוויזיוניסט, אמנית שהיא "פאם פאטאל", סוחר שאוחז בידו מזוודה קטנה למכירת סיגריות המזכירה מזוודה של קוסם, שלושה צעירים חלוצים עם חבילות על גבם, עסקן שבידו תיק קטן של פקיד. מוסיקאי עומד ומנגן באקורדיון והאורחים קמים לרקוד בזוגות "קרקוביאק". חלוץ מזמין את הנערה הערבייה להצטרף אליו אבל היא מסרבת. היא עולה על כיסא ומתחילה לרקוד מחול בטון מזרחי. האב מוחא בכף כדי שתסיים, אבל היא ממשיכה בריקוד מלא שנאה.

נשמעת מוסיקת ואלס וקצין בריטי (דוד שמול) נכנס לבית הקפה. הנשים קדות לו והוא מנשק את ידן בנימוס אירופי. הקצין הבריטי מחזר אחרי האמנית. בתחילה היא מסתייגת ממנו והם רוקדים

רחוקים זה מזו אבל בהמשך נצמדים. הערבייה לוקחת את כובעו של הקצין הבריטי, מתבוננת בו בערגה ומשליכה אותו. הבריטי מציע לה סיגריה והיא מסרבת.

1944

מלחמת העולם השנייה. ברדיו מודיעים בשפה האנגלית על תחילת העוצר. בבית הקפה האורחים רוקדים טנגו. למקום נקלעת ניצולת שואה המחפשת אחר קרובים (ראה נספחים, תמונה מס' 22). בידה האחת מזוודה ובשנייה תמונת יקירה שנעדר, איש לא שם לב אליה. הפעיל הוויזיוניסט נכנס לבית הקפה כשהוא מחופש: הדביק שפם ולבש מעיל וכובע שחורים. ניצולת השואה ניגשת אליו עם התמונה אבל הוא מסלק אותה בגסות. פתאום הוא שולף אקדח כדי להתנקש בחיי הבריטי שכלל איננו מודע למתרחש. הקבוצה יוצרת חיץ חי כדי להגן עליו. המתנקש תופס את האמנית ומשתמש בה כבמגן חי (ראה נספחים, תמונה מס' 23). הבריטי, שלראשונה מבחין בנעשה, שולף אקדח ויורה.

1947

ליל ההצבעה באו"ם על חלוקת ארץ-ישראל. הרדיו פתוח ובאי בית הקפה מקשיבים במתח להחלטת המדינות המצביעות בעד ונגד תכנית החלוקה. לראשונה נחלקים באי בית הקפה לקבוצות נפרדות. משונדעו התוצאות היהודים מאושרים ואילו הערבים מתכווצים. הפליטה לא יודעת אם היא שייכת לחגיגה. היא עדיין מבוהלת ולא מסוגלת לשמוח. הקצין הבריטי עומד ליד הבר, שותה כוסית, קופא במקומו ולא זז. אהובתו היהודייה ה"פאם פאטאל" יושבת אומללה ליד השולחן, אוספת את המפות כזיכרון. התזמורת משמיעה מוסיקה קופונית. הערבייה פורצת בריצה מהירה ומקיפה את רחבת הריקודים תוך שהיא מפילה כיסאות. הקצין הבריטי עוצר בעדה, ושוב היא מקיפה את הבמה בריצת מחאה. פורצת תגרה בין יהודים לערבים על שליטה בכיסאות, המסמלים אדמות. הבריטי מפריד בין הניצים. הערבי ובתו עוזבים את בית הקפה בצעד ריקוד דבקה, לצלילי תוף וסקסופון. יש משהו מאיים וגא בריקוד הזה. תוך כדי יציאה הערבי מתכווץ משהו ומזדקן. היהודים חוזרים לרקוד.

1952

המסיבה בעיצומה. נערות עם סרטים גדולים לראשן ושמלות-תחתיות מעומלנות ברוח אופנת התקופה. נשמעת יפה ירקוני שרה "עוד ניפגש ונהיה מאושרים". ניצולת השואה הופכת לבעלת המקום ולראשונה רוקדת עם האורחים. היא נקלטה בארץ. האמנית לוקחת את המיקרופון ושרה את השיר Fever. זו תקופת הצנע והשוק השחור. תוך כדי ריקוד מבריחים משקאות, קרטון עם ביצים וסיגריות ומעבירים לבעלת המקום. עסקן מפלגתי נכנס, ובאי בית הקפה מנסים להסיח את דעתו כדי שלא יבחין בהברחות הלא חוקיות.

האורחים רוקדים ממבו ולבית הקפה מגיעים בני זוג עולים ממרוקו שנושאים על גבם חבילות. הגבר המזרחי מגיע עם תקוות גדולות ובזרועות פשוטות הוא מבקש לחבק את האורחים אבל נתקל בבוז ובסלידה. באי בית הקפה נרתעים ממנו, מצורתו וממנהגיו. את מחאתו הוא מבטא בריקוד מזרחי. האמנית מבחינה בגלימה הרקומה שהסיר לקראת הריקוד, מתלהבת ממנה, ולובשת אותה. זה אקזוטי.

האורחים רוקדים פוקסרוט. לבמה נכנס חייל עם רובה, שחזר מפעולת תגמול. הוא מתקבל בחמימות, בטפיחות שכס, והבנות מחזרות אחריו. האורחים עוזבים את המקום. העולה המזרחי מתיישב בישיבה מזרחית, כמו מלך, על דלפק המשקאות ושותה על חשבון הבית. בעלת המקום מוכנה להעסיק אותו כמלצר ומגישה לו מגש. גאוותו נפגעת. הוא תופס את חפציו ועומד לעזוב את המקום, אבל נמלך בדעתו, חוזר ולוקח את המגש. היא מושיטה לו את ידה והוא מנשק אותה בחטף, כמו הכריחו אותו. הנשיקה מעוררת בה זיכרונות מלפני השואה והיא מתחילה לרקוד עם מישהו דמיוני. המזרחי חושק בה והיא פוחדת מעוצמת הרגשות שהתעוררו בה. היא מתמסרת לו והם נעשים זוג.

1967

תחנת הניצחון של מלחמת ששת הימים. הערבי חוזר לבית הקפה, ממשש את הרהיטים, נוגע ברצפת המוזאיקה בעיפרון שעל הדלפק. בעלת המקום נדהמת למראהו, מושיטה את ידה כגברת והוא מנשקה בהכנעה. הוא מתחיל לעבוד במקום. לבית הקפה מגיעים חייל ואהובתו שעומדים להינשא. רוקדים טוויסט. מצטלמים. מביאים לזוג מתנות: צינור של בזוקה, טרקטור צעצוע, שמרמז על עבודות העפר בשטחים, ודגם של הכותל המערבי עם יהודי חרדי מתפלל.

האמנית מתחילה לרקוד מחול מזרחי עם ידיים מתפתלות כנחשים. היא מרכיבה רטייה שחורה על עינה, כמחקה את משה דיין, גיבור הניצחון של מלחמת ששת הימים. בהמשך היא מורידה את הרטייה, ותוך כדי ריקוד מלטפת את הגוף ברטייה. הריקוד הארוטי הופך למחול מחאה מזרחי. האורחים תופסים בה ומרחיקים אותה מבית הקפה.

האורחים חוזרים לרקוד, הפעם רוקינירול. אורח מביא אתו טלוויזיה ומניח על השולחן, והיהודים יושבים ומתבוננים במצעד הניצחון בירושלים. החייל מזהה את עצמו במצעד. הערבייה מגיעה לבית הקפה ועומדת חבויה, מתבוננת באביה העובד כמלצר ומבקשת שיעזוב. הוא נשאר. מושמע השיר **ירושלים של זהב**. הערבייה עוזבת.

1977

בטלוויזיה מודיעים על המהפך בשלטון. עליית הליכוד. יש שחוגגים, אחרים עומדים קפואים. לבמה

נכנס חייל עיוור שחווה הלם קרב, מובל על ידי אשתו. אורח מציע לה שתייה אבל היא כועסת ומטיחה את כוס.

לבית הקפה מגיע איש ליכוד. אנשים מברכים אותו, האמנית מסתייגת. הוא רוקד במרכז בית הקפה – גיבור היום.

הפגנת נשים נגד מלחמות. מתנהל ויכוח בין תומכי הימין לשמאל באמצעות ריקוד סטפס. המזרחי הופך להיות בעל בית הקפה. יחסיו עם הפליטה לשעבר במשבר והוא מאלץ אותה לרקוד עמו. הסוחר עבר לעסוק בנדל"ן ומביא אתו מגש שעליו בתים קטנים בהתנחלויות. לראשונה הוא חובש כיפה. הערבייה נכנסת עם חומר נפץ.

1982

הערבי נכנס לבמה, אחוז בשמלת בתו שנהרגה במלחמת לבנון. הוא שר בכאב. אווירה של אלימות ודיכאון שורה בבית הקפה. מוסיקת אפוקליפסה רעשנית.

נכנס חייל אמריקני ועומד ליד הבר ושומר על הסדר. בהדרגה משתנה המוסיקה למוסיקה רומנטית, תמימה ומתקתקה. לסיום, כמו באפילוג, נעמדים השחקנים במעגל. הפעם אינם נותנים ידיים.

5.4.3 ניתוח היצירה

5.4.3.1 אפיון ה"תוכן"

יצירה זו נוצרה בשלהי השפעתה של באוש בארץ, ובנגיוד לעבודתו הקודמות שניתחנו, נוצר מופע זה בשיתוף בין במאי וכוריאוגרפית. האלמנטים המשותפים ליוצרי **הערב רוקדים** ולבאוש הם קיומו של תוכן והשימוש בתנועה יומיומית. לזה ניתן להוסיף במינון נמוך יותר את הפרודיה כאמצעי ביקורתי. בניגוד לבאוש אין סיפור ההצגה בנוי כקולאז' א-ליניארי עם עמימות הפתוחה לפרשנויות שונות. יש גם מינון נמוך של מרכיבי הריגוש והאלימות.

אלדור ועזרתי משתמשים ברעיון העומד מאחורי פתגם סיני עתיק האומר שאם ברצונך לדעת את מצבו של העם לך לראות את ריקודיו. ההצגה פותחת בריקוד הרמוני במעגל ודרך הוואלס הרומנטי ממשיך לטנגו אחוז התשוקה ומגיע עד לריקודי הדיסקו. בניגוד לתחושת ה"יחד" של ריקוד המעגל בריקודי הדיסקו למיניהם כולם רוקדים אבל אלה ריקודים של בודדים, ללא מוביל וללא מובל, והזוגיות שבהם מקרית וחסרת משמעות. באפילוג כולם מבקשים לחזור למוטיב ההתחלתי של המעגל, אך אינם משלבים ידיים.

באמצעות הריקודים המתחלפים מתגלה הכישלון, שהוא נושא משותף לבאוש וליוצרי **הערב רוקדים**. אולם בשעה שבאוש עוסקת בכישלון מערכת היחסים בין גבר לאישה ובצביעות שבנורמות החברתיות, עוסקים יוצרי **הערב רוקדים** בכישלונה של בניית מערכת יחסים בין עמים ובחברה הישראלית עצמה: בין ישראלים לפלסטינים, ובין ישראלים ותיקים לעולים חדשים. וכמו שבאוש יוצאת נגד החיצוניות והזיוף של החברה בה היא חיה, יוצאים היוצרים המקומיים נגד שנת הזר והנהירה אחר הנאות חומריות. בשמונה התחנות ההיסטוריות מככבות 15 דמויות המבוצעות על ידי 11 שחקנים. אלו דמויות ארכיטיפיות, שאינן מתפתחות ואינן מזדקנות, לפחות למראית עין. מה שמשתנה זו המדינה על פני ציר הזמן ורצף המאורעות שמעצב את הדמויות ומשפיע על גורלן, וכן הריקודים שהופכים לראי התקופה שמצביע על שינויי הזמן.

יוצרי **הערב רוקדים** מפרקים את ההיסטוריה של ישראל המתחדשת ובונים אותה מחדש. הם בוחרים את התחנות ההיסטוריות בהתאם לחשיבות שהם מייחסים לאירועים כדי להעביר את המסרים שלהם כתיאטרון-פוליטי, אך גם מתוך האילוצים הנובעים מהחלטה לסקור את ההיסטוריה דרך החיים בבית קפה. כך, למשל, הם פוסחים על מלחמת יום כיפור אבל מציינים כתחנה את שנת 1977, בה התחולל מהפך החלפת השלטון בארץ.

בסצנת הפתיחה יש שילוב של מציאות וחלום. למרות ממשות בית הקפה, עם הכיסאות, השולחנות, והכלים התואמים את התקופות השונות, משמש האפילוג מעין בועה נפרדת השייכת יותר למשאלות הלב ולאוטופיה. אנו צופים בבית קפה שבו כל אורחיו חיים בהרמוניה שמוצאת את ביטויה ביצירת מעגל שאין לו התחלה ואין לו סוף, אותו מעגל שהוא הצורה הפשוטה ביותר מריקודי ילדים ועד טקסים מיסטיים בכל הדתות. במעגל אין שולטים ואין נשלטים; אין בריטים ואין ערבים או יהודים; אין אירועי 1929; אין תל-חי וטרומפלדור. הם אינם זקוקים למוסיקה ובשקט אוחזים ידיים ונעים מצד לצד. זו הורה אלגנטית, חולמנית, שקולפה מן הרעש והאבק והמוסיקה, מעין "הורה שקופה". על אותה ההורה ועל תהפוכותיה במשך השנים כותבת אלדור:

ההורה האמיתית, זו שרקדו באסמים, ברחובות העיר, השדות ובצריפים תנועות הנוער שהיא חוויה סובייקטיבית כמעט, לא ייצוגית, כוחה במשך שלה, באיבוד הפרט בתוכה, בהתלהבות בה נירקדה. היום יש מעטים היודעים לרוקד את ההורה ההיא. לא מבחינת הצעדים, הם בסיסיים וקלים לביצוע, אלא מבחינת אחיזת הגוף, קלות הרגליים,

ההתמכרות ל"יחד".¹⁶

אחר כך המעגל מתפרק ואנשים מחפשים את בני-זוגם. הם רוקדים ואלס בזוגות, הגוף מוחזק, פעולת הרגליים מהירה וקלה, הראש מוטה מעט אחורנית, יש תחושת מהירות, ריחוף וסחרור. כל אחד בקצב שלו. אחר כך הם מבקשים לחזור למעגל, אבל הקסם פג.

כמו ב"זום" של מצלמה מקרבים אותנו היוצרים אל אותה חבורת אנשים אנונימית וחולמנית והדמויות נבנות: אחד הגברים חובש על ראשו תרבוש אדום כדי לגלם את תפקיד הערבי, ואילו אחת הבחורות חובשת כפייה כדי לגלם את בתו. אין ניסיון ליצור אשליה. שחקן אחר הופך להיות קצין בריטי, מראהו מכובד, פניו מגולחות, יש לו כובע ומקל והוא בעל גיטונים אציליים. שחקנים נוספים מגלמים דמות של עסקן מפלגתי עם כובע "ברט" ובידו תיק, רוויזיוניסט גנדרן עם כובע אופנתי, סוחר עם מזוודה קטנה, אמנית יפהפייה וקבוצת עולים עם תרמילים.

כמו בספרות של אותה תקופה שוררת אידיליה רומנטית בין האנשים המצטופפים יחד בבית הקפה הן ביחס לדמות הערבי והן ביחס לפתרון הסכסוך. כותב המחזאי דני הורביץ:

מקור הראייה הרומנטית הזו, בתחושת השורשיות שמוצאים היהודים בערבים. גם לבושם נראה כמודל המייצג את אבותינו בציון, ומכיוון שנראו דומים אתנוגרפית לאבותינו, הם היוו לגבי היהודים מודל לחיקוי. ברוב מחזות התקופה מופע הערבי כדמות אקזוטית, מושכת, אמיצה ומסתורית, כפי שהתייחסו בני העליות הראשונות אל הערבים. עד שנות ה-40 הגישה הכללית כלפי הסכסוך היא תמימה ביותר.¹⁷

הרמז היחיד למתח השורר מתחת לפני השטח הוא התנהגותה של הערבייה הצעירה, המסרבת בתחילה לערוך את שולחנות בית הקפה לקראת בואם של האורחים היהודים והבריטים. בהמשך היא חולצת את נעליה, מתיישבת בתנוחת גוף מעוותת ומרימה את רגליה כאילו האדמה בוערת מתחתיה. היא גם מסרבת לרקוד את הקרקוביאק עם החלוצים היהודים, כמו גם את הוואלס האירופי. במחאה היא עולה על כיסא ורוקדת מחול מזרחי, אחר כך יורדת מהכיסא, פולשת לרחבת הריקודים וגורמת לאחרים להפסיק לרקוד ו"להקשיב" לה. יש משהו מאיים בתנועת החזה שלה, באותם אימפולסים מקוטעים המזכירים חבטות של שוט. היא מסיימת את המחול בתנועה מהירה של היד כלפיה מעלה, כאילו שלפה שבריה. השבריה, הסכין הערבית, מייצגת את צדה האלים של החברה הפלסטינית ותתפוס מקום חשוב בהצגות התיאטרון של שנות התשעים. למשל, **ברעולים** (1990) של אילן חצור, בתוך תפאורת איטליז על רקע קיר מלוכלך בכתמי דם, הורג פעיל אינתיפידה את אחיו ששיתף פעולה עם השלטונות הישראליים בדקירת סכין. אבל בבית הקפה של שנות העשרים והשלשים בוחרים האורחים להתעלם מאותות הסכנה. במהירות הם מתעשתים מהמחול המאיים, מוחאים כפיים, כאילו

מדובר בתעלול אקרוסטי מסוכן בקרקס שהסתיים ללא פגע. הקהל יכול לנשום לרווחה ולהתפנות לעיסוקיו הרגילים.

גישה זו של התעלמות מהקונפליקט אנו מוצאים גם במחזאות הישראלית שנכתבה עד 1948. מחזאים רבים מצאו פתרונות פלאיים ליישוב אותות הסכנה. במחזה **המעייין**, למשל, שנכתב שלוש שנים לאחר מאורעות הדמים של 1929, מופיעים הערבים וטוענים שהיהודים גוזלים מהם את אדמתם. הפתרון מופיע בדמות נשית פלאית המגלה מקור מים המיועד לערבים וליהודים גם יחד. לדברי דני הורביץ, "אפילו המואזין יודע, שכאשר תבוא יהודייה ותגלה את המים היא תביא גאולה. כך נוצר פתרון רומנטי, מחוץ להקשר הפוליטי של זמנו."¹⁸

התחנה השנייה **בהערב רוקדים** עוצרת במלחמת העולם השנייה, והדברים מתחילים להשתבש. האידיליה הרומנטית של השנים הקודמות נקטעת בצפירת העוצר של שריונית בריטית. לבית הקפה מגיעה פליטת שואה מאירופה שזוכה ליחס קר מצד האורחים בבית הקפה כשהיא מבקשת סיוע באיתור קרובים. רוויזיוניסט מנסה לרצוח את הקצין הבריטי וחוטף בת ערובה והבריטי מפעיל נשק חם.

התחנה השלישית היא בבית הקפה כשהאורחים קשובים לרדיו שמשדר את מהלך ההצבעה באו"ם על הקמת המדינה. לראשונה מתחלקים האורחים למחנות. הערבי ובתו עוזבים וכולם מתבוננים בהם מתוך ריחוק, כאילו הם מתבוננים בתהלוכה מרתקת. יחס זה כלפי הערבים העוזבים משולל רגשות שנאה או כעס ותואם את המתואר במחזות **בערבות הנגב** של יגאל מוסינזון והם יגיעו **מחר** של נתן שחם, שם מופיעים הערבים כטיפוסים אנונימיים.

בניגוד לאותם מחזות שנכתבו בצמוד לאירועים נוצר **הערב רוקדים** בשנות התשעים, מתוך ראייה רטרופקטיבית שמערבת הסתכלות של עבר והווה באותה סצנה. לפי דן אוריין הוצג בתקופות קודמות הערבי-הישראלי או הפלסטיני בסאטירות ובקומדיות. כיום נושאות רוב ההצגות אופי הנוטה ל"ריאליסטי", כי המחזאי-הפוליטיקאי מציג את הבעיות במציאות שיש להתמודד אתה.¹⁹ לכן **בהערב רוקדים** אין מדובר ב"אויב" או ב"ערבי הזקן", בדמויות אנונימיות סטראוטיפיות, אלא באנשים עם שמות: בעל בית הקפה שמו אבו ואהיב, הוא אדם גא ושמח ובתו המרדנית, סמירה. ובכל זאת, כשהם עוזבים אין שנאה ואין כעס. בהתאם לתפיסה ששלטה בארץ בעבר הקונפליקט מתגמד ומוצא ביטוי בריצה המהירה של הערבייה, שמקיפה את הבמה, ומגלה בכך משהו מהמתחולל בתוכה. מאבק קצר מתחולל בין הערבייה ליהודים על שליטה על כיסאות, מעין מאבק על אדמות. בהמשך, כמו במרבית המחזות של מלחמת השחרור, הערבים הם בבחינת איום חיצוני. החייל מגיע לבית הקפה כשהוא נושא

עמו נשק, סמל לכוח ולחשש. לדברי עפרת מדובר בלחץ מלחמתי שאנו שומעים עליו אך איננו חוזים בו, איננו פוגשים אותו וודאי שאיננו זוכים לראותו כזהות אנושית כלשהי.²⁰

כאמור, היוצרים מפרקים את ההיסטוריה ובונים אותה מחדש מתוך ראייה סובייקטיבית, כשהם ממקדים את התעניינותם בהיבט האנושי של הקונפליקט – ולא בהיבט שעניין בזמנו את הישראלים, בעיית זהותו של הישראלי החדש. כותב הורביץ:

בקונפליקט קיימות שתי אמיתות, העומדות זו כנגד זו, ואין אפשרות להעדיף אחת על פני השנייה. מבחינה זו הולכת הציונית בעקבות היהדות, כתפישה מהפכנית לאומית שמטרתה הגשמה של ערכים עליונים ונעלים. מה שעומד בדרכה, אינו יכול להיות שווה ערך לה. לכל היותר הוא מהווה קושי ומכשול שצריך להתגבר עליו.²¹

כפי שאנו רואים מעצימים יוצרי **הערב וקדים** עד כדי סאטירה את חוסר העניין של הישראלים בהיבט האנושי של הקונפליקט, וטוענים שמה שעומד במרכז עולמם של היהודים בשנות החמישים הוא השוק השחור: כיצד להבריח ביצים, נקניקיות, משקאות ולא להיתפס. מרכיב סאטירי נוסף הם המתנות שמביאים האורחים לזוג הצעיר ובהם פגז מרגמה, טרקטור ודגם של הכותל המערבי ובו בובות של דתיים. הקהל, שמכיר את ההיסטוריה, רואה במתנות סמלים למלחמות, לעבודות העפר בשטחים ולעליית כוחם של הדתיים. ואם לא די בכך, כאשר הזוג הצעיר עוזב את הבמה מצמיד החתן את המרגמה לחלציו ויוצר מעין פין ענק, סמל לגבריותו של המאצו הישראלי.

לצד הסכסוך הישראלי-הפלסטיני מקדישים היוצרים מקום חשוב למוטיב הפליטים. בסצנות הקודמות הגיעה פליטת שואה, אחר כך הערבים הפכו לפליטים, ולאחר מכן מגיע זוג יהודים ממרוקו. לדברי היוצרים המכנה המשותף לשלושתם הוא חוסר העניין והרגישות שמגלים כלפיהם הישראלים הוותיקים. כדוגמה לחוסר ההבנה, לחוסר הרגישות ולהתנשאות שגילו הישראלים לעולים מפנה אלדור למאמר של אריה גלבלום, שפורסם בעיתון **הארץ**.²²

התחנה ההיסטורית הבאה היא הניצחון במלחמת ששת הימים, שהביא עמו גידול משמעותי של הקהילה הערבית בתחומי השלטון הישראלי. בעלת בית הקפה פוגשת בחשכה את אבו ואהיב שהגיע לראות את רכשו. יש כאן דימוי של הפחד מהערבי שיגיה בחושך וישסף את צוואר היהודי. גם לאחר שזיהתה את אבו ואהיב היא עדיין קפואה. כיצד תנהג? תחבק? תגרש? תתעלם? בהחלטה שכלתנית, כגבירה אירופית תרבותית, היא מושיטה לו את כף ידה המעודנת כדי שינשקה בהכנעה, לאחר מכן מציעה לו שתיה על דרך הנימוס, ומוכנה להעסיק אותו כמלצר בבית הקפה. בניגוד ליהודי המזרחי שראה בכך עלבון וביקש לעזוב מקבל הערבי את התפקיד ברצון.

הפגישה המיוחדת בין הערבי ליהודי ודרך קבלתו מזכירה סצנה במחזה **מאגדות לוד** (1958) של

משה שמיר. כותב עפרת:

הבסיס לבוא הערבי הוא טרגי ביותר: חלק ניכר מדמויות המחזה דרות בבית שהיה שייך לאותו ערבי, ולו ולבני משפחתו מזה דורות. לפנינו, איפוא, פליט שברח מאימי המלחמה, החוזר לביתו ומוצא אותו כבוש בידי זרים. מה מציע לנו המחזה בעקבות בסיס מבטיח זה? בעיקר פולקלור, אהבת-הבריות, שמחת חיים ודוד טום נוסף. מזמינים אותו לסעוד עם היהודים. הכול עליז, חביב ויפה. אחר כך יש רגע של רצינות, כאשר הערבי משוכנע משום מה שהוא יכול לשוב לביתו. ברם, כיוון שסערה רגשית עלולה לקלקל את הפסיפס הקליל הזה, מוותר הערבי על דרישותיו בלי בעיות, והכל שמחים ואוכלים יחדיו בששון.²³

אבו ואהיב, כמו הערבי המתואר במחזה של שמיר, מייצג את סטריאוטיפ הערבי הפסיבי. הוא אדם נוח, נחמד, עדין, שאיננו מסוגל לייצג את הבעיה הערבית. **בהערב רוקדים** הוא מביע את מחאתו בדרכו שלו, שהיא דרך ההכנעה המוגזמת. כשהוא משרת את היהודים הוא מכופף את גבו וראשו בתנועה של התרפסות והופך למעין קריקטורה של הכנעה. חלק מהאורחים קולטים את המסר ומתנערים ממנו, אחרים אוהבים לחוש התפרסות והכנעה.

היהודים הרואים בעצמם מיטיבים, כמו בעלת בית הקפה שניאותה להעסיק את הערבי כמלצר במקום שהיה שייך לו, הועלו במערכון סאטירי **במלכת האמבטיה** (1969) של חנוך לוין. להלן קטע ממנו:

...תכירו – זה סמטוחה. הוא הערבי שלנו. חכם, צייתן, ולא מזיק ליהודים שהולכים לתיאטרון. הוא יודע לעמוד על שתיים, ממש כמונו. סמטוחה, תראה לנו אם אתה יודע לעמוד על שתיים (לקהל) הוא מאד אוהב את זה. זה נותן לו הרגשה שהוא כמעט כמונו.

בניגוד לאבו ואהיד שייכת הבת לדור הצעיר ונוכחותה מאיימת. היא חוזרת לבית הקפה, אבל אורבת לו בצד, בחושך. דמותה עולה בקנה אחד עם הסטריאוטיפ הערבי של "דמות שמחכה בצד בסבלנות לכישלון היהודי".²⁴ היא מנסה להשפיע על אביה לעזוב את היהודים אבל הוא מסרב. כמו שנכנסה בשקט היא עוזבת, ממתינה לשעת כושר. על רקע פגישת האב ובתו אנו שומעים בטלוויזיה סיקור של צעדת הניצחון של צה"ל ואת השיר **ירושלים של זהב**.

התחנה הבאה איננה מלחמת יום כיפור (1973) אלא שנת 1977, שנת המהפך. לראשונה בתולדות המדינה מפנה מפלגת העבודה את מקומה לליכוד הימני. על רקע זה נכנס החייל העיוור כשהוא מובל על ידי אשתו. אחד האורחים מציע שתייה אבל האישה חובטת בכעס את הכוס חזרה על השולחן. כותבת תלמה אדמון:

האישה נראית עייפה ומיואשת, החייל מצפה להכרה על גודל הקורבן שנתן. אבל האנשים ממשיכים לרקוד ומתעשרים. "ליכודניק" הולך בין האורחים, לוחץ ידיים. היד המושטת של החייל העיוור נופלת. הלוחם הזנוח רוצה לצאת. הוא מועד. רק הערבי המנקה את הרצפה חש את כאבו של החייל ובא לעזרתו. האיש הפצוע נידחף למרכז הבמה ונילכד בכאוס. פתאום נשמעת זעקה. המוסיקה פוסקת [ומתחדשת לאחר שהחייל עוזב את המקום].²⁵

למרות שהמוסיקה מתחדשת ועמה הריקודים והשאננות, אנו רואים פה תחילתו של תהליך התפכחות. הזעקה היא זעקה של כולנו, וכמו שאומרת אלדור: "אי אפשר להמשיך לרקוד כאילו מאומה לא קרה. אתה יודע שהגורל הפוליטי הוא גם גורלו הפרטי של כל אחד מאיתנו."²⁶ לראשונה קמות תנועות מחאה של נשים נגד המלחמות ומתעורר רצון להכיר טוב יותר את הצד האנושי של הקונפליקט. כותב עפרת:

עלינו להודות שהישראלי אינו מכיר את הערבי. גם הליברלים שבין הישראלים אינם מעורבים בחוגים ערביים... במציאות הישראלית של היום, למרות איחוד ירושלים ולמרות רצון טוב בחוגים שונים בציבור הישראלי והערבי – החיץ קיים, החומה ישנה. משום כך הערבי, אכן, אינו יותר מסטריאוטיפ בתודעת הישראלי... את הערבי האחר אין הוא יודע כלל.²⁷

לסיכום, **הערב ווקדים** עוסק בכישלון מערכת היחסים בין הישראלים לפלסטינים. היוצרים מפרקים את ההיסטוריה הישראלית ומחברים אותה מחדש כדי לעורר את דעת הקהל לתפיסת עולמם. בניגוד לבאוש מבנה ההצגה הוא כרונולוגי, עם התחלה, אמצע וסוף. אפיונים של אלימות וריגוש מופיעים במינון של מעט עד בינוני. כמו באוש משתמשים היוצרים בפרודיה כדי להראות את האבסורד בהתנהגות החברה. ההתייחסות להיסטוריה הישראלית של יוצרי ההצגה היא עירוב של הסתכלות רטרוספקטיבית עם הסתכלות של מחזאים ישראלים שכתבו בשנים שבהן עוסקת ההצגה.

5.4.3.2 אפיון "כתב הגוף"

הערב רוקדים, כמו עבודתיה של באוש, מתבסס על תנועה יומיומית ובכל זאת התוצאה שונה. אני טוענת שהשוני נובע מנקודת המוצא היצירתית השונה. בשעה שאצל באוש נולדים הסצנות והתסריט מתוך אימפרוביזציות, מה שמאפשר מרחב פתוח של זרימה לכיוונים שונים, נווטו האימפרוביזציות התנועתיות **בהערב רוקדים** למגבלה של תסריט, זמן ומקום. נוסף על כך כדאי לזכור שבאוש באה מתחום המחול, ובתחילת הקריירה שלה ככוריאוגרפית יצרה ריקודים לרקדנים ורק בהמשך התפתח סגנונה המיוחד. תפיסתה את החלל והתנועה היא תפיסה של איש מחול בעוד התפיסה של יוצרי **הערב רוקדים** היא של אנשי תיאטרון.

לגבי במאי, נקודת המוצא במופע זה הייתה פתוחה במיוחד: אין טקסט, אין סיפורים קטנים. לרשותו עמד רעיון כללי. סיני פתר אומר שלא היה להם מושג לאיזה כיוון תפתח עבודה. השחקנים היו בתחילת דרכם האמנותית אבל הם התמסרו לעבודה במהלך כל הקיץ עד שהעבודה הייתה מוכנה.²⁸ עם זאת, בהשוואה לנקודת המוצא של העבודות האחרות שניתחנו במחקר, או לנקודת המוצא של באוש, נקודת המוצא של **הערב רוקדים** הייתה מוגדרת ותחומה. נבחרו תחנות זמן על פני ההיסטוריה הקשורות לאירועים מוגדרים, יצרו דמויות, הגדירו מקום. מדובר, אפוא, בנקודת מוצא שהיא פתוחה לבמאי תיאטרון אבל מוגדרת ותחומה לתיאטרון-תנועה.

בתהליך היצירתי השתתפו שווה בשווה אלדור ועזרתי. אף שבתכנון המקורי הכוונה הייתה שאלדור תתמקד בצד הכוריאוגרפי בלבד, כבר בתחילת העבודה חל עירוב תחומים בין כוריאוגרף לבמאי. ניתן לעמוד על הבדלי הגישה של היוצרים. עזרתי, למשל, טוען שמה שעניין אותו זו הפעולה הדרמטית, הסיפור האישי של כל דמות, "מה מניע את התנועה, מה המשימה והמטרה".²⁹ לעומת זאת האתגר שבפני אלדור היה מתן פתרונות כוריאוגרפיים שאינם ריקוד וגם לא פנטומימה.³⁰

כמו אצל באוש, בתהליך חיפוש הפתרונות הכוריאוגרפיים נטלו השחקנים חלק חשוב. ההרכב כלל את השחקנים הבאים: חליפה נאטור (בתפקיד אבו ואהיב), אסנת יקותיאל/רחלי הניג (הבת סמירה, ובהמשך גילמו גם את תפקיד האישה המזרחית), הרוויזיוניסט (קלוד אבירם), הסוחר (דורון גולף), האמנית (רונית אלקבץ), העסקן (אשר רותם), החלוצים (נלי עמר, יהונדב פרלמן שגם גילם את תפקיד החייל, נגה פרת), הקצין הבריטי (דוד שמול, שבהמשך גילם גם את תפקיד העולה המזרחי), פליטת השואה ובהמשך בעלת בית הקפה (סמדר גנזי). במהלך החזרות נוצר חומר גלם רב שאותו צריך היה לגלף שכבה אחר שכבה עד שנשאר העיקר.

ההצגה מושתתת על פעולות יומיומיות הקשורות לבית קפה, כאשר הישיבה, הקימה מהכיסא וההליכה הם הבסיס התנועתי. תשומת לב מיוחדת ניתנה לשאלה כיצד קם ויושב כל אחד

מהמשתתפים, באיזו מהירות ובאיזה מינון של כוח, כמו גם לצורניות של תנוחת הישיבה. מרכיב חשוב בשיקולים היה היכן ישובים האחרים ולאיזה כיוונים הם מסתכלים, כשהתפיסה היא שבית קפה הוא מקום שבו אתה לבדך אך גם בחברה, אתה אורח אך גם זר. לפעמים אתה רוצה להיות מוקד להסתכלות ולעתים אתה מבקש אינטימיות ולהיות נסתר.

כמו אצל באוש הורכב אינוונטר של ג'יסטות על בסיס התנועות הבסיסיות היומיומיות. אלא שבשעה שאצל באוש משמשות הג'יסטות נקודת מוצא להפשטה, לחזרה עד כדי מטמורפוזה של התנועה, הקפידו יוצרי **הערב רוקדים** לא לחרוג ממסגרת הג'יסטה המקורית, גם כשהתנועה צומצמה. בניגוד לבאוש, שאצלה הג'יסטות משתנות, פתוחות לפרשנויות ואינם קשורות לדמות ספציפית דווקא, הג'יסטה **בהערב רוקדים** היא חלק מאפיון הדמות. אלו ג'יסטות אישיות, קומוניקטיביות, יומיומיות, שעברו תהליך של תמצות ובכך גדלה אמינותן.

חלק ניכר מהג'יסטות קשור לטיפול המראה החיצוני. למשל, הקצין הבריטי מחליק את שערו לאחר וחותם בהצדעה. לפני שהוא מתיישב הוא מסובב את הכיסא, מעין תנועה גנדרנית בריטית. האמנית נוגעת קלות בשערותיה, מרימה את בית השחי לבדוק אם לא נודף ריח לא נעים. הסבר לתנועה זו ניתן למצוא בעדותה של יהודית אורנשיין, דודתה של אלדור. לדבריה נהגו באותן שנים להתרחץ בארץ רק פעם בשבוע, כמו באירופה. הנשים לא גילחו את שיער בית השחי והריח היה נורא. בסטודיו אורשנטיין היו צריכים לתת שיעורים בהיגיינה אישית.³¹

חלק אחר של הג'יסטות קשור לפעולה: הליכתו של הרוויזיוניסט, למשל, היא הליכה זורמת ושקטה המתאימה לאדם שמבקש להסתיר את זהותו, אבל הוא חותם אותה ברקיעה ברגלו, מעין תזכורת להשתייכותו לארגון צבאי. העסקן הפוליטי מטה את ראשו הצדה, כמו מבקש להקשיב לרדיו הטרגזיסטור. החלוצה קצרת הראייה, שכל הזמן דברים נופלים לה מהידיים, רוצה לרקוד אבל איש לא מזמין אותה. חלוצה אחרת, פטפטנית, מעווה את פיה כאילו היא מדברת. לעתים קצב הריקודים קובע את קצב הג'יסטות והתנועה. למשל, כאשר הרוויזיוניסט תופס את האמנית ומחזיק בה כבת ערובה, הוא מצמיד אותה לגופו בידו האחת ומתנועע בקצב של ריקוד הטנגו, ובידו השנייה שולף אקדח.

ההצגה מורכבת משפע סיפורים קצרים שקיבלו פתרונות כוריאוגרפיים של פעולות. כדי להעביר את המסר שההרמוניה בין ערבים ויהודים קיימת רק למראית מתיישבת הערבייה על הכיסא בתנוחה מעוותת ומרימה את רגליה מעלה כאילו האדמה בוערת תחת רגליה. הישראלי המזרחי מקנא בערבי והפתרון – הוא מנסה להרים את המגש גבוה יותר מן המלצר הערבי. הפליטה ניצולת השואה מרגישה רגשי אשמה שהיא עדיין בחיים ולכן הכוריאוגרפיה מגבילה את כניסתה למשטח הריקודים. הערבייה

רוצה שאביה יפסיק לעבוד כמלצר בבית הקפה והיא מושכת בסינור שלו כמו מבקשת להסיר אותו. הסגידה לדיין מקבלת פתרון כוריאוגרפי כאשר הרקדנית/האמנית עוטה רטייה שחורה על עינה ואחר כך מלטפת בו את גופה. הליכודניק מבקש לשכנע עד כמה הוא מוצלח ועושה זאת על ידי ריקוד, עם הרמת רגליים גבוהה באוויר ומסיים ב"שפגט". וכדי להראות שהוא מתהדר ביכולות גדולות מדי, הוא אינו מצליח להיחלץ מה"שפגט" בכוחות עצמו וזקוק לשני גברים שירימו אותו. כדי להביע ויכוחים פוליטיים של אי-הסכמה, הפתרון הכוריאוגרפי הוא דו-שיח של שאלה ותשובה באמצעות ריקוד "סטפס", כאשר המקצב המהיר של תנועות הרגליים המתופפות ברצפה מזכיר פטפוטים. בסצנה שבה הישראלים יושבים ומקשיבים לתוצאות ההצבעה באו"ם הישראלים מקפידים את התנועה כאשר השדרן קורא בשמה של מדינה, וכשנשמעת התשובה "כן" או "לא", הם מזיזים את גופם בתנועה קטנה וחדה, כתגובת הד למתח הפנימי.

לסיכום, כמו אצל באוש מתבססת ההצגה על תנועה יומיומית, וההליכה היא האלמנט המרכזי שאליו מיתוספות ג'סטות. בניגוד לבאוש, אין פיתוח של הג'סטות ואין חזרות. הג'סטות הן קצרות, מתומצצות ומלוות את הדמויות כחלק מאפיון לאורך כל ההצגה. ההצגה עשירה בסיפורים קטנים של התרחשויות הבאות במקום דיאלוגים שקיבלו פתרונות כוריאוגרפיים של פעילויות תנועתיות. השפה התנועתית דלה מזו של באוש ופחות תנועתית. מחפים על כך הריקודים העוברים לאורך ההצגה ומשתלבים באירועים.

5.4.3.3 אפיון ה"רב-תחומיות"

הערב רוקדים אינו חוצה את גבולות הדירה. מתחילתו ועד סופו הוא מתמקד בתנועה. אין שימוש בווידיאו, או בטקסט. בנוסף לתנועה ולדרמטורגיה באה התיאטרליות לידי ביטוי בתפאורה של בית הקפה שהיא ממשית. יש שם כיסאות, שולחנות ובר. הכיסאות עשויים מזכוכית והכלים מותאמים לתקופות השונות. התלבושות בגוונים שונים של לבנבן-אפרסק, הן על-תקופתיות ולהן אביזרים משתנים, המציינים תקופה או מצב. לדברי אלדור זהו לבוש שנעים לנוע בו ויש בו רמז לרומנטיקה.³² מוסיקה חיה של ואלס, ממבו, קרקוביאק, ורוק'נירול מלווה את הריקודים. לעתים נשמעים קטעי רדיו, כמו ההודעה על העוצר בתקופת מלחמת העולם השנייה, או צלילי מצעד צה"ל ביום העצמאות, שמקנים לעבודה ממד של תיעוד היסטורי ואוטנטיות. הקול האנושי החי נשמע רק שלוש פעמים לאורך ההצגה: שירתה של האמנית, זעקת החייל הפצוע ושירת הערבי המקונן על מות בתו.

בהשוואה להפקות של באוש זוהי הפקה צנועה, אבל בהשוואה לעבודות של יוצרים ישראלים אחרים בסגנון תיאטרון-תנועה זו הצגה עשירה. לא מדובר בקבוצה קאמרית אלא בקבוצה שמונה 11 שחקנים בתוספת תזמורת חיה של ארבעה מוסיקאים.

כמו אצל באוש, יש חפצים רבים בהצגה, אבל הם משמשים כאביזרים שמטרתם לאפיין את הדמויות, כהמשך של התלבושת: כובע, מקל, מזוודה. השימוש בחפצים אינו חורג מהמקובל בתיאטרון המסורתי.

לסיכום, **הערב רוקדים** הוא תיאטרון-תנועה פוליטי שנוצר על ידי במאים וכוריאוגרפית המזוהים עם עולם התיאטרון. בהצגה זו השפעתה של באוש קטנה יותר מאשר בעבודות של יוצרים ישראלים אחרים. שני האלמנטים הזהים ליוצרי **הערב רוקדים** ולבאוש היא החשיבות שהם מייחסים לתוכן, והשימוש בתנועה יומיומית ובפרודיה. בניגוד לבאוש בנוי **הערב רוקדים** באופן כרונולוגי, עם התחלה אמצע וסוף, ומסריו ברורים ואינם פתוחים לפרשנויות וחד משמעיים. אלמנטים של ריגוש ואלומות שמאפיינים את באוש קיימים במינון נמוך בהצגה זו.

כמו אצל באוש מתבססת ההצגה על תנועה יומיומית. הליכה, ישיבה וקימה הם האלמנטים התנועתיים הבולטים ואליהם מיתוספות ג'סטות. בניגוד לבאוש אין פיתוח של ג'סטות ואין חזרות. הג'סטות הן קצרות, מתומצתות ומלוות את הדמויות כחלק מאפיון לאורך כל ההצגה. בניגוד לבאוש ההצגה עשירה בסיפורים קטנים של התרחשויות דרמטיות המעבות את התסריט הכולל ומתורגמות לפעילות תנועתית יומיומית.

הערב רוקדים אינו חוצה גבולות של המדיה. מתחילתו ועד סופו הוא מתמקד בתנועה. בהשוואה להפקות של באוש מדובר בהפקה צנועה, אבל זו הפקה גדולה ועשירה יותר מאשר מרבית העבודות האחרות בסגנון תיאטרון-תנועה שניתחנו.

סיכום פרק 5

במחצית השנייה של שנות השבעים התפתחו באופן בלתי תלוי שני ערוצים של סגנון תיאטרון-התנועה: הערוץ הגרמני והערוץ הישראלי. ביקורה של באוש בארץ עם תיאטרון-תנועה מפותח ועשיר, בתוספת הילה בין-לאומית, חיזק ונתן כלים נוספים ליוצרים המקומיים.

פינה באוש ולהקתה הגיעו למקום שבו כבר נעשו עבודות ניסיוניות בסגנון תיאטרון-התנועה. עבודות אלו נוצרו בהשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני. היוצרים אימצו אפיונים של גילוי משותף של הכוריאוגרף עם שחקנים/רקדנים, והתבססו על תנועה יומיומית. אבל בניגוד למחול הפוסט-מודרני עסקו היוצרים הישראלים בנושאים עם תוכן וסיפור (להוציא שיינפלד).

מצאתי שההשפעה הבולטת ביותר של באוש היא בהפניית התעניינותם של היוצרים המקומיים לעבר נושא המגדר. יחד עם זאת, התייחסותם של הכוריאוגרפים הישראלים לנושא זה שונה משל באוש. אמנם כולם מודים בכישלון, אבל יחסם של היוצרים המקומיים יותר הומוריסטי (אלקיים), יותר כואב (צוקרמן), ומבקש לבחון את הנושא מחדש מנקודת מוצא של אנשים שמנסים להתנתק מנורמות חברתיות (ניר בן-גל וליאת דרור). יוצא דופן הוא העיסוק של אלדור ועזרתי בכישלון פוליטי, ויש לראות זאת על רקע השתתפותו של במאי תיאטרון המוכר בעבודותיו הפוליטיות יותר מאשר על רקע השפעתה של באוש, שכידוע איננה עוסקת בנושאים מסוג זה.

לא מצאתי בעבודותיהם של היוצרים הישראלים אלימות פיזית, הבולטת בעבודותיה של באוש. לעומת זאת יש בעבודות המקומיות אלימות נפשית. אם אצל באוש מצאתי אי-התאמה בין התנהגות חיצונית מזויפת, שאיננה מבטאת את האמת הפנימית, מצטיינות עבודותיהם של היוצרים המקומיים בכנות. אין ריגוש אבל יש כאב מאופק והזדהות של הצופה עם ההצגה ותחושת שותפות גורל.

בהשפעתה של באוש מצאתי בעבודות הישראליות שימוש מוגבר בג'סטות, לא פעם על חשבון עושר החומרים התנועתיים, בעיקר בעבודותיהן של צוקרמן, של אלקיים ושל אלדור. את אלמנט החזרה, שמאפיין את באוש, מצאתי במינון דומה רק אצל צוקרמן. אלמנט חזרה מוקצן בולט קיים אצל ניר וליאת בן-גל אבל יש לשייכו לדעתי להשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני, לטרישה צ'יילד ולאן תרזה קירשמקר הבלגית יותר מאשר לבאוש.

בעוד באוש מלהקת את קבוצתה ברקדנים פנו יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ אל שחקנים. אצל שניהם, הן אצל באוש והן אצל היוצרים בארץ, בולט הליטוש המקצועי והדיוק בביצוע התנועות היומיומיות.

אלמנט נוסף המבדיל בין תיאטרון-התנועה הישראלי לגרמני הוא הקאמריות והדלות של תיאטרון-התנועה הישראלי לעומת הפקות הענק של באוש, שבאות לידי ביטוי בכמות המשתתפים, בגודל הבמה, בתפאורה ובטכנולוגיה המלווה את ההצגה.

אנו רואים שכשם שהמחול הפוסט-מודרני נתן ליוצרים המקומיים את הלגיטימציה להעז ולמרוד במחול המסורתי ובמחול המודרני האמריקני כך נתנה באוש חיזוקים לדרכם האמנותית של היוצרים המקומיים והוסיפה כלים כדי להביע באמצעותם את עולמם הפנימי.

6. השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-התנועה בישראל

6.1 מבוא

מטרת הפרק לבדוק באיזו מידה חלחל מחול ההבעה, במודע ושלא במודע, לעבודותיהם של יוצרי תיאטרון-התנועה בישראל. נתמקד בעבודות שנוצרו כאן במחצית השנייה של שנות השבעים ותחילת שנות השמונים, כשתיאטרון-התנועה בארץ היה נתון להשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני. בשנות השמונים, כאשר עבודותיה של באוש היו מקור השראה ליוצרים המקומיים, השאלה כבר איננה רלוונטית כי שורשיה של באוש נעוצים במחול ההבעה.

כזכור היה מחול ההבעה סגנון המחול המרכזי בארץ מתחילת שנות העשרים ועד אמצע שנות החמישים. בשנות החמישים, לאחר בידוד תרבותי ממושך שנמשך כחמש-עשרה שנה – מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות ותקופת הצנע – החלו להגיע לארץ להקות מחול מחו"ל לסיורי הופעות. החשיפה לטכניקה הנקייה, לברק הטכני, לתפאורה ולתאורה שהיו חדשניות בשעתן גרמה בארץ זעזוע. לפתע הוברר שמחול ההבעה כמעט נעלם ממפת המחול העולמי, ושהזרקורים הופנו אל עבר המחול המודרני האמריקני, בייחוד אל זה של מרתה גראהם.¹

מתחילת שנות השישים ועד אמצע שנות השבעים הייתה השפעת המחול המודרני האמריקני דומיננטית בארץ, ודומה היה שארבעים שנות השפעתו של מחול ההבעה האירופי בישראל נעלמו בלי להשאיר עקבות. אולם כשהחל לפעול כאן סגנון תיאטרון-התנועה במחצית השנייה של שנות השבעים ניעורו גם יסודות מחול ההבעה. כתב עמנואל בר-קדמא על עבודתה של זיו-אייל: "אם תתחקה על עקבותיו ההיסטוריים של המחול הישראלי המודרני, תגיע גם לגרטרוד קראוס... ואולי גם למרתה גראהם. אם תרצו, גם אירופה מול ניו יורק."²

עם התעוררותם של יסודות מחול ההבעה בארץ בשנות השבעים עלתה על הפרק שאלת ההשפעה האמנותית על המחול הישראלי: האם הבכורה תינתן לארצות הברית או לאירופה? השאלה חשובה מפני שמובלע בה המאבק בין תוכן וצורה ובין מסר לפורמליזם, שכן המחול האירופי מעדיף בבירור את התוכן על פני הצורה ואילו המחול האמריקני מעדיף את הצורה, דהיינו את התנועה נטו, על פני התוכן.³ על האפשרות ליצירת סינתזה בהקשר האמריקני בין שתי הגישות כותבת מנינג:

[יהא זה] נאיבי לנבא סינתזה של שתי האסתטיקות, באוש והאמריקנית, אף שיש מספר מגמות במחול האמריקני המצביעות על אפשרות של פישור. אלא שזרמים אלה, כמו למשל עבודתה של מרדית מונק והעיסוק של יוצרים פוסט-מודרניים במופע שיש בו מרכיבים של חיזיון (spectacle), אינם חדשים. הם לא השאירו חותם משמעותי על

האסתטיקה הצורנית הקיימת. ניתן לצפות שהמחול האמריקני יספוג השפעות מחו"ל – לא רק של תיאטרון-התנועה אלא גם של סגנונות כמו הבוטו היפני – שימצאו דרך להשתלב במסגרת הפלורליזם הצורני.⁴

בארץ איננו מוצאים בספרות התייחסות לסוגייה בעד או נגד מחול אירופי או אמריקני, וכן אין אנו מוצאים התלבטות בסוגיית סיכויי השילוב בין המחול האמריקני לאירופי; אולי מפני שקהילת המחול בארץ הייתה דלה באותן שנים במחקר ובפרשנויות של מהלכים היסטוריים ושינויים במגמות המחול. לעומת זאת הדילמה "לאן פונה האמנות בישראל – לאירופה או ולאמריקה" העסיקה מדיה אמנותיים אחרים בארץ. עפרת, למשל, כותב:

האמנם אנחנו דורכים על תלי ריקבון של כישלונות עבר, נוסח התפיסה האירופית? האמנם אנחנו צועדים אל עתיד של נתיב טכנולוגי-פרגמטי אמריקני? האם אנחנו יוצרים פה מתוך פאסיביות של אל-זמן מזרחי? האם אנחנו יוצרים מתוך גנטיקה תרבותית יהודית המאחרת דינאמיקה של חורבן וגאולה בנוסח "הקבלה"... את הסינתזה עוד לא יצרנו, אך הסתירות של ארבע האופציות התרבותיות מפצלות כל רגע של הווייתנו. ושוב: עבר-עתיד, פאסיביות-אקטיביות, חורבן-גאולה זהו גורלה של חברת מהגרים יהודית בפרשת הדרכים שבין המזרח למערב, בין אירופה ואמריקה ובין הדתות הגדולות. יותר מזה, זהו גורל של אמן כאן. אין לו ברירה: הוא חייב להתחבר לערוץ המורכב הזה, לא אמריקה, לא אירופה, לא מזרח, לא יהדות. הכל ביחד.⁵

עפרת מייחס לאמנות האמריקנית תכונות של "אטרקציה מדומה... שטוחת ערכים... משטחים אדירי-ממדים שעליהם גודש פלורליזם... מוצר של חברת שפע... זיוף". והתרבות האירופית מתאפיינת ב"פרנויה של מבט פנימה... סיוטים... מוצר האני... עומק אסטרטגי שקוראים לו היסטוריה של תרבות".⁶ לדברים האמורים מוסיף התיאורטיקן ג'רמי לנצט ש"אמנות הצומחת על קרקע אמריקנית תעודד חדשנות ואופטימיות, ואילו אמנות גרמנית תהיה מסובכת בעבר שלה, באגדות, במיתוסים של ימי הביניים, באפוקליפסה ובניסיונות היטהרות".⁷ אין זה מענייני כאן לצדד בצד זה או אחר, אך הדברים מצביעים על עוצמת הפער בין שתי הגישות, כאשר לידת תיאטרון-התנועה בארץ מתוך המחול הפוסט-מודרני האמריקני, והמשך התפתחותו בהשראת תיאטרון-המחול הגרמני, יצרה גשר בין שתי האסתטיקות.

לפני שאגש לבדוק אם וכיצד חלחל מחול ההבעה לתיאטרון-התנועה בישראל, כדאי לעמוד על המרכיבים הזוהים והשונים של שתי הסוגות הללו מחול ההבעה ותיאטרון-התנועה, כדי שנוכל לזהות את המקרים שבהם תיאטרון-התנועה בישראל קרוב יותר בתפיסתו האמנותית למחול ההבעה מאשר לסגנונה של באוש.

מנינג עומדת על נקודות הקירבה בין מחול ההבעה ותיאטרון-התנועה וסבורה כי הן במחול ההבעה והן בתיאטרון-התנועה באים לידי ביטוי המקום המרכזי שתופסות נשים יוצרות מעורבות חברתית וכן ריבוי תכניות סולו. בנוסף לכך יש חזרה לאימפרוביזציות כמרכיב עיקרי בתהליך היצירתי, כמו במחול ההבעה.⁸ נורברט סרווס (Norbert Servos) עומד על ההבדלים בין שתי הסוגות הללו. מחול ההבעה לתיאטרון-התנועה. ההבדל הבולט לדעתו הוא התמיכה הממשלתית הנדיבה של הממשלה הגרמנית בהפקות תיאטרון-התנועה וביצירת מופעים עתירי תקציבים המיועדים לבמת בית אופרה, וזאת בניגוד לעוני של מחול ההבעה. הבדל נוסף הוא הפתוס, הרגש ושפע התנועות הזורמות הקשורות למוסיקה במחול ההבעה, לעומת הניכור, התנועה היומיומית המינימליסטית, השימוש בקולאז', בפירוק ובבנייה מחדש של אלמנטים תנועתיים והחזרה – בתיאטרון-התנועה הגרמני.⁹

6.2 שורשי מחול ההבעה בארץ

מרבית האמניות שהחלו ליצור בסוגת תיאטרון-התנועה בארץ בשנות השבעים היו עדיין נערות בשנות החמישים. ממילא הן ספגו את האווירה המיוחדת ששררה בארץ באותן שנים, אווירת השנים הראשונות לעצמאות, כאשר האמנות חשה מחויבות לתרום את חלקה למדינה הצעירה. אבישי אייל אומר:

יש משהו באווירה של ישראל של סוף שנות החמישים שהיא [רות זיו-אייל] ספגה מבלי לדעת באופן ישיר. יש לאמנות מסר, פשר, סיפור ותכנים. האמנות באה לתת ביטוי לאידיאלים ולשאיפות לאומיות... מחול היא אמנות צורנית, זו אמנות הגוף ולכן זו אמנות של גויים. איפה היהודים רקדו? בחתונות. כל האמנויות הויזואליות הן לא יהודיות במהותן. הלגיטימציה לעשות את האמנות של הגויים בקונטקסט שלנו קיימת רק אם יש איזה סוג של אפולגטיקה אתית, דהיינו, מסר. זה עמוק. מורכב למראית עין. זה לא שעשוע ובידור. זה סבל: החיים, ההיסטוריה, התרבות היהודית, מצבנו בארץ.¹⁰

כדאי לזכור שכל היוצרות הן ממוצא אשכנזי. על מדפי הספרים בביתיהן היו ספרי אמנות של ציירים אקספרסיוניסטים, והסיפורים לפני השינה היו אגדות האחים גרין שסיפרו על מכשפות ועל נסיכים ונסיכות באירופה של ימי הביניים. ברדיו הן שמעו קונצרטים של בטהובן, מוצרט, היידן וגריג.

למרות המצב הכלכלי הקשה שלחו ההורים את בנותיהן ללמוד מחול, כחלק מהתפיסה שיש להעניק חינוך תרבותי לילדים. הנערות למדו מחול ונגינה על פסנתר, ואילו הבנים נרשמו לחוג להתעמלות ולמדו לנגן בכינור. מרבית היוצרות המובילות של תיאטרון-התנועה בישראל למדו תחילה אצל מורים שלימדו מחול ההבעה. הבלט הקלאסי לא היה פופולרי באותן שנים מאחר שדבקה בו תווית של אמנות "מיושנת" ו"בורגנית", ולכן נשלחו הנערות ללמוד את המחול החדש שתאם את רוח הזמן.¹¹ רות זיו-אייל למדה והופיע במופעים של נעמי אלסקובסקי, שכזכור הייתה סולנית בלהקתה של קראוס. רחל כפרי החלה את לימודי המחול שלה אצל נחום שחם, תלמידם של פרד ברק (Fred Berk) וקטיה דלקובה (Katya Delakova), שלימד בחיפה רקדנים ומורים יהודים שברחו ערב מלחמת העולם השנייה לניו יורק.¹² אשרה אלקיים הייתה תלמידתה של גרטרוד קראוס והשתתפה כרקדנית באורטוריה **שמשון ודלילה** (1955) שיצרה קראוס. מירל'ה שרון החלה את לימודי המחול שלה אצל תהילה רסלר, שהייתה מורה חשובה לסגנון מחול ההבעה בדרזדן ובשנות השלושים עלתה לארץ.¹³ הדה אורן ורונית לנד היו גם הן תלמידות של גרטרוד קראוס. בהמשך השתלמה אורן אצל ניקולאס בניו יורק, ואילו לנד השתלמה באנגליה בסגנון New-Dance, שכאמור היה המהדורה האנגלית למחול הפוסט-מודרני האמריקני. נאוה צוקרמן מספרת כי שני מופעים השפיעו עליה במיוחד בשנות החמישים. הראשון – ריקוד הסולו של קראוס בהצגה **פר גינט** ב"הבימה", והשני – משחקה של חנה מירון בהצגה **פונדק הרוחות**.¹⁴ על רקע זה ניתן להבין מדוע בחרה צוקרמן ללמוד מחול במסלול התנועה בסמינר הקיבוצים, שבראשו עמדו מורים המזוהים עם מחול ההבעה.¹⁵ ניר בן-גל וליאת דרור למדו בסדנה באולפן למחול שליד הלהקה הקיבוצית, אותה ניהלה יהודית ארנון, שלמדה אצל אירנה דיקשטיין, שהייתה תלמידתו של קורט יוס. בארץ למדה ארנון אצל ירדנה כהן וגרטרוד קראוס, מהדמויות הבולטות של מחול ההבעה. גבי אלדור היא כזכור בתה של שושנה אורנשטיין ונכדתה של מרגלית אורנשטיין, מחלוצות מחול ההבעה בארץ. יוצאות הדופן בין האמניות הן רנה שינפלד ואנוכי, שכן לא למדנו אצל מורים המזוהים עם מחול ההבעה. שינפלד הייתה כזכור תלמידה של רינה גלוק, לאחר מכן של מרתה גראהם ובהמשך למדה בג'וליאד, ואילו המחברת למדה בלט אצל ארכיפובה גרוסמן, ובהמשך מחול מודרני בסגנון גראהם אצל רינה גלוק, לינדה רבין ונורית כהן.

הדור הזה של יוצרות תיאטרון-תנועה בארץ זנח את מחול ההבעה שלמד בצעירותו ורובו אימץ את המחול המודרני האמריקני בסגנונה של גראהם. רק במחצית השנייה של שנות השבעים, לאחר

שהאמניות בארץ קיבלו מהמחול הפוסט-מודרני לגיטימציה להפנות עורף למחול המודרני האמריקני, הן חיפשו מחול אחר. רק בדיעבד, לאחר ביקורה של באוש, הסתבר להן עד כמה מצויים במחול ה"אחר" שלהן שורשים של מחול ההבעה. אשרה אלקיים:

כיום [1990] אני מבינה שכאשר נסעתי בגיל שש-עשרה ללמוד אצל גראהם כבר הייתי מבוגרת מכדי לאפשר לטכניקה זו או אחרת לחנוק אותי. תמיד הרגשתי שהייתה לי זכות להיות תלמידתה של גרטרוד, בגלל החופש היצירתי ושמחת הריקוד שהיא העניקה, שלא קיימים בשום שיטה. יש מורים מעטים שדרכם מצליחים לצמוח.¹⁶

ורות זיו-אייל:

נושא הבאוהאוז חלחל בהיסטוריה שלי. אני קרובה למלאכה, לארכיטקטורה, לציירים קנדינסקי וקליי. התפיסה שלי היא להיות פשוט ופונקציונלי... השפיע עלי האקספרסיוניזם הגרמני. הציור, חיתוכי העץ, תמונות של מרי ויגמן. רישומים של קטה קולביץ. כל זאת ראיתי בספרים שהיו בבית. אלו השפעות עמוקות ולא ישירות... השפיעו עלי גם הסרטים האילמים של צ'רלי צ'פלין וגם הסרטים של וולט דיסני, בהם מרקדים ושרים עכברים במטבח.¹⁷

משמע, אפוא, שאין זה מקרה, שבמפגש עם המחול הפוסט-מודרני האמריקני חשו הכוריאוגרפיות קירבה לזרם הפוסט-מודרני המטפורי.¹⁸ אין זה מקרה שהן הושפעו מעבודותיהן של מרדית מונק וקיי טקיי ופחות מהעבודות של המחול הפוסט-מודרני השכלתני של איבון ריינר וטרישה בראון. כזכור, הרעיונות של מרס קאניניגהם וג'ון קייג' התקבלו בארץ בהתלהבות ובהערכה, אבל בפועל לא נוצרו בהשפעתם הישירה עבודות, ולא קמו להקות בסגנון הפוסט-מודרני השכלתני או בסגנונו של קאניניגהם. מתוך בחינת הרקע של היוצרות נוכל גם להבין מדוע הייתה לאלווין ניקולאס ותלמידיו השפעה כה חזקה על האמנים הישראליים. כזכור (ראה בפרק 1) היה ניקולאס תלמיד של הניה הולם שייסדה שלוחה של בית הספר של מרי ויגמן בניו יורק, ומירל'ה שרון והדה אורן למדו אצלו ואצל האסיסטנט שלו מרי לואיס, שהיה אמן ידוע בזכות עצמו. כבר עמדנו על השפעתה של קרולין קרלסון, תלמידתו של ניקולאס, על רנה שינפלד (ראה בפרק 4.3). כדאי לציין, שבניגוד לישראל נקלט באנגליה דווקא המחול הפוסט-מודרני השכלתני ואילו המחול הפוסט-מודרני המטפורי נדחה.¹⁹

הביקורת בגרמניה זיהתה את הקשר של תיאטרון-התנועה הישראלי אל מחול ההבעה יותר מאשר בישראל. ב-1982, כשהופיעה אלקיים עם **טרמינל** בסיור הופעות בגרמניה, צוינה ההשפעה

החזקה של לוטה גסלר (Lotte Goslar), אמנית ידועה של מחול ההבעה, על עבודתה של היוצרת הישראלית.²⁰ כתב מבקר השטוטגרט צייטונג:

חמשת השחקנים נשאים אופטימיים לכל אורך היצירה ואינם שוקעים לתהומות הפסימיים של עבודות "תוצרת גרמניה" כמו בכוריאוגרפיות הפסיכולוגיות של באוש, הופמן או קרזניק. העבודה המבריקה של אלקיים מזכירה את החזרה לעבודות שנוצרו לפני מספר עשרות שנים על ידי לוטה גסלר.²¹

לסיכום, הדור הראשון של הכוריאוגרפיות בסגנון תיאטרון-תנועה בישראל הושפעו בשנות החמישים, בהיותן נערות, מהתפיסה שלפיה תפקיד האמנות להעביר מסרים. הן גדלו בבתים שבהם היו ספרי אמנות אקספרסיוניסטים, האזינו למוסיקה אירופית קלאסית והחלו את לימודי המחול שלהן אצל מורים המשתייכים לסוגה של מחול ההבעה. למרות שזרם זה נדחה בסוף שנות החמישים, ולמרות שהיוצרות אימצו את סגנון המחול המודרני האמריקני של גראהם, המשיך לחלחל מחול ההבעה באופן לא מודע. ביטוי לכך אנו מוצאים בדחיית המחול הפוסט-מודרני השכלתני על ידי היוצרים המקומיים ובאימוץ מרבית המאפיינים של המחול הפוסט-מודרני המטאפורי.

6.3 אפיון ה"אני"

העיסוק ב"אני" הוא המאפיין הבולט ביותר של מחול ההבעה. בניתוח העבודות של היוצרים המרכזיים בתיאטרון-תנועה בארץ אנו רואים שחיפוש אחר תשובות הקשורות למהות החיים ולקשרים הבין-אישיים עובר כמוטיב חוזר בעבודותיהם, בעיקר אצל רות זיו-אייל, אשרה אלקיים ונאוה צוקרמן. כמו יוצרי מחול ההבעה הן מתלבטות, כואבות וחושפות את עצמן, כשהשאלות מופנות פנימה. בניגוד לבאוש אין זה תיאטרון-תנועה שמנסה "לכבוש" את העולם בהפקה מפוארת, ובאמירה אפוקליפטית וחברתית מרעושה. תיאטרון-התנועה בישראל הוא תיאטרון שמקורו אינטימי, פרטי – כמו מחול ההבעה. לדברי עפרת המשמעות היא התחפרות עמוקה בתוך ספרי פילוסופיה, התחבטות והתיישרות בשאלות הגות. הוא מזהה כאן את רוח המסורת הרומנטית הגרמנית שהולידה את האקספרסיוניזם הגרמני.²²

חוברות של הגיגים על מהות החיים שכתבה אשרה אלקיים מלוות אותה זה עשרים שנה. הקורא המעיין בהן יכול לטעות ולחשוב שלא מדובר בכוריאוגרפית אלא בפילוסופית המתעקשת להבין מנין היא באה, לאן היא הולכת, ואיך להעביר את הזמן שבין הלידה למוות; איך לגשר בין השאיפה לכבוש יעדים חדשים, לטפס על סולמות, להעביר את החיים בריצה בין טרמינל אחד לרעהו. כל השאלות

האלו עומדות בניגוד לכמיהה לשקט ולביטחון ולקשירת יחסים ארוכי טווח עם אנשים אחרים. לדבריה, בעוד היא תוהה ממשך שיעון הזמן לעבוד "כמאסף שעובר דרך שרשרת של תחנות חיים המובילות בסיכומו של דבר אל המוות".²³ מוטיב המוות, שהוא אופייני למחול ההבעה, רודף את אלקיים מאז מותו של בעלה הטייס במלחמת ההתשה. מטוסו נפל לתוך ים סוף ועקבותיו נעלמו. מותו הפתאומי והעדר קבר הגבירו את תחושת חוסר הביטחון והתלישות שלה.

כאמור חשה אלקיים "כאדם שנזרק לעולם ומחפש מקום להיחזו בו".²⁴ בסולמות הגבר דג את האישה מהים האין-סופי, דמויות הוליוודיות נכנסות ויוצאות דרך החלון מחלל לא מוגדר. **בטרמינל** השתמשה בטרמפולינה שעליה קופצים השחקנים כדי להביע את תחושת התלישות, בקו אנכי בין שמים וארץ. התנועה הבלתי פוסקת בבית הנתיבות – הטרמינל – יוצרת קו שונה, אופקי, של אנשים שנפגשים לדקות ספורות ונפרדים בזרם אנושי שאין לו התחלה ולא סוף. אלקיים קרועה בין השאפתנות לטפס על סולמות רבים לבין כמיהתה לשקט ולביטחון. וכדבריה: קיים אצל האדם צורך אובססיבי לתנועה מתמדת והאדם נמצא "בין לבין", בין דבר שקרה לבין דבר שעומד לקרות. האדם לא עוצר כדי לתת דין וחשבון ומאבד את ההווה.²⁵

כמו אצל אלקיים גם אצל צוקרמן נקודת המוצא היא ה"אני", ומעידה שבתיאטרון-התנועה שלה היא "מחפשת את העולם הפנימי להעביר לשפת גוף".²⁶ **בחמש צעקות** נקודת המוצא היא הבעיות המטרידות אותה: טיב הקשרים בין אדם לאדם, ניפוץ החלום הרומנטי של הזוגיות והכאב המלווה את השאיפה "שהנשמה והמציאות יתחברו יחד". כמו אלקיים, צוקרמן איננה מסתפקת בניתוח המצב בהווה אלא "חופרת" בעבר ומציגה את ציר הזמן של החיים. אלו סצנות של פגישות ופרידות בין גברים ונשים, בין אם ובת, בין אירופה וישראל. כמו באוב היא מעלה את האם וזיכרונותיה מנעוריה באירופה. המנחה, שמשמש כמקהלה יוונית הוא דמות הלכוחה מהקברטים של אירופה ערב המלחמה. הוא לובש חליפה שחורה, פניו צבועות בלבן ושפתיו באדום בוהק. זאת דמות מעונבת, שדומה ל"מנצח" על אירועי החיים, מופיעה גם ב**כותרות נזכרות** של זיו-אייל. אירופה הקודרת הועתקה לישראל והנשים ממתינות לגברים בחדר חשוך, שהחלון הקטן בו מוגף ולא מאפשר לקרני השמש הישראליות להציפו. אם **בחמש צעקות** זועקת צוקרמן "בשביל מה כל הסבל הזה? האם אי אפשר אחרת?" בעבודות מאוחרות יותר חדלה לשאול.

חיים מדקה לדקה עם מה שיש... לתפוס את הרגע. פשוט לחיות ולא לשאול... חבל על

האנרגיות לשאול. לקחת את האנרגיות למה שיש ולא למה שאין ולמה שאי אפשר

²⁷ שיהיה.

זיו-אייל מנסה, בדומה לצוקרמן ולאלקיים, להבין את "נתיב חייה" באמצעות יצירתה.

העבודה זה כמו חלום שחוזר על עצמו. העבודה היא דרך למולל ולפתור את את החלום. דרך העולם היצירתי אני מבינה את הקיום שלי עלי אדמות. וכשאני לא מבינה אותו שוב פעם, אני צריכה להתחיל מחדש וליצור. זה מעין שחרור תובנה המגיע לשלב של שיווי משקל ונדמה לך שמעבר לעבודה זו אין כלום, ואז מתחילה שאלה חדשה לפרפר. השאלות בעבודות שלי די חוזרות על עצמן. זה תמיד עוסק באיזו צורה של יחסי אנוש.²⁸

בחלק מהעבודות, **חמש צעקות, בלאי, סולמות, כותרות נזכרות**, משתקפים זיכרונות הקשורים לאירופה של מלחמת העולם השנייה, אם בלבוש או במנהגי החברה. ההתייחסות לשואה ולפשיזם מרומזת בלבד. למשל, בסצנה האחרונה **בחמש צעקות** נערך מצעד נאצי, וב**סולמות** הגבר יוצא למלחמה, וכשהוא חוזר הוא מניח על הרצפה את הסולם, שמרמז לפסי רכבת על רקע תפאורה קולית של צפירת קטרים. בסצנת הסיום ב**כותרות נזכרות** ממלאים השחקנים את בגדיהם בעיתונים והופכים לרובוטים שיוצאים במצעד פשיסטי, ואילו **בלאי** עוסק בפליטים.

הדמויות הנוצרות על הבמה, באמצעות הבגדים, מזכירות תכופות את ימיה של תל-אביב הישנה, את ריח העובש שנודף מבגדי הפאר מעולם אחר, שנותר מאחור, ואת ריחה של מזרח אירופה שנדדה אל מזרח התיכון.²⁹

כזכור, גם ביצירתה של רחל כפרי **דיוקן של דמגוג** אנו מוצאים ניחוח אירופי של תקופה מסוימת, בבחירת המוסיקה של קורט וייל. בכך היא יוצרת הקשר בין האלימות בין הבובות לבין האלימות באירופה ערב מלחמת העולם השנייה.

כמו במחול ההבעה מבטאות גם עבודותיהן של בנות הדור הראשון לתיאטרון-תנועה בארץ משיכה אל הקסום והמסתורי. צוקרמן מעלה את האם מתוך חשכת הזיכרונות. יש משהו מפחיד באם המוזנחת, פרועת השיער, שאיננה נפרדת משמלת כלולותיה. היא נראית כרוח רפאים של כלה מאוכזבת המסתובבת בחורבות טירה. כנביאת זעם היא מזהירה את בתה ש"כל אחד ינסה לטרוף את הגוף שלך... יהיו לך שחלות חולות". החדר החשוך והצלליות המרקדות על הקירות תורמים גם הם ליצירת אווירה מסתורית ברוח הקולנוע האקספרסיוניסטי.

קסם של אגדה עכשווית נמסך בעבודתה של אלקיים. הסיפור מוזר, ברוח סיפורי הברון מינכהאוזן, על גבר ש"דג" את אשתו. הדירה שבה מתגורר הזוג נראית כמו דירת מגורים רגילה, אבל התבוננות מעמיקה יותר מגלה שזו דירה "מכושפת". לשולחן ולכיסאות רגליים באורכים שונים וגם לשולחן שיפוע מוזר. מבעד לחלון נכנסות לדירה ויוצאות ממנה דמויות מהסרטים, שהן מעין גירסה אמריקנית לאבירים ולנסיכים של עולם האגדות האירופי. התאורה הבהירה איננה מסמלת אור יומימי אלא תאורה של עולם פנטסטי. כמו באיורים בספרי הילדים האור מדגיש את קווי המיתאר של החפצים והצבעוניות שלהם, כאילו טמונות בהם אנרגיות מיוחדות. הביקורת בגרמניה זיהתה בטרמולו אלמנטים שמזכירים את האופטימיות והקסם של הקרקס הגרמני שלפני מלחמת העולם השנייה, אבל אלקיים מייחסת השפעה גדולה יותר לבמאי הסרטים האיטלקי פרדריקו פליני. בשנות החמישים והשישים בישראל היה הקולנוע הבידור המקובל על שכבות רחבות. לצד סרטים הוליוודיים, בעיקר מחזות-זמר, הרבו להקרין סרטים של פליני, ואלקיים הושפעה מהדרך שבה השתלבה הפנטסיה ביומיומי. כותב פליני: "הכול מציאותי. אני לא עושה חלוקה בין הדמיון למציאות. אני רואה הרבה מציאות בדמיון שלי. אני לא חושב שעלי מוטלת האחריות לארגן את כל מה שאני רואה באותה דרגה."³⁰

גם זיו-אייל יוצרת ב**כותרות נזכרות** מעין אגדה עכשווית, אבל ללא הקדרות וסיפורי הזוועות של אגדות ימי הביניים האירופיים. היא מצליחה לשלב בין ניו יורק והאלימות שבה לעולם הקסום של האגדה. מסבירה זיו-אייל:

אמריקה זה אוסף של הרבה אינפורמציה – אינטלקטואליות וקונצפציה. שם קיבלתי כלים ופתיחות. מקור היצירה שלי מצוי 'אי שם בארץ רחוקה' וקשור במיתוסים; אם זה זכר ונקבה, נסיך ונסיכה, אהוב ואהובה, ויש להם מבחנים בדרך, כמו למשל במ**סתורים**, או אגדת האלמנה השחורה שאוכלת את הגברים שהזדווגה אתם כמו בחלון, או מחזירות החיים כמו במחזור **וכוח משיכה**. באיזה מקום זה תמיד קשור אצלי בשאלת הקיום האנושי. למה אדם עושה פולחן? זה הקשר שלו עם אלוהים כי יש לו פחדים. למשל, הפחד מהדוב והפולחן מרגיע אותו. אלה פולחנים שעונים על צרכים קיומיים של האדם. זה דיאלוג בין האדם ונתיב חייו. אני עוסקת באמנות ואני רוצה שהיא תיתן לי תשובות.³¹

ב**כותרות נזכרות** העיתונים היומיומיים הופכים לחומרים שבעזרתם ניתן להתחפש לנסיכה בשמלת קרינולינה, לאביר שעל ראשו כובע נפוליון ענק ובידיו חנית ומגיני ברכיים. מתוך העיתונים "נולד

כלב" ואליו מצטרפת רקדנית/שחקנית כ"תרנגולת". בקטע אחר הרקדנים/שחקנים "טובעים" בים העיתונים ובהמשך דוחסים את העיתונים לתוך בגדיהם והופכים לענקים. השימוש בליצנים מחזיר אותנו לעולם האגדות של האחים גרים, לעולם הקרקס עם "הטריקים", וגם לעולמו המופלא של וולט דיסני.

למרות שנקודת המוצא לעבודות של שינפלד ושל המחברת שונות משל אלקיים, צוקרמן וזיו-אייל, גם בעבודותיה של שינפלד נולדים דימויים במפגש הגוף עם חפצים. שינפלד הופכת לאלה מצרית כשגליל הפח מונח על ראשה ותוך שניות, לאחר שהסירה את הגליל מעל ראשה והניחה אותה על השכמות, היא הופכת למוכרת הגפרורים הרועדת מקור.

גלימה לסקילה עצמית של המחברת עוסק בפולחן היטהרות, ואילו **ענפים מחותלים ומיתוס** בפוריות ובלידה, ובכך עונה היצירה על צורך פנימי לא-מודע להזדככות ולאלמוות, לשאיפה לתת לחיים ולעשייה משמעות שמעבר לרגילות היומיומית. בכך ניתן למצוא מקבילות לעבודותיה של מרי ויגמן העוסקות בעולם דמוני של אקסטזה ואובססיות על-אנושיות.³²

לסיכום, כמו במחול ההבעה נקודת המוצא לעבודותיהן של היוצרות המקומיות טמונה בהגיגים ובחיפוש אחר תשובות לשאלות העוסקות במהות החיים: מנין האדם בא ולאן הוא הולך, ואיך למצוא את האיזון, אם בכלל אפשר, בין השאפתנות וכיבוש פסגות לבין החיפוש אחר שלוה וביטחון בהווה. נקודת המוצא למרבית העבודות ריאליסטית ומעוגנת ביומיומי, אבל מכאן ואילך מתפתח הגרעין הריאליסטי על דרך האסוציאציה, הפנטסיה והפולחן.

6.4 אפיון ה"הבעה"

מחול ההבעה מזוהה עם התפרצות רגשות עזה ועם דרמטיות. מעניין שגרטרוד קראוס, שהייתה ידועה בעוצמת הבעתה ובהתפרצויות האנרגיה שלה, חיפשה בכתביה דווקא ריחוק, הפשטה וצמצום:

תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות ראשה, הילת אור לראשה, ניצבת בידיים פשוטות באלומות אור. בהתרחקה היא נעשית דקה יותר ויותר עד שנותרה ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי.³³

בפועל היה פער בין שאיפתה של קראוס לאיפוק לבין התפרצויות האנרגיה של "הרגע", כפי שמתארת אותה ורה גולדמן שהייתה רקדנית בלהקתה. פער זה אפיין לא רק את קראוס אלא כל אמני מחול ההבעה.

בהשוואה למחול ההבעה היה המחול המודרני האמריקני, שאליו נחשפו היוצרות הישראליות בשנות השישים ובתחילת השבעים, מאופק יותר. על ההבדל בהבעה הרגשית בין מחול ההבעה לבין המחול המודרני האמריקני כותבת הכוריאוגרפית והרקדנית האמריקנית הניה הולם, שהייתה תלמידה של ויגמן:

הרגש במחול ההבעה הוא רגש סובייקטיבי. לעומת זאת, הנטייה של האמריקנים היא יותר להתבונן, להעיר תוך הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח... הגרמנים מתחילים עם עוצמת החוויה הרגשית והשפעתה על הפרט. זהו ההבדל בין "להיות" (being) ל"לעשות" (doing) – בין ההטמעה של ה"אני" בתוך הרגש לבין התייחסות יותר אובייקטיבית לבניית סיטואציה מסוימת.³⁴

המחול האמריקני המודרני היה אם כן רגשני פחות ממחול ההבעה, אבל התקיים פער בין הדרמה והרגש של המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי לבין השאיפה ל"הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח" שעליה מדברת הולם. אותה רגשנות ודרמטיות שאפיינו גם את המחול המודרני האמריקני, אם כי במידה פחותה מזו של מחול ההבעה, היו אחד מיעדי המרד של המחול הפוסט-מודרני. כפי שראינו בניתוח העבודות במחקר, מעולם לא ויתרו היוצרים הישראלים על הבעה ומסר. כזכור, הדור הראשון של יוצרות תיאטרון-התנועה גדל בשנות החמישים, כאשר אמנות ומסר היו קשורים זה בזה. לאחר שהגיעה באוש לארץ וסגנונה הפך למודל לחיקוי, קיבלו יוצרות תיאטרון-התנועה הישראליות חיזוקים למה שעשו קודם לכן לא במודע. הקשר שלהן למחול ההבעה מתקופת ראשית לימודי המחול שלהן קיבל לפתע ממדים חדשים. עם זאת אין מדובר בהתרפקות על ההבעה והרגש בסגנון מחול ההבעה כפי שספגו בתחילת דרכן, וגם לא בהבעה וברגש של המחול המודרני האמריקני שאליו נחשפו מאוחר יותר. מדובר בשילוב של השניים, בתוספת ריחוק ו"אובייקטיביות" בהשראת המחול הפוסט-מודרני המטפורי. על אותו רגש כתבה מרדית מונק ב-1983:

[אני מבקשת ליצור] אמנות שפונה לרגש שאין לנו מילים לתארו. רגש שאנו בקושי זוכרים. אני מבקשת ליצור אמנות שמחזקת את עולם הרגשות בחברה בזמן שהרגשות מצויים בסכנת הכחדה.³⁵

בניתוח העבודות הנבחרות של יוצרי תיאטרון-תנועה בישראל אנו רואים את המקום המרכזי שניתן לביטוי הרגשי. **בחמש צעקות** של צוקרמן מוביל הקו הרגשי, או הביטוי הרגשי של הדמויות את הסיפורים והדימויים. הנשים הממתינות לגברים חולמות על בית וגינה. התנועות קטנות, מינימליסטיות, כמו נולדות מתוך הנשימה. **בסולמות** אנו עוקבים אחר התפתחות הרגשית בין הגבר לאישה לאורך ציר הזמן, מנקודת המוצא למן הרגע שבו "דג" הגבר את האישה באקראי ומתייחס אליה כאל יצור נטול רגשות ועד לבניית מערכת יחסים עמוקה. **בכותרות נזכרות, בדיוקן של דמגוג, בגלימה לסקילה עצמית ובפחים** מוצא הקו הרגשי דרכי הבעה באמצעות השימוש בחפצים. למשל, הרקדנית/הבובה **בדיוקן של דמגוג** מענה את הבובה האמיתית ולבסוף תולה אותה כשראשה שמוט על הרצפה, או סצנת הנערה הקופאת בקור ומכסה עצמה בגליל הפח שמעצים בתפאורה הקולית שלו את עוצמת הרעידה.

בניגוד לצוקרמן, הכוח המניע את שינפלד אינו הרגש אלא החפץ. אלא שבמפגש עם החפץ נוצרות סצנות קצרות אינטימיות המאופיינות ברגש מעודן. בכך היא דומה לאוסקר שלמר, אמן הבאוהאוס של שנות העשרים, אך בה בעת גם שונה ממנו. הבלט **טריאד** (1922) של שלמר הוא הדוגמה הנודעת שלו לעבודה בעלת אופי מחקרי של חיפוש אחר עקרונות התנועה בכלל ובמחול בפרט באמצעות חפצים. גישתו של שלמר הייתה מבנית טהורה. הוא הסתיר את התלמידים בהלבישו אותם בבגד שחור שכיסה גם את פניהם, וכך נראו בחשכה רק החפצים הנעים כמו בטכניקה של התיאטרון השחור. **בטריאד** רואים קוביות, חישוקים, מקלות מונעים בחלל כשהם מתקרבים, מתרחקים, מתמזגים ויוצרים צורות גיאומטריות. שינפלד טוענת שלא הייתה לה כל כוונה ללכת בדרכו של אוסקר שלמר, ושפנתה ליצירה עם חפצים כדי לגלות שפה תנועתית חדשה שתשחרר אותה מהפתוס של גראהם.³⁶ כפי שהזכרתי כאן, אף שלא התכוונה ללכת בדרכו קיבלה השראה מעבודותיו ובתכניתיה הראשונות השתמשה בחפצים דומים לאלה שבהם השתמש שלמר, ובהם מוטות ופחים. אלא שבניגוד לשלמר אין היא מסתירה את הגוף ואין היא משאירה את המפגש בין החפץ לגוף כעיצוב של צורה גיאומטרית טהורה בלבד. להפך, היא מאפשרת ומעודדת היווצרות דימויים המנווטים את המסע היצירתי וצובעים את התנועה באנרגיות. מבקר המחול לוק אוטרכט (Luuk Utrecht) מחדד את ההבדל בין שינפלד לשלמר:

שינפלד משתמשת בחפצים כאילו היו תלבושות, חלקים מהגוף שלה ולפעמים היא עצמה הופכת לחלק מהחפץ. אבל הכוריאוגרפיה שלה איננה מפגינה מחקר קר או איכויות של מכונה, כפי שהכרנו מהעבודות של שלמר בבאוהאוס. קרוב לוודאי

שבהשפעת האקספרסיוניזם האמריקני – שאותו הכירה הודות לקשריה עם מרתה גרהאם ובאמצעות עבודתה בלהקת "בת-שבע" – מאפיינים רגשות את עבודתה, כפי שמאפיין את עבודתה המשחק עם צורה, חלל וזמן.³⁷

למרות נקודות המפגש בין שינפלד לשלמר אפשר לומר כי בולטת יותר ההשפעה הגדולה של קרולין קרלסון, תלמידתו של אלווין ניקולאס, על עבודתה. ניקולאס, כמו שלמר, חיפש תנועה ללא ריגוש ("motion with no emotion"). אבל בניגוד לשלמר האפולינרי, יצירתו של ניקולאס היא דיוניסית. הוא הפך את הבמה לחיזיון מרהיב של צבע, אור ותנועה, כשהרקדנים מוסווים בחלקם או במלואם והופכים לפסלים נעים. כזכור, ב-1977, כשנה לפני מופע הסולו הראשון של שינפלד, ערכה קרלסון סיור בארץ עם "סדנת תיאטרון המחקר שליד האופרה בפריז" וכן הופיעה בתכנית דואטים וסולו. בין קרלסון ושינפלד התפתחה ידידות ושינפלד הזמינה את התאורן והמוסיקאי של קרלסון ליצור את התאורה והמוסיקה לתכניתה הראשונה.

בדומה לקרלסון לא ויתרה שינפלד על הדימויים והרגש, ונתנה מקום חשוב לאפקטים של התאורה כדי ליצור עולם מאגי. בביקורת על תכניתה **חוטים של סולו** (1978) כותבת מבקרת המחול אנה קיסלגוף על ההשפעה הגדולה של שלמר וניקולאס על עבודתה של שינפלד, ומוסיפה:

ובכל זאת, הריקודים שלה לא נראים אותו דבר. שיינפלד מציגה את הגוף האנושי והיא רקדנית יפהפייה עם הקרנה בימתית. תשומת הלב מתמקדת בה. בכל תנועה מזערית של אצבע טמונה משמעות כלשהי. אין סיפורים, אבל התנועה מעניינת בגלל המסתוריות הטמונה בה... מאז שעזבה את להקת "בת שבע" ב-1977 נראית עבודתה כריאקציה נגד האסתטיקה של גרהאם. ובכל זאת, המבנים של שיינפלד בחלל אינם אבסטרקטים כלל, ורגשותיה מסבירים את מה שלא נאמר בצורה דרמטית במחול.³⁸

משמע שאנו מוצאים בעבודתה של שינפלד שילוב בין האלמנט המחקרי של שלמר, העולם הקסום המואר של ניקולאס, ונוסף להם – ליריות ואקספרסיביות. בהקשר זה ניתן לצטט את הדברים שכתב עפרת על הציור בישראל בסוף שנות השמונים:

ההפשטה הישראלית בגיל העמידה... אני מדבר על הפשטה לירית או אקספרסיוניסטית ועל חובותיה הבלתי נמנעות לסוריאליזם. משהו משתנה אצלנו בנושא זה.³⁹

לסיכום, האמנים הישראלים מעולם לא ויתרו על הרגש. חשיבות הביטוי הרגשי המשיכה לחלחל במ לאורך כל השנים. לא מדובר בעוצמת הרגש הדרמטית של אמני מחול ההבעה וגם לא באקספרסיביות של המחול המודרני האמריקני. הרגש בעבודות של היוצרים המקומיים מזכיר באיפוקו ובאווירת הקסם שהוא מבקש ליצור את המחול הפוסט-מודרני המטפורי של מונק.

6.5 אפיון ה"מודרניזם"

אף שהמודרניזם הוא אפיון ראשי במחול ההבעה, אין בכך ייחוד מפני שהמודרניזם אפיין את כל שלבי ההתפתחות של המחול המודרני. כל דור ראה בעצמו נושא דגל הקידמה בהשוואה לדור שקדם לו. ויגמן כותבת שבשנות העשרים "לא היה דבר, בשמים או על האדמה, שלא עבר בדיקה מחודשת".⁴⁰ כך גם מרתה גראהם, שבשנות השלושים והארבעים ביקשה ליצור מחול מודרני אמריקני שיהיה שונה מהמחול ב"דניסון" שבו למדה בצעירותה, וגם ממחול ההבעה האירופי. כזכור, המחול הפוסט-מודרני של שנות השישים נשא שוב את דגל האוונגרד ודחה את ה"מודרניזם" של אלה שקדמו לו.

בניגוד לישראל ניתן היה למצוא בארצות הברית של שנות השישים והשבעים, זה לצד זה, מחול פוסט-מודרני מורד וותיקים כמו אלוין איילי וחוסה למון. בישראל לא התקיימו זה בצד זה סגנון "ישן" לצד חדש. בסוף שנות החמישים נדחה מחול ההבעה על כל מרכיביו, כולל תהליך היצירה המתבסס על אימפרוביזציות ושיתוף הפעולה היצירתי בין הכוריאוגרף לרקדנים, מפני שהן המחול המודרני האמריקני והן קהילת המחול בארץ, שביקשה ליישם את ה"מודרניזם", התייחסו אליו כאל "מיושן". בפגישה הראשונה של רקדני "תיאטרון הבלט הישראלי" של קראוס עם הכוריאוגרף האמריקני טלי ביטי (Tally Beatty), שהוזמן ליצור להם עבודה, הם נתקלו לראשונה בתפיסה האמריקנית המודרנית שהייתה זרה להם. רקדן הלהקה אריה כלב מעיד שלפתע לא היה עוד צורך ביצירתיות וביכולת אימפרוביזציה ולעומת זאת נתבעו למיומנות טכנית גבוהה, לדיוק ולמשמעת. החומר התנועתי היה כפוי.⁴¹ משמע, אפוא, שהתהליך היצירתי, שנחשב מודרני במחול ההבעה, נחשב מיושן במחול המודרני האמריקני, ושוב (כשמעגל ה"מודרניזם" המשיך להתגלגל) חזר להיות "מודרני" במחול הפוסט-מודרני.

על רקע התהפוכות האלה יש לראות את המושג "מודרניזם" בהקשר ליוצרי תיאטרון-תנועה בארץ. בעבור רות זיו-אייל, אשרה אלקיים, רוגית לנד, הדא אורן ורחל כפרי, שייצגו את האוונגרד החדש או ה"מודרניזם" במחול בארץ במחצית השנייה של שנות השבעים הייתה בכך חזרה למודל עבודה שאליו נחשפו בצעירותן במסגרת לימודי מחול ההבעה. לעומת זאת, בעבור דור הרקדנים הצעירים בארץ שלא התחנך בצעירותו על ברכי מחול ההבעה היה בכך חידוש של ה"מודרניזם". בעבור

המחברת, למשל, שהתחנכה על ברכי הבלט הקלאסי והמחול המודרני האמריקני, היה החידוש בעבודה על הרסיטל תהליך היצירה המשותף בינה לבין הכוריאוגרפים. למרות שבתכנית הרסיטל הוצגו זיו-אייל, כפרי, אורן ולנד ככוריאוגרפיות של הריקודים, לראשונה צוין משפט שלא היה מקובל בזמנו בארץ, והוא ש"העבודות נוצרו בתהליך יצירה משותף ובהפריה הדדית בין הרקדנית לכל אחת מהכוריאוגרפיות".

עיתונאים ניסו לתהות על מערכת היחסים "המודרנית" בין הכוריאוגרף למבצעים, וכיצד רואה הכוריאוגרף את מקומו במסגרת חדשה זו. להלן קטע שבו מראינת תלמה אדמון את זיו-אייל:

"זה תיאטרון מאד אישי", אומרת הבמאית.

"אישי מאד, שלך?"

"כן", היא בטוחה.

"כל ההשקפות שלי, השיטה שלי בעבודה, שילוב של תנועה עם חומר, יחסים בין בני-

אדם, זה שלי. אני פתוחה מאד אל השחקנים, אל מה שיש להם להציע. אני מועשרת מן

הדמיון שלהם, אבל אני יצרתי את הגירוי."⁴²

למרות תהליך היצירה שבו לדינמיקה הקבוצתית והיצירתית יש מקום, ולמרות שחלק נכבד של החומרים התנועתיים הביאו אתם הרקדנים/שחקנים, לא היה זה תיאטרון-תנועה קולקטיבי. המקרה היחיד שבו היה ניסיון להפעיל בארץ להקה כקולקטיב היה "תיאטרון מחול רמלה" (תמ"ר) בשנותיו הראשונות.⁴³ יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ העדיפו ללכת בתלם של מחול ההבעה, שבו כל כוריאוגרף עובד עם אנשים ש אליהם הוא רגיל ואשר מכירים את שפתו. בהקשר זה מוכר הסיפור שבו הזמין חייל בריטי את גרטרווד קראוס לעבוד עם להקת בלט קלאסי באנגליה. אותו חייל היה קשור ללהקת "הבלט המלכותי סדלרס וולס" (Sadlers Wells Royal Ballet) והציע לקראוס להעמיד שם עבודה.⁴⁴ קראוס דחתה את ההצעה: "לא היה מקובל עלי הרעיון ליצור עבור קבוצות אחרות. זה לא רציני. רק הרקדנים שלי יכולים לרקוד בסגנון שלי ולהבין לעומק את משמעות עבודתי".⁴⁵

כמו במחול ההבעה היה לכל יוצר מקומי בסוגת תיאטרון-התנועה גרעין של אנשים שהשתתפו במספר הפקות. אבל בניגוד ל"חובת הנאמנות" ליוצר שהייתה מקובלת במחול ההבעה, כאשר מעבר של שחקן או רקדן מכוריאוגרף אחר היה נחשב לבגידה, הייתה ניידות של אותו קומץ שחקנים/רקדנים בין אותם יוצרים ספורים בסגנון תיאטרון-התנועה.⁴⁶ בין השחקנים הבולטים היו השחקנית גבי אלדור, שהשתתפה במופעים של זיו אייל ובהן **מסתורים**, **מחזור**, **בלאי וחלון**; השחקן חמד שולברג, שהשתתף ב**מחזור**, **בלאי**, **חלון**, וכך גם הרקדנית מרתה רייפלד; הזמרת עדי עציון השתתפה בקול **ומחול** של הדא אורן, וכן ב**טרמינל**, **טרמולו בצול וחצי** של אלקיים; השחקנית רוז

משיחי השתתפה ב**כותרות נזכרות** של זיו-אייל וב**טרמינל** של אלקיים; הפנטומימאי סרג' אלבו השתתף ב**תמונע** של צוקרמן וב**סולמות** של אלקיים; השחקנית ג'ואנה רייס השתתפה ב**תמונע**, ב**תשתו קפה** של צוקרמן וגם ב**טרמינל** של אלקיים. השחקן קובי מידן השתתף ב**תמונע** וב**חמש צעקות**, השחקנית יעל שגיא ב**חמש צעקות**, **זה לא סרט**, **מקלט**, **אחת רוקדת**, **אחת מנגנת**, **אחת שרה** והשחקן אמנון דוייב השתתף ב**חמש צעקות**, וב**זה לא סרט**. התאורנית ג'ודי קופרמן תכננה והפעילה חלק ניכר מעבודות המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה ובהן: **טרמינל**, **תמונע**, **בלאי**, **אישה נקודה אישה** והרסיטלים שלי. משה שטרנפלד תכנן את התלבושות והתפאורה ל**טרמינל** ול**חמש צעקות**. המוסיקאי רפי קדישזון כתב את המוסיקה ל**תמונע**, **חמש צעקות**, **חלון וכוח משיכה**.

6.6 סיכום

מן הרשימה החלקית עולה שבדומה למחול ההבעה ולמחול הפוסט-מודרני אמריקני תופסות הנשים גם בתיאטרון-המחול מקום מרכזי כיוצרות. ההכשרה המקצועית של הכוריאוגרפיות הישראליות הייתה המחול, אך הקבוצות הורכבו ברובן משחקנים ולא מרקדנים. התפיסה הייתה שתיאטרון-התנועה לא זקוק לוורטואוזיות של רקדן והכוריאוגרפים חששו מ"פוזות ריקודיות". מאוחר יותר, בתחילת שנות התשעים, יתפסו רקדנים את מקום השחקנים בלהקות ואנו נהיה עדים לחזרה אל המחול.

כמו במחול ההבעה, תפסו עבודות הסולו מקום חשוב בתיאטרון-תנועה בארץ. מי שהיה רקדן פעיל בסוף שנות השבעים ושנות השמונים הופיע ברסיטלים. למשל, רנה שינפלד והמחברת. לעומת זאת אלקיים וזיו-אייל, שבשנות השבעים כבר לא רקדו בעצמן, פנו לעבוד עם קבוצה. כך עשו גם רחל כפרי ונאוה צוקרמן, שלמרות הרקע שלהן בלימודי מחול לא ראו עצמן כרקדניות אלא כיוצרות. כמו מחול ההבעה, תיאטרון-התנועה בישראל הוא תיאטרון עני. אין זה עוני שנובע מתוך אידיאולוגיה אלא מן המציאות. בניגוד לתיאטרון-המחול בגרמניה המסובסד על ידי הממשלה ופועל על הבמות הגדולות של בתי האופרה, תיאטרון-התנועה הישראלי, כמו מחול ההבעה, הוא בעל אופי אינטימי, קאמרי ומינימליסטי.

לסיכום, מחול ההבעה חלחל באופן לא-מודע לעבודות של יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ. מרבית הכוריאוגרפים החלו את לימודי המחול שלהם אצל מורים שהשתייכו למחול ההבעה; נקודת המוצא שלהם ריאליסטית ומעוגנת ב"אני" היומיומי, ומכאן התפתחה דרך של אסוציאציות ופנטזיה, כשהם מחפשים אחר תשובות לשאלות הקשורות למהות החיים. הרגש תפס מקום חשוב אך מאופק יותר

מאשר במחול ההבעה. הייתה חזרה לתהליך יצירה משותף בין הכוריאוגרף לשחקנים/רקדנים. כמו במחול ההבעה, תיאטרון-התנועה בארץ הוא תיאטרון עני המורכב מערבי סולו והרכבים קאמריים שבו הנשים היוצרות הן מרכזיות.

7. שקיעת תיאטרון-תנועה בישראל

מאז תחילת שנות התשעים מצוי תיאטרון-התנועה בישראל בתהליך של שקיעה. בעשור האחרון מתמעטות העבודות שנוצרות בסגנון תיאטרון-תנועה, ומספר העבודות בסגנון תיאטרון-מחול פוסטמודרני עולה.¹ מכאן שתיאטרון-התנועה איננה סוגה אמנותית צעירה בתחילת דרכה אלא סוגה שאפשר לתחום את תקופת פריחתה בארץ לפרק זמן של כחמש-עשרה שנה 1976-1991. תופעה זו איננה ייחודית לישראל; היא החלה לפני כן באירופה במחצית השנייה של שנות השמונים. אני סבורה שתיאטרון-התנועה הביא את הכוריאוגרפים של המחול לנקודת אין מוצא. השימוש בתנועה יומיומית מינימליסטית שאיננה דורשת יכולת טכנית של רקדן, צמצום העניין בשפה התנועתית והגברת העניין בתכנים ומסרים הביא את מדיום המחול להתפרק מנכסיו. שאלתי את אשרה אלקיים מדוע הפסיקה ליצור בשנות התשעים, והיא ענתה:

הרגשתי שהופר האיזון בין תוכן (רעיון) לבין צורה (תנועה). התוכן שבתחילת הקריירה שלי ככוריאוגרפית היה יותר בגדר תירוץ כדי לעלות חומרים תנועתיים, הפך במהלך השנים לאלמנט המרכזי בתיאטרון-תנועה. הרעיון כרסם יותר ויותר באמנות התנועה שגם היא ביקשה זכות קיום.... ברגע שאני מתפזרת להלכי רוח של פילוסופיה אני הולכת לאיבוד. בעבודות המחול שלי היה מבנה והתנועה החזיקה את עצמה. כיום אני מבינה שהתנועה והמבנה הם אלה שמצדיקים את העניין האמנותי ולא הפילוסופיה.²

המבוי הסתום שאליו הגיעה אלקיים איננו מייחד רק אותה; בעקבות תחושה זו נולד הצורך לחזור למחול המוכר כיום כתיאטרון-מחול פוסטמודרני. אין זה מעניינו לנתח את אפיוני תיאטרון המחול הפוסטמודרני אך כדאי לציין שסוגה זו שמרה את מרבית המרכיבים של תיאטרון-התנועה, אלא שבמקום תנועה יומיומית שאיננה דורשת מיומנות טכנית גבוהה הוא מציע מחול וירטואוזי שאיננו קשור לסגנון ספציפי. כמו במחול הפוסט-מודרני ובתיאטרון-המחול הגרמני, נקודת המוצא התנועתית של הסוגה החדשה היא תנועה יומיומית שעובדה למחול. לקסיקון המחול איננו מתמקד בצורניות הקשורה לאסתטיקה זו או אחרת אלא בזרימה של אנרגיות. זהו מחול עתיר אדרנלין, מהיר ומסוכן, שפועל במסגרת תיאטרלית של מופע רב-תחומי ורב-תרבותי. לדברי החוקר הצרפתי ז'אן מרק אדולף (Jean Marc Adolph) הדמויות המובילות באירופה בסוגה הם אן תרזה קירשמקר, וים ואן דרקיבוץ

(Wim Vandeybus) וויליאם פורסיית (William Forsythe).³

הרקדנית והכוריאוגרפית תרזה קירשמקר הקימה את להקת "רוזאס" (Rosas) ב-1883 שפועלת בבלגיה, ולהקתה ביקרה בארץ במסגרת פסטיבל ישראל ב-1985. היא יצרה סגנון מחול שמתבסס על תנועה יומיומית, ואשר דחושה בה כמות אדירה של אנרגיה. כמו טרישה בראון, המוכרת לנו מהמחול הפוסט-מודרני האמריקני, עושה קירשמקר שימוש רב בריצות, בסיבובים ובקפיצות המתבצעים במהירות ומתקדמים בחלל כשהם כפופים למסלולי התקדמות מתוכננים מתמטית. עבודותיה מאופיינות גם בשימוש רב במרכיב החזרה. למרות הווירטואוזיות שמפגינים רקדניה, מקרין סגנונה של קירשמקר תחושה של "כאילו רגילות", מפני שהמקור היומיומי של לקסיקון התנועה ניתן לזיהוי בקלות. לרגילות התנועה מיתוסף הלבוש היומיומי: שמלות פשוטות המגיעות אל מעל לברכיים ונעליים גבוהות.⁴ בעבודותיה המאוחרות יותר, במחצית השנייה של שנות השמונים ואילך, ניכרת השפעה גדולה יותר של תיאטרון-התנועה. מדובר בהפקות מולטימדיה, כמו, למשל **האריה של אלנה** (Elena's Aria, 1984) ו**ברטוק** (1986), שבהם קיים מבנה קולאז'י, שימוש בטקסט, סרטים, ליווי מוסיקלי ממקורות שונים וחיות מפוחלצות.⁵

כאמור, כוריאוגרף נוסף שהייתה לו תרומה חשובה לסגנון החדש הוא וים ואנדקיבוס הפועל גם הוא בבלגיה. ריקודיו נעים על גבול הווירטואוזיות-אקרובטיות ותיאטרון גופני. המחול שלו מתנהל בקצב מהיר מאוד שיש בו סיכון ריאלי לרקדנים, אם יצליחו להגיב במהירות מספיקה. הוא אינו עוסק ברגשות. זרימת אדרנלין גבוהה וספונטניות הם מרכיבים עיקריים בעבודותיו. לדברי חוקרת המחול רונית לנד השפיע מאוד סגנונו על נוף המחול האירופי, ואפשר לשמוע היום כוריאוגרפים גרמנים צעירים הטוענים שהושפעו ממנו. לדבריה סגנון זה הגיע לכל קצווי אירופה וניתן לצפות בלהקות צעירות מספרד, מפורטוגל ומאיטליה שאימצו סממנים המאפיינים את המחול הבלגי.⁶

כוריאוגרף נוסף שהשפיע על התפתחות המחול הפוסטמודרני הוא ויליאם פורסיית שב-1984 התמנה למנהלו האמנותי של בלט פרנקפורט. ביצירותיו, שהידועה שבהן היא **באמצע** (In the Middle) הוא בודק את גבול היכולת הטכנית של הרקדנים. מסרים אינם מעניינים אותו. ב-1994 הופיע בלט פרנקפורט במשכן לאמנויות הבמה עם היצירה **אובדנו של הפרט הקטן**, וכך תיארתי אז את המופע:

הקבוצה מנוכרת, לבושה בבגד-גוף אפרפר-מתכתי. כפות הרגליים דומות לטפרים של ציפור טרף; הן חזקות ואכזריות. החומר התנועתי הווירטואוזי מורכב מצירופים צפופים של קפיצות, פירואטים, באטרי (Battery) עם שינויי-כיוון לא צפויים. הפתרונות התנועתיים אינם צומחים באופן אורגני; כל משפט כאילו נקטע על ידי

מכשול שגורם לו לשנות נתיב.... הטכנולוגיה משתלטת על הבמה: סרטי וידאו מכניסים את הקהל למנהרת זמן של תרבויות. האנושות עוברת אפוקליפסה.⁷

כוריאוגרפים חשובים נוספים באירופה, כמו יירי קיליאן (Jiri Kylian) ומאץ אק (Mats Ek), אימצו גם הם את השימוש באנרגיה ובזרימה כמרכיב, אולי החשוב ביותר ביצירת לקסיקון תנועה שבאופיו מנוגד לגיסטה המוכרת לנו בעבודות תיאטרון-התנועה. בין להקות המחול הפוסטמודרני שביקרו בישראל בעשור האחרון ניתן למנות את "DV8", "בלט האופרה של ליון" בהנהלתה של מגי מרן (Magi Maren), "תיאטרון המחול האוסטרלי" של מריל טנקרד (Meryl Tankard), להקת "לה-לה-לה יומן סטפס" של אדוארד לוק (Edward Luk) ולהקתו של אלן פלאטל (Alan Platel) סיורי הלהקות האלו בארץ הראו כיוון חדש לכל אותם כוריאוגרפים מקומיים שלא רצו "לאבד את התנועה" לטובת הרעיון, כפי שקרה לאלקיים.

כשהופיעו ניר וליאת בן-גל בארצות הברית עם **מערבולת התשוקה** (1991) – עבודתם הקבוצתית הראשונה שחצתה את הגבול מתיאטרון-תנועה לעבר תיאטרון-מחול פוסט-מודרני – הבחינה הביקורת בהשפעה של קירשמקר. **בניו יורק טיימס** נכתב:

למערבולת התשוקה מראה אירופי. הוא קרוב יותר בדחף הפנימי שלו, בשימוש באלמנטים של חזרה ובשימוש במבנים מתמטיים ובפשטות הפורמליסטית שלו אל העבודות האנרגטיות של אן תרזה דר קירשמקר.⁸

וביקורת נוספת, של דבורה יואיט:

הקשר עם תיאטרון-המחול הגרמני ברור; אבל יש משהו **במערבולת התשוקה** שנראה לי ישראלי מאוד: הדגש על מרץ וגאווה, הפתרון הפרגמטי שבמעבר מאהבה לכעס וחזרה. אין את אותה מרה שחורה שאתה מוצא בעבודות של פינה באוש וגם אין אותה חטטנות תאוותנית של הקבוצה בעיסוק של האחר.⁹

ועוד ביקורת המצביעה על השוני וההתרחקות מתיאטרון-המחול הגרמני:

הנושא של **מערבולת התשוקה** אופייני לנושאים המטופלים כיום במחול, אבל בעוד שפינה באוש מתרחקת מהריקוד יותר ויותר, מוצאים ליאת דרור וניר בן-גל דרך לבטא נושאים אלה בתנועה נטו.¹⁰

לאחר שיצרו את **אינתא עומרי** (1994), התרחקותם מתיאטרון-התנועה הייתה כבר ברורה יותר, וגיוורא מנור מסכם את תהליך נטישת תיאטרון-התנועה בנוסח באוש:

פעמים רבות צוין שעבודתם שואבת השראה מסגנונה של פינה באוש, אבל היוצרים הישראליים מעולם לא ויתרו על מיומנות מחולית של המבצעים, ולא הפכו את המחול, כפי שעושה פינה באוש, למשחק בימתי במסגרת תנועתית של מחוות.¹¹

התבוננות ברשימת העבודות המצויה בנספח לעבודת המחקר, מצביעה על תהליך צמיחה, פריחה ושקיעה של תיאטרון-התנועה בארץ. אם נבדוק את השנים שבהן נוצרו העבודות הראשונות בארץ בסגנון תיאטרון-תנועה, נראה שהן מקבילות ללידת סגנון זה באירופה, וזאת מבלי שליוצרים המקומיים היה קשר לאירופה באותן השנים. בשנה שיצרה רות זיו-אייל את **מסתורים** (1976), בהשפעת הלגיטימציה שקיבלה מהמחול הפוסט-מודרני והתיאטרון הניסיוני בניו-יורק, העלתה פינה באוש בבכורה את **שבעת החטאים**. בשנה לאחר מכן יצרה באוש את **כחול הזקן** (1977), ובמקביל נוצרו בארץ חמש עבודות בסגנון תיאטרון-התנועה: **הדחליל**, **כותרות נזכרות וכדור חוזר** מאת רות זיו-אייל; **עוד שדות** של רחל כפרי; **ואני באני** מאת מירי מגנוס. כזכור, עבודות אלו נוצרו לפני שהכוריאוגרפיות הכירו את עבודתה של באוש ולפני הסיורים של תיאטרון-המחול ופרטל בארץ.

ב-1978 יצרה באוש יצרה את **קפה מילר** ואת *Kontakthof* ובהמשך יצירות נוספות ובהן *Arien* (1979), *Nelken* (1982), *Viktor* (1986), ו-*Palermo* (1989). היו אלו שנות פריחת תיאטרון-התנועה בארץ, שבהן נוצרו בממוצע כשלוש עבודות חדשות בסגנון זה מדי שנה. כזכור, בבלגיה במחצית השנייה של שנות השמונים כבר פרץ המחול הפוסטמודרני אבל אותותיו הגיעו לארץ רק מאוחר יותר ותפסו תאוצה בשנות התשעים. אנו רואים שבין השנים 1991 ועד 2000 פחת מספר העבודות בסגנון תיאטרון-תנועה בצורה משמעותית. בשנים 1991 ו-1992 לא נוצרו עבודות חשובות בסגנון תיאטרון-התנועה. ב-1993 נוצרה עבודה אחת – **כוח משיכה** מאת זיו-אייל. ב-1994 נוצרה עבודה אחת – **הערב רוקדים** מאת גבי אלדור ופתר סיני. ב-1997 נוצרו שתי עבודות – **סמטת הכיסאות הלבנים** מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי ו**טונגלן** מאת עפרה לוי. ב-1998, וב-1999 לא נוצרו עבודות חשובות.

בשנות השמונים היה בארץ מגוון של כוריאוגרפים ישראלים שיצרו בסגנון תיאטרון-תנועה. לצד הדמויות המובילות, שעליהן עמדנו במחקר, פעלו יוצרים נוספים שהעלו עבודות בודדות בסגנון תיאטרון-תנועה, כמו אמיר קולבן (**ויה דולורוסה**, 1983); **ורקוויאם לגדוד העבודה**, 1989), מירי בן ברוך (**כל זה לא שלי**, 1981), אליס דור-כהן (**שעה של נחת**, 1988), אסתי פומרנץ ואמנון רביב (**איזה**

עולם נפלא, 1989). בנוסף לכך קיבל תיאטרון-התנועה "עיבוי" על ידי עבודות שנוצרו בתפר שבין תיאטרון-תנועה לאמנויות בימתיות אחרות. למשל, בתפר שבין תיאטרון-תנועה לתיאטרון חזותי יצרו אלי דור-כהן (**אישה צלובה**, 1983, **תרנגולים**, 1984, **מיתה ורודה**, 1986) ורוני פינסקר (**עוגה**, **עוגה עוגה**, 1986), עמי ברקמן (**קוביה וגליל**, 1984); בתפר שבין תיאטרון-תנועה ותיאטרון יצרו רינה ירושלמי (**המלט**, 1983) ודניאלה מיכאלי (**בואי הנה מותק**, 1990); ובתפר שבין תיאטרון-תנועה למחול פוסטמודרני יצר אמיר קולבן (**טוב תודה מתרגלים**, 1989), **ילדים לומדים לשנוא**, 1987). נטע פלוצקי העלתה מספר עבודות בהשפעת תיאטרון הבוטו היפני ובהם **דגפילטע פיש** (1984) ו**זריחת דמדומים** (1994).

בתחילת שנות התשעים פסק חלק מהיוצרים המרכזיים של תיאטרון-תנועה ליצור; אחרים נטשו את הסגנון הזה ופנו לעבר תיאטרון-מחול פוסטמודרני. העבודות הראשונות של ניר וליאת בן גל מזוהות עם סגנון תיאטרון-התנועה – **זירת שני חדרים** (1987), **חמורים** (1989) ו**הריקוד השלישי** (1990) – אך העבודות הקבוצתיות שיצרו בשנות התשעים חצו את הגבול לעבר מחול. **מערבולת התשוקה** (1991), **תאנים** (1993), **אינתא עומרי** (1994) ו**חקירה** (1998). השפה התנועתית דורשת מן הרקדנים יכולת טכנית גבוהה.

תהליך דומה של התרחקות מתיאטרון-התנועה ופנייה לעבר מחול אנו מוצאים גם אצל רנה שינפלד בעבודתה עם קבוצתה. אם בשנות השמונים יצרה לרקדנים הצעירים עבודות בסגנון מחול פוסט-מודרני שבו היה מקום מרכזי לשימוש בחפצים, כמו למשל **פסול על הקיר** (1983), הרי שבעבודות שיצרה לקבוצתה בעשור האחרון היא מתרחקת מחפצים וחוזרת למחול. לדוגמה, **שם מים** (1995), **הלילה בא מלאך** (1997) ו**ואודיומוניה** (1998). לעומת זאת, בעבודות הסולו שהיא יוצרת ומבצעת בעצמה, אין חזרה למחול. ייתכן שהגורם לכך איננו שיקולים אמנותיים בלבד אלא גם המגבלות הפיזיות של רקדנית כבת 60 פלוס.

גם אצל רות זיו-אייל אנו רואים תנודות לעבר המחול וחזרה ממנו לתיאטרון-תנועה. במשך עשור – **ממסתורים** (1976) ועד **החלון** (1985) – עבודותיה הן בסגנון תיאטרון-תנועה. לעומת זאת במחצית השנייה של שנות השמונים ערכה סדרת מופעים בשם **פרקים**, שבו המרכיב התנועתי היה דומיננטי יותר מאשר בעבודותיה הקודמות. כל פרק התמקד בסוג אחר של תנועה יומיומית, כמו ריצה, הליכה, גרירה או סיבובים. העבודה **פרקים** הצביעה על אפשרות של התרחקות מתיאטרון-תנועה לעבר סגנון פחות תיאטרלי ויותר תנועתי. בשנות התשעים חזרה זיו-אייל לתיאטרון-התנועה אבל כמות עבודותיה ירדה; בין השנים 1990 ועד 2000 יצרה שתי עבודות בלבד: **כוח משיכה** (1994) ו**ומנגרוסים** (1998).

ב- 1990 יצרה צוקרמן את **זה לא סרט**, עבודתה האחרונה בסגנון תיאטרון-תנועה בעשור האחרון. עבודות נוספות שיצרה שייכות כבר לתחום התיאטרון: **איך זה קרה** (1991), **אחת רוקדת, אחת מנגנת, אחת** (1991), **אנה פאוצ'ה** (1991) ו**שמלה** (1993).

בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים היו מספר כוריאוגרפים צעירים שיצרו בתפר שבין תיאטרון-תנועה למחול או לתיאטרון-מחול פוסטמודרני. כוונתי ליוצרים כמו אילן לשם (**מסע**, 1988), מימי רץ (**ביצים**, 1993), יסמין ורדימון (**מר חור בראש**, 1993), מגל סער (**הילד והדולפין**, 1993), נועה דר (**אבנים**, 1988), אסתי קינן (אל אננה אל בוב, 1993), ענבל פינטו (**ורסוס**, 1993), עפרה לוי (**פופינס**, 1993, **אפרקדן**, 1993). להוציא עפרה לוי פנו היוצרות האחרות לסגנון תיאטרון-מחול פוסטמודרני. כזכור יצר אמיר קולבן בשנות השמונים מספר עבודות בתפר שבין תיאטרון-תנועה לתיאטרון-מחול פוסטמודרני, אבל עבודותיו בעשור האחרון – **אבק כוכבים** (1993), **קזבלנקה** (1995), **ג'יזל - 2** (1996) ו**מכונת המלט** (1997), **חיוכו של קרונוס** (2000) – הן תיאטרון-מחול פוסטמודרני.

לעומת תהליך ברור של התרחקות יוצרים מלעסוק בסגנון תיאטרון-תנועה, היתוספה בשנות התשעים ליוצרים בסגנון תיאטרון-תנועה רק יוצרת אחת, היא גבי אלדור. כאמור, גבי אלדור השתתפה כשחקנית בעבודות של רות זיו-אייל בשנות השמונים ולכן היא איננה דמות חדשה בסגנון זה.

במקביל לתהליך השקיעה של סגנון תיאטרון-התנועה בישראל אנו עדים לפריחתו של המחול תיאטרלי פוסטמודרני. הפריחה מתבטאת בכמות היוצרים, באיכות העבודות בהזמנות הרבות לפסטיבלים בינלאומיים ובפרסים שמקבלים יוצרים צעירים ישראלים בתחרויות בינלאומיות. נזכיר עבודות כמו **קיר** (1990), **סבוטג' בייבי** (1998) של אוהד נהרין; **עיר ערומה** (1992), על פי תהום (1999) של רמי באר, **הסיר של סימה** (1996) ו**עמורה** (2000) של עידו תדמור, **אייזרוס** (1998) של נועה דור, וכן עבודות של יוצרים כמו ענבל פינטו, נועה ורטהיים ועדי שעל (להקת "ורטיגו"), אמיר קולבן (להקת "קומבינע") ואחרים.

אנו רואים שתיאטרון-התנועה שנולד בישראל במחצית השנייה של שנות השבעים ופרח בשנות השמונים החל לשקוע בתחילת שנות התשעים. את מקומו תופס בעולם סגנון תיאטרון-מחול פוסטמודרני. סגנון זה אימץ את מרבית המרכיבים של תיאטרון-התנועה, ובהם תוכן, תיאטרליות, רב-תחומיות, אי-ליניאריות, נגד אשליה, קולאז', אבל החזיר את העניין בשפה תנועתית של מחול ובווירטואוזיות, כשהוא לא מרגיש מחויב לתוכן ולמסרים.

8. סיכום

תיאטרון-תנועה בישראל 1976 – 1991

לאחר חמישים שנות מחול אמנותי – שהחל בסגנון מחול ההבעה (Ausdruckstanz), ששלט בארץ משנות העשרים ועד תחילת שנות השישים, ובהמשך מחול אמריקני, בעיקר בסגנונה של מרתה גראהם ותלמידיה – נולדה בישראל במחצית שנות השבעים סוגה אמנותית חדשה, תיאטרון-התנועה, שחיברה את אמנויות המחול והתיאטרון האוונגרדי של אותן שנים. מרבית היוצרים בסוגה זו בארץ ובעולם הן נשים מתחום המחול.

ראינו שאורך החיים של סוגה זו בארץ נתחם בעיקרו בין השנים 1976, השנה בו יצרה רות זיו-אייל את **מסתורים**, העבודה הראשונה בסוגה זו, ועד תחילת שנות התשעים, כשנותחה העבודה **הערב רוקדים** (1991) של גבי אלדור ויגאל עזרתי כנקודת ציון לתחילת דמדומי קיומה של הסוגה. במחקר הוגדרה הסוגה "תיאטרון-תנועה". ההבדלה בין יצירות בסגנון של מחול, מחול פוסט-מודרני, תיאטרון-מחול פוסטמודרני, של תיאטרון חזותי ושל פנטומימה, אפשרה לערוך רשימת היצירות בין השנים 1976 ועד מחצית שנות התשעים, כאשר החלו להתמעט היצירות בסוגה זו באופן בולט.

שלושה זרמים בין-לאומיים השפיעו על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל: המחול הפוסט-מודרני האמריקני על תת-זרמיו – המחול הפוסט-מודרני האנליטי של שנות השישים והמחול הפוסט-מודרני המטפורי של שנות השבעים; ה-Tanztheater הגרמני של שנות השמונים, באמצעות מייסדת הסוגה והיוצרת הבולטת פינה באוש; ומחול ההבעה, שהשפעתו המשיכה לחלחל באופן לא-מודע ברוחם של היוצרים הישראליים גם לאחר שלכאורה נעלם מעל מפת המחול בארץ בתחילת שנות השישים. במחקר מצאתי שהשפעתם של שלושת הזרמים לא הייתה שווה ונודעה לתקופות זמן מוגבלות. המחול הפוסט-מודרני השפיע למן המחצית השנייה של שנות השבעים ועד לסיוור ההופעות הראשון של תיאטרון-המחול ופרטל של פינה באוש ב-1981. השפעתה של באוש נמשכה עד סוף שנות השמונים ובהדרגה דעכה, אך סיורה של באוש בארץ העלה את רוחו של מחול ההבעה שעדיין רמץ בתודעה המחולית הישראלית ובעקבות ביקורה של פינה באוש זכה להערכה מחודשת.

כדי לבדוק את השפעתם של שלושת זרמי המחול הבין-לאומיים על תיאטרון-התנועה בישראל נבנה מודל מקורי שמציג את האפיונים המובהקים שלהם. המודל שימש כלי לניתוח האלמנטים שהשפיעו על יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ, ובאיזו מידה ניכרה השפעתם זו.

שלושה "דורות" של יוצרים ישראליים בולטים בסגנון תיאטרון-התנועה: הדור הראשון החל ליצור במחצית השנייה של שנות השבעים, ובלטו בו רות זיו-אייל, רחל כפרי, רונית לנד, רנה שינפלד ורות אשל; בתחילת שנות השמונים התווספו אשרה אלקיים-רון, נאווה צוקרמן; ומאוחר יותר ליאת דרור, ניר בן-גל וגבי אלדור.

המחול הפוסט-מודרני הובא לארץ על ידי כוריאוגרפיות ישראליות שנסעו ללמוד בחו"ל בשנות השבעים ועל ידי רקדניות/יוצרות מקומיות שביקשו להשתחרר מן המסורת הקנונית של המחול המודרני האמריקני, ובעיקר מזה של מרתה גראהם. האמניות הישראליות, ובהן הכוריאוגרפיות רות זיו-אייל, הדא אורן, רונית לנד וכן הרקדניות/יוצרות רחל כפרי, רות אשל ורנה שינפלד, הביאו ללידת ה"פרינג" במחול, כשחלק מפעילות הפרינג' במחול היה תיאטרון-התנועה.

ניתחתי ארבע עבודות של יוצרים מרכזיים בסוגה במחצית השנייה של שנות השבעים: **כותרות נזכרות** (1977) מאת רות זיו-אייל, **דיוקן של דמגוג** (1977) מאת רחל כפרי, **פחים** (1979) מאת רנה שינפלד ו**גלימה לסקילה עצמית** (1980) מאת רות אשל. המסקנה הייתה שהיוצרות המקומיות אימצו רק חלק מהאפיונים של המחול הפוסט-מודרני, ובאופן לא מודע היו האפיונים זהים אצל כולן: אפיון ה"נגד", המרד בקנונים ובסגנונות המוכרים. הן חיפשו שפת תנועה חדשה ואישית, שהתבססה על תנועה יומיומית מינימליסטית המדגישה פשטות בתנועה, בתלבושת ובתפאורה. כמו כן אימצו את דחיית הדגש על המיומנות הטכנית של רקדנים. ההתרחקות מסגנונות מוכרים ומטכניקה של מחול פתחה בפניהן אפשרויות חדשות והן ליהקו למופעים גם שחקנים. מתוך המחקר עולה שהמחול הפוסט-מודרני פתח בפני היוצרים המקומיים עולם חדש של אפשרויות.

בניגוד לתפיסת העולם של המחול הפוסט-מודרני האנליטי, אבל בדומה למחול הפוסט-מודרני המטפורי, הן עבדו על העלאת מופע מהוקצע שבו החומרים התנועתיים היומיומיים קיבלו טיפול אמנותי, ליטוש תנועתי ואיכות ביצוע שיש בה ריכוז ודיוק. בניגוד לתפיסת המחול הפוסט-מודרני האנליטי לא דחו היוצרים המקומיים את התיאטרליות, העלילה, המסר והרגש, ובדומה למחול הפוסט-מודרני מטפורי הם לא חזרו למתכונת המוכרת של המחול המסורתי אלא הטמיעו את ערך הריחוק בעזרת כלים שהעניק להם המחול הפוסט-מודרני האנליטי. ושוב, בניגוד לתפיסה של האחרונים, הייתה בתיאטרון-התנועה בארץ הפרדה בין החיים לאמנות. המופעים הועלו ברובם על הבמה ושמרו על החיץ בין הקהל לבמה.

היו הבדלים בין הדור הראשון לשני בשימוש בחפצים ובהתייחסות למוסיקה. שיתוף הפעולה היצירתי של מרס קאניניגהם עם הפסל רוברט ראושנברג ועם המוסיקאי ג'ון קייג' השפיעו על

תיאטרון-התנועה בארץ, ובעיקר השילוב של חפצים/פסלים בעבודותיהם של קאנינגהם ותלמידיו. וכך תפסו החפצים מקום חשוב במרבית העבודות בסגנון תיאטרון-תנועה שנוצרו בארץ בשנות השבעים והשמונים. אלא שאם בדור הראשון של יוצרי תיאטרון-תנועה בישראל שימשו החפצים אמצעי לגילוי שפה תנועתית חדשה הרי בדור השני (להוציא שינפלד), בשנות השמונים, שימשו החפצים בעיקר אמצעי שהעצים באופן ויזואלי את המסרים של היצירות. שני הדורות דחו את התפיסה שלפיו כל מדיום שומר על עצמאותו, והשימוש בחפצים נעשה בדרך של שילוב אמנויות (Gesamtkunstwerk), בדומה לאמני המחול הפוסט-מודרני מטפורי.

במקביל לתהליכים אלה עבר הליווי המוסיקלי למחול מהפכה; היוצרים המקומיים דחו את המוסיקה הקלאסית והמודרנית ואימצו את התפיסה של ג'ון קייג', שכל צליל יכול להיות חומר ליצירת מוסיקה. לראשונה נמצאה בעבודות תיאטרון-התנועה בישראל "תפאורה צלילית" המורכבת מצלילים טבעיים, כמו שימוש בקול, בנקישות אבנים, בנקישות על פח וכדומה, וכן שימוש במוסיקה אלקטרונית מקורית של יוצרים מקומיים, שמביניהם בלטו יוסף דורפמן ויוסי מר-חיים.

ניכרה דינמיקה של השפעת סיורים של להקות מחול אורחות מחו"ל. על אף ההצלחה שנחל סיורו של מרס קאנינגהם בארץ (1977), ולמרות שתיאוריות של המחול הפוסט-מודרני שלו ושל המלחין ג'ון קייג' התקבלו בארץ בעניין, בפועל לא נקלט כאן סגנונו התנועתי. לעומת זאת ניכרה השפעה חזקה של ביקורה של קרולין קרלסון, תלמידתו של אלווין ניקולאיס, שהגיעה לארץ עם סדנת המחקר שליד האופרה בפריז (1981).

ב-1982 הגיעה באוש עם תיאטרון מחול ופרטל לסיור הופעות, ובניגוד לדעה שרווחת עד היום, הגיעה באוש כאשר זה שש שנים יצרו כאן עבודות בסגנון תיאטרון-התנועה בהשפעת המחול הפוסט-מודרני. היה זה המפגש הראשון של האמנים המקומיים עם ה-Tanztheater, שבעיניהם היה התגלמות תיאטרון-התנועה במיטבו. הדור הראשון של יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ לא הלך בתלם המחול הפוסט-מודרני האנליטי, שביקש לבטל את התיאטרליות, המסר והרגש, והאמנים המקומיים חשו קירבה רבה יותר לסגנונה של באוש, שהיה בו מקום לתיאטרליות, למסר ולריגוש. ביקורה של באוש הבהיר שהמחול הפוסט-מודרני איננו "נמל הבית" של האמנים בארץ, והם פנו עורף לאמריקה ושבּוּ והפנו עיניהם אל אירופה.

כדי לבדוק את השפעת ה-Tanztheater על המחול בארץ נותחו ארבע עבודות של היוצרים המרכזיים של בני הדור השני והשלישי בתיאטרון-התנועה בארץ: **חמש צעקות** (1986) של נאווה

צוקרמן, **סולמות** (1988) של אשרה אלקיים-רון, **חמורים** (1988) של ליאת דרור וניר בן-גל ו**הערב רוקדים** (1991) של גבי אלדור ויגאל עזרתי. המסקנות היו שהשפעה המיידית של באוש ניכרה בהפניית התעניינותם של היוצרים המקומיים אל נושא הכישלון במגדר ובעיסוק במערכות יחסים אנושיות, אך התייחסותם של הכוריאוגרפים הישראליים לנושא הייתה שונה מזו של באוש. הם לא השתמשו באלימות פיזית, הבולטת כל-כך בעבודותיה של באוש, ולעומת זאת הדגישו את ההיבט הנפשי של האלימות. יחסם של הכוריאוגרפים המקומיים לכישלון במגדר היה הומוריסטי יותר (אלקיים), כואב יותר, אבל לא חסר תקווה (צוקרמן), וביקש לבחון את הנושא מנקודת מוצא שוויונית, של אנשים שמנסים להתנתק מנורמות חברתיות (ליאת דרור וניר בן-גל). יוצאת דופן הייתה יצירתם של גבי אלדור ויגאל עזרתי **הערב רוקדים**, בתחילת שנות התשעים, שעסקה בכישלון פוליטי. הגורם העיקרי לכך היה השתתפותו של הבמאי עזרתי, שבא מעולם התיאטרון, שבו היה הנושא הפוליטי מרכזי בעשור האחרון.

בניגוד לדמויות בעבודותיה של באוש, שרובן מקרינות התנהגות חיצונית מזויפת בהשפעת נורמות חברתיות, מקרינות הדמויות בעבודותיהם של היוצרים בארץ אמינות וכוונות. בעוד אצל באוש נוצר הריגוש מהמתח של החזרה על אותה תנועה ההופכת בהדרגה מרכה לתוקפנית, מתרחקים היוצרים המקומיים מאלימות פיזית ומעדיפים לעסוק באלימות נפשית ובמהות החיים. אין שימוש באלמנט החזרה כאמצעי ליצירת ריגוש בעבודותיהן של צוקרמן ואלקיים. לעומת זאת ניכר, בהשפעת סגנונה של באוש, שימוש עשיר יותר בג'סטות מאשר בעבודותיהם של יוצרי הדור הראשון. למרבית העבודות של יוצרי התנועה בארץ במחצית הראשונה של שנות השמונים לוחקו שחקנים, ואילו אצל באוש מאיישים רקדנים את עבודותיה. אבל הן אצל באוש והן אצל היוצרים הישראלים הדרישות הפיזיות הטכניות נמוכות. אף שהשפה התנועתית מתבססת על תנועה יומיומית, הזוכה לפיתוח מינימלי, גילו חלק מהיוצרים הישראליים יותר עניין בתנועה מאשר באוש. אצל היוצרים הישראלים ובאוש בולט הליטוש המקצועי והדיוק לפרטי פרטים. בעוד תיאטרון-המחול הגרמני מאופיין בהפקות ענק המיועדות לבמת אופרה ובה עשרות משתתפים, תפאורה ותאורה מונומנטליים, הרי שתיאטרון-התנועה הישראלי הוא עני וקאמרי באופיו.

בהתחקות אחר השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-התנועה בארץ התברר שביקורה של פינה באוש בארץ עורר מתרדמתו את הקשר של היוצרים המקומיים עם מחול ההבעה, שנדחק ממפת המחול בארץ בסוף שנות החמישים עם קליטתו של המחול המודרני האמריקני. מאחר ששורשי תיאטרון-המחול הגרמני של באוש טמונים במחול ההבעה הגרמני שבין שתי מלחמות העולם, החלו היוצרים המקומיים בבחינה מחודשת של השפעת הסוגה הזו עליהם ועל המחול בארץ. מרבית יוצרי

המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-התנועה בארץ למדו אצל מורים המזוהים עם סגנון מחול ההבעה ובהם גרטרוד קראוס, ירדנה כהן, נעמי אלסקובסקי ויהודית ארנון. הכוריאוגרפים המקומיים דחו את הנוסחאות השכלתניות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי כנקודת מוצא ליצירותיהם. לעומת זאת, כמו במחול ההבעה, מעוגנת נקודת המוצא שלהם ב"אני" היומיומי, ומשם היא מתפתחת בדרך של אסוציאציות ופנטזיה, בחיפוש אחר תשובות לשאלות הקשורות למהות החיים. הרסיטלים שאפיינו את תיאטרון-התנועה בארץ בראשית דרכו התקשרו עם הרסיטלים שאפיינו את אמני מחול ההבעה בשיאו, לפני קום המדינה. גם המרידה של המחול הפוסט-מודרני נגד הקנונים של המחול המודרני האמריקני של שנות הארבעים והחמישים והחזרה לעבודת יצירה משותפת של הכוריאוגרף עם הרקדנים התקשרו אצל הכוריאוגרפים המקומיים כאפיון בולט של הסוגה הזאת, שנדחק בארץ עם קליטתו של המחול המודרני האמריקני.

אם כן, סגנון תיאטרון-התנועה בישראל הוא שילוב של התפיסה האמריקנית עם זו האירופית. השפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני ניכרת בגיוון הרב יותר ובמופשטות התנועה בתיאטרון-התנועה בישראל מאשר ב-Tanztheater. השפעת מחול ההבעה וה-Tanztheater ניכרת ברגש, בתיאטרליות ובתוכן של תיאטרון-התנועה בישראל.

הטקסונומיה של עבודות המחול וניתוח עבודות מייצגות ונבחרות באמצעות המודל מצביעים בבירור על קו התפתחות של עלייה שלאחריה שקיעה של תיאטרון-תנועה בארץ. ראשיתו של הקו במחצית שנות השבעים, פריחתו במחצית הראשונה של שנות השמונים ותחילת שקיעתו בסוף שנות השמונים. כבר בניתוח העבודה **חמורים** (1988) של דרור ובן-גל ניכרת ההשפעה החדשה של כוריאוגרפים צעירים שהחלו לפעול בתחילת שנות השמונים באירופה ואשר פנו עורף לבאוש, ובהם אן תרזה דה קישמקר ויאן פארבר. בהשוואה לעבודות של באוש או ליצירות קודמות של יוצרים ישראלים בסגנון תיאטרון-תנועה בארץ, יצירתם של דרור ובן-גל הרבה יותר אנרגטית, מהירה ופיזית, ואת המסרים הם מעבירים באמצעות קומפוזיציה כוריאוגרפית ולא בג'יסטות. השימוש באלמנט החזרה בולט אבל הוא בעל אופי שונה מאשר אצל באוש. החזרה קרובה יותר לחזרה במחול הפוסט-מודרני, ואינה נושאת מסרים רגשיים ודרמטיים. בשנות התשעים התעצמה ההתרחקות מה-Tanztheater, וכיום אין לשייך את היצירות של דרור ובן-גל עם קבוצתם לקטגוריה של תיאטרון-תנועה.

התרחקות מהמחול והתקרבות לעבר תיאטרון מצאתי בעבודה **הערב רוקדים** (1991) של גבי אלדור ויגאל עזרתי. לקסיקון התנועה בהצגה עני משל באוש, ומתבסס בעיקר על משחק בימתי

במסגרת תנועתית של ג'סטות. אין עיסוק במגדר ואין חזרה על משפטים תנועתיים. במקום קולאז' מצאתי סצנות שנבנו בהתאם לתכנית דרמטורגית שתוכננה מראש.

מן הטקסונומיה עולה שבשנות השמונים נוצרו בממוצע שלוש עד ארבע יצירות חדשות מדי שנה, ומרביתן היו עבודות איכותיות. ביניהן אפשר לציין את: **טרמינל** (1981), **טרמולו בצול וחצי** (1984), **סולמות** (1988) מאת אשרה אלקיים; **תצלום משפחתי** (1982), **תשתו קפה** (1984), **חמש צעקות** (1986), **זה לא סרט** (1990) מאת נאווה צוקרמן; **מחזור** (1982), **בלאי** (1983), **החלון** (1984) מאת רות זיו-אייל, **ענפים מחותלים** (1983), **זמנים** (1986) מאת רות אשל; **משי** (1983), **קיץ בחדרי** (1987) מאת רנה שינפלד, **שעה של נחת** (1988) מאת אליס דור-כהן, **דירת שני חדרים** (1987), **חמורים** (1989), **הריקוד השלישי** (1990) מאת ליאת דרור וניר בן-גל. בשנות התשעים ירד המספר לעבודה אחת בשנה בסגנון הזה, והיו שנים שבהן לא נוצרה ולו עבודה אחת.

מרבית הכוריאוגרפים המרכזיים שיצרו בסוגה תיאטרון-התנועה בארץ חזרו למחול, למעט צוקרמן שעברה לתיאטרון. מסקנתי הייתה שיוצרים שבאו מתחום המחול הגיעו למבוי סתום, שבו הופר האיזון בין תוכן (רעיון) לבין צורה (תנועה). אם בתחילה שימש התוכן תירוץ להעלות חומרים תנועתיים חדשים וליצור "מחול אחר", הפך התוכן בהמשך לאלמנט המרכזי והחל לכרסם באמנות התנועה שביקשה זכות קיום.

על רקע שקיעתו של תיאטרון-התנועה בעשור האחרון יש לציין פריחה של מחול תיאטרלי פוסטמודרני, כפי שהוא משתקף ביצירותיהם של אוהד נהרין, אמיר קולבן, נועה דר, ענבל פינטו, ניר בן-גל וליאת דרור (הלהקה), עידו תדמור ואחרים. סוגה זו אימצה חלק מאפיוני המחול הפוסט-מודרני האמריקני ושל ה-Tanztheater, לצד אפיונים נוספים שאינם כלולים בנושא המחקר ובתחומי. בניגוד לתיאטרון-התנועה דורש הסגנון החדש יכולת וירטואוזיות ברמה גבוהה, שאותו יכולים לבצע רק רקדנים מאומנים היטב.

בעתיד ניתן יהיה לאמת או להפריך את ההיפותיזה שהצעתי במחקר הזה, לפיה תיאטרון-תנועה בארץ במתכונתו שהתקיימה עד כה, כלומר שמובילים אותה אנשי מחול, שקע.

מאחר שהכוריאוגרפים אינם עוסקים עוד בתיאטרון-התנועה ועברו לפעול וליצור בסוגה הדורשת וירטואוזיות במחול, ייתכן שהוואקום שנוצר יתפס על ידי במאי תיאטרון.

הערות

הערות לפרק 1

1. המחקר לא יתייחס למקרה החריג של השפעת מחול הבוטו היפני על עבודתה של נטע פלוצקי.
2. See Hedwig Müller and Norbert Servos, "Expressionist? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre," *Ballett International* (January 1984), pp. 10-15. Jochen Schmidt *Tanztheater in Deutschland*, Berlin: Propylaen Verlag, 1992. pp. 7–21
3. ראה פרק 2.1 העוסק בהגדרת המושג ובבעייתיות שבשימוש בשמות "תיאטרון-מחול" ו"תיאטרון-תנועה".
4. ראה פרק 7.
5. Henryk Tomaszewski, quoted in Peterson Royce, *The Anthropology of Dance* Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 14.
6. שם.
7. Rodryk Lange, *The Nature of Dance*, New York: International Publications Service, 1976.
8. Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, tr. by. Mary C. Richards. New York: Grove Press, 1958.
9. Eugenio Barba, "Theatre Anthropology," *TDR*, 26, 2 (Summer, 1982), p. 12.
10. John Martin, quoted in Copeland Roger and Marshal Cohen, *What is Dance? Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 23.
11. Deborah Jowitt in Janet Adshead and Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, London & New York: Routledge 1995, p. 167.
12. E. T. Kirby (ed.), *Total Theatre*, New York: Dutton, 1969, p. xiii.
13. שם, xviii.
14. Joan Cass, *Dancing through History*, New Jersey: Prentice Hall, 1993, p. 159-180.
15. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London, 1911.
16. לרשימת האפיונים של סגנון מחול ההבעה ראה פרק 2.2.
17. Clarke M. Rogers, "Appia's Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage", *Educational Theatre Journal*, XIX (December 1967), p. 4.
18. Droste, *Bauhaus*, Berlin: Taschen, 1993.
19. Kirby (ed.), *Total Theatre*, p. xxiv.
20. Artaud, *The Theater and Its Double*, pp. 39, 41-42, 69.
21. Nancy van Baer, *Theatre in Revolution*, San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1991.
22. Michael Kirby, *On Happenings*, New York: Dutton, 1965.
23. Julien Beck, *The Life of the Theatre: The Relation of the People to the Struggle of the Artist*, San Francisco: City of Lights, 1974.
24. Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum, 1974.
25. Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York: Dial Press, 1968
26. Antonin Artaud, "La Mise en scène et la Métaphysique" in a conference in Sorbonne, 10.12.1931. See Artaud *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1964, pp.55-59.
27. Peter Brook, *The Empty Space*, London: Macgibbon & Kee, 1968, p. 27.
28. לטענת מבקר התיאטרון והמחול גיורא מנור השפעתו של תיאטרון האבסורד על באוש הייתה דומיננטית. ראה מאמרו "תיאטרון המחול ותיאטרון האבסורד", רבעון **מחול עכשיו**, 2 (מאי 2000), עמ' 8-14. ראה "מודל אפיונים של מחול ההבעה" פרק 2.2.

29. גיורא מנור, **חיי המחול של גרטרוד קראוס**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 23-24.
30. שם, עמ' 23.
31. שם, עמ' 30.
32. Vera Maletic, *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf von Laban's Movements Concepts*, London: New Mouton de Gruyer, 1987.
33. Jane Winerals, *Modern Dance - The Jooss-Leeder Method*, London: Adams & Charles Black, 1958.
34. דבורה ברטנוב, **מסע אל עולם הריקוד**, תל-אביב: הוצאת ספרים, 1982, עמ' 77.
35. Oskar Schlemmer in Horst Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford, University Press, 1987, p. 368. York: Oxford.
36. Don MacDonagh, *Martha Graham - A Biography*, New York: New York, 1961.
37. Jill Johnson, "The New American Modern Dance," in Richard Kostelanetz (ed.), *The American Arts*, New York: Collier Books, 1967, p. 166.
38. Murry Louis, "Alwin Nikolais Total Theater," *Dance Magazine*, December 1979, pp. 57-64.
39. On Hanya Holm see Cass, *Dancing through History*, p.248.
40. ראה פרק 3, "הלגיטימציה להעז", ועל השפעתה של קרלסון על רנה שינפלד.
41. ראה פרק 2.3.1 על הוויכוח בין התיאורטיקנים של הפוסטמודרניזם בהקשר לסוגות מחול פוסט-מודרני ומחול מודרני.
42. ראה פרק 2.3.
43. על בעייתיות השם תיאטרון-תנועה ו-Tanztheater, ראה "הגדרת המושג תיאטרון-תנועה" בפרק 2.1.
44. על ההבדל בין מחול פוסט-מודרני למחול פוסטמודרני ראה פרק 2.3 "מודל אפיונים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני". ראה גם פרק 7 על שקיעת תיאטרון-התנועה בישראל.
45. הכוונה ל"תיאטרון הבלט הישראלי" (1952-1954) של גרטרוד קראוס ול"תיאטרון הלירי" (1962-1964) של אנה סוקולוב.
46. כשהקימה הברונית דה רוטשילד את להקת "בת-דור" סגרה את אולפן להקת "בת-שבע". אולפן להקת "בת-דור" היה אמור לספק רקדנים לשתי הלהקות.
47. עם היוצרות הבודדות הישראליות שאפשרו להן ליצור ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור" באותן שנים נמנו אשרה אלקיים ומירל'ה שרון. ראה רות אשל, "להקת בת-שבע והכוריאוגרפים הישראליים", רבעון **מחול בישראל**, 4 (אוקטובר 1992), עמ' 84-92.
48. בין הריקודים הבודדים שעסקו במציאות הישראלית היה **והיה ככלות** של ג'ין היל סאגאן (J. Hill Sagan). הכוריאוגרף יצר עבודה זו ללהקת "בת-דור" לאחר נפילתו של הרקדן יאיר שפירא במלחמת לבנון.
49. תיאטרון-המחול "ענבל" היא להקת מחול אמנותי ששואבת השראה מתרבות העדה התימנית, אבל באותן שנים נחשבה בקהילת המחול בארץ ללהקת פולקלור והייתה מחוץ לתחום התעניינותם של הרקדנים המקצועיים.
50. היו ניסיונות בודדים להעלות מופעים כמו אלה של רינה שחם וליאה שוברט. האחרונה ניסתה להקים להקה בחיפה בתחילת שנות השבעים. בשני המקרים מדובר במחול בסגנון המחול המודרני האמריקני כפי שהשתקף בלהקות "בת-דור" ו"בת-שבע".
51. גיורא מנור, "תמונת מצב של המחול בישראל", שנתון **מחול בישראל**, (1981), עמ' 7.

הערות לפרק 2.1

1. יוצא דופן הוא הכוריאוגרף הגרמני הנס קרזניק (Hans Kreznik) שמשמש במושג "תיאטרון כוריאוגרפי" כדי לתאר את תיאטרון-המחול שלו.
2. Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre*, Durham and London Duke, University Press, 1993, p. xii.
3. המושג "מחול אחר" מקביל למושג "תיאטרון אחר".
4. יגאל בן נון, "התבצרות על גבול התפר", **סטודיו**, 20 (1991), עמ' 43-44.
5. Jacques Derrida, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), p.242.
6. Royce, *The Anthropology of Dance*, pp. 55-59.
7. Roger Copeland and Marshall Cohen, *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*, Oxford: University Press, 1983, p. 7.
8. Nadine Meisner, "Continuity and Change in the Work of Ann Teresa de Keersmaeker," *Dance Theatre Journal*, 2, 2 (1997), p. 11-13.
9. Roland Langer, "The Post-War German Expressionism of Pina Bausch and her Wuppertal Dance Theater," *Dance Magazine*, (June 1984), p. 46.
10. Paul Love, *Modern Dance Terminology*, Kamin Dance Publishers, 1953, p. 6.
11. רות אשל בראיון עם קופלנד, פסטיבל כרמיאל, ספטמבר 1997.
12. אליקים ירון, "חוויה ללא מילים", **מעריב** (29.7.1979).
13. Rudolph von Laban, *The Mastery of Movement*, London: Macdonald and Evans, 1965, p. 112.
14. Deborah Jowitt, quoted in Janet Adshead and Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, London & New York: Routledge, 1983, 1995, p. 179.
15. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur les Arts Imitateurs en Général et sur la Danse en Particulier*, Paris 1807. See M. Krüger, *Jean-George Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung*, Emsdetten, 1963.
16. André Levinson, "La Danse d'Aujourd'hui", (1929), quoted in Lincoln Kirstein's *Ballet Alphabet*, New York 1939.
17. Alexander Bell, *Encyclopaedia Britannica* (1932), 12th edition, Vol 7, p.14.
18. Royce, *The Anthropology of Dance*, p. 77.
19. שם, עמ' 68.
20. שם, עמ' 50.

הערות לפרק 2.2

1. Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, p. 25.
2. Hedwig Müller and Norbert Servos, "Expressionist? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre," pp. 10-15.
3. Mary Wigman, *The Mary Wigman Book*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973, p. 53.
4. שם, עמ' 27.
5. גרט קאופמן, "על תרבות הגוף", **אופקים**, ג (1947), עמ' 14.
6. Howe, *Individuality and Expression*, p. 43 שם, עמ' 42.
7. Susan Manning, *Ecstasy and the Demon*, Berkeley: University of California, 1993, p. 43.
8. Paul Nikolais, *Tanzerinnen*, Munich: Delphin Verlag, 1919, p. 66.

- Mary Wigman, "The New German Dance", in V. Stewart (ed.), *Modern Dance*, New York: E. Weyhe, 1935, p. 23. .9
- Elisabeth Selden, *Elements of Free Dance*, New York: A. S. Barnes and Company, 1930. .10
- Wigman, *The Mary Wigman Book*, p. 65. .11
- Rudolph von Delius, "Eine Neue Tanzerine," *Die Propylaen*, 5, 28 (1941), p. 21. .12
- שם. .13
- Wigman, *The Mary Wigman Book*, p. 128. .14
- שם, עמ' 117. .15

הערות לפרק 2.3

- Marcia Sigel in Ann Daly (ed.) "What Has Become of Postmodern Dance?", *TDR* 36, 1 (T-133), Spring 1992), pp.49-52 .1
- לפי הקריטריונים של "מודרניזם" טוענים חוקרי הפוסטמודרניזם שעבודתו של מרס קאנינגהם יש לשייך לסגנון "High-Modernism" ראה : .2
- Clement Greenberg, "The New Sculpture Theater," Reprinted in *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961, pp. 139-45. Also Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, London: Academy Editions, 1986. See Steven Connor, *Postmodernist Culture – An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell 1989,1997, pp. 157-163. .3
- על יוצרי מחול פוסט-מודרני מטפורי ראה : Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1980, p.18, 149-197. .4
- Roger Copeland, "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism," *PAJ*, 19 (1983), pp. 27-44. .5
- Connor, *Postmodernist Culture*, pp.157-163. .6
- Sally Banes, "Postmodern Dance" from Hans Bertens and Douwe Fokkema (eds.), *Postmodernism*, Amsterdam: Utrecht University, 1997. .7
- Sally Banes, "Terpsichore in Sneakers, High Heels, Jazz Shoes and on Pointe: Postmodern Dance Revisited", in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, New England, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994, pp.301-310. .8
- Ann Daly (ed.), "What Has Become of Postmodern Dance?", pp.48-69. .9
- Banes, "Terpsichore in Sneakers, High Hells, Jazz Shoes", pp.301-310. .10
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p.19. .11
- רות סנט דניס וטד שון (Ruth St.Denis and Ted Shawn) הם חלוצי המחול מודרני בארצות הברית. הם הקימו בית ספר ולהקה בשם "דניס-שון" (Denishawn) שפעלה בארצות הברית בין השנים 1915 – 1930. סגנונם אופיין ברב-תרבותיות אקזוטיות ובמופעי ראווה. מרתה גראהם הייתה רקדנית בלהקה. .12
- Twyla Tharp, *Push Comes to Shove*, New York: Bantam Book, 1992. .13
- Ann Halprin, "What Else Is There?" in Ann Daly (ed.), "What Has Become of Postmodern Dance?" pp.52-54. .14
- דוגמה לדבריו של סאייר תוכל לשמש קבוצת "גראנד אוניון" ("Grand Union") שעבדה כקולקטיב שבו הרקדנים היו גם היוצרים והתמקדה באימפרוביזציות. הקבוצה פעלה בין השנים 1970-1976. לפרטים על הקבוצה ראה Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, pp. 203-19. .15

- Henry Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, .15
Chicago: University of Chicago Press, 1989, p. 103.
- Copeland, "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism," p. 32. .16
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, pp. 1-19. .17
- שם, עמ' 149-166. .18
- Sayre, *The Object of Performance*, p. 102. .19
- לדוגמה, להקתה של מרגרט ג'נקינס (Margaret Jenkins) בסן פרנסיסקו המתבססת על .20
סגנונו של מרס קאנינגהם. סגנון זה נקלט היטב באנגליה וקיבל את השם "מחול חדש". הנושא מטופל
בהרחבה בספר Stephanie Jordan, *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London: Dance Books, 1992
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 7. .21
- Banes, *Terpsichore in Sneakers, High Heels, Jazz Shoes*, p. 221. .22
- Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 85. .23
- John Cage, *Silence*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1968. .24
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 18. .25
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, pp.17-19. .26
- Cage, *Silence*, p. 173. .27
- שם. .28
- שם. .29
- Merce Cunningham, "Space, Time and Dance," *New York Transformation*, 1, 3, .30
(1952), p. 404.
- Merce Cunningham quoted in Roger Copeland, "The Politics of Perception," *New Republic*, Reviews (1980), p. 26. .31
- Cunningham, "Space, Time and Dance," p.404. .32
- Sayre, *The Object of Performance*, p. 114. .33
- שם, עמ' 136-135. .34
- שם, עמ' 122. .35
- Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 87. .36
- Calvin Tompkins, "On Collaboration," (1974) from Richard Kostelanetz (ed.), .37
Merce Cunningham in Time and Space, Chicago: A Cappella Books, 1992, p. 46.
- Marshall Cohen and Roger Copeland, "Genre and Style," Cohen and Copeland .38
(eds.), *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 165.
- שם. .39
- Marcia Siegel, "Come in, Earth, Are You There?" in *The Vanishing Point*, .40
New York: Saturday Review Press, 1972 .
- Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 86. .41
- Marcia Siegel, *The Tail of the Dragon, New Dance, 1976-1982: A Critic Looks at* .42
Dance, Durham and London: Duke University Press, 1991, p. 48.
- Cunningham, "Space, Time and Dance," p. 405. .43
- Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 17. .44

הערות לפרק 2.4

1. בניגוד לבאוש לא השפיעו יוצרים מרכזיים נוספים בתחום ה-Tanztheater, כמו יוהאן קרזניק (Johann Kresnik), ריינהולד הופמן וסוזנה לינקה (Susanne Linke), על התפתחות תיאטרון-התנועה בארץ.

- Ann Daly (ed.), "What the Critic Say About Tanztheater", *TDR*, 30, 2 (T-110, Summer 1986), pp. 80-85. Ibid, pp.80-85. .2
- Susan Manning and Melissa Benson, "An American Perspective on Tanztheater," *TDR*, 30, 2 (Summer 1986), pp. 57-79. .3
- Reinhold in Daly (ed), "What the Critics Say about Tanztheater," p. 48. .4
- David Price, "The Politics of the Body: In Bausch`s Tanztheater," p. 323. .5
- Daly (ed.), "What the Critics Say about Tanztheater," p.48. .6
- Jochen Schmidt, "What Moves Them and How? On Several Trends of the 81/82 Dance Season," *Ballett International*, June-July, 1982. .7
- Bausch interviewed by Norbert Servos, in *Pina Bausch Dance Theater or the Art of Training a Gold Fish*, tr. Patricia Stadie, Koln: Ballet Buhne, 1984, p. 230. .8
- Erick Bentley, *The Life of Drama*, London: Metheln, 1965, chapter 5. .9
- Heidi Gilpin, "Static and Uncertain Bodies: Absence and Instability in Movement Performance," *Assaph C*, 9 (1939), p. 97. .10
- Johannes Birringer, "Pina Bausch: Dancing Across Borders," *TDR*, 30, 2 (T-110, Summer 1986), pp. 85-98. .11
- Kisselgoff quoted in Daly (ed), "What the Critics Say about Tanztheater", p. 46. .12
- Beck, *The Life of the Theatre*, 1972, 1974. .13
- Daly (ed.), "Tanztheater," p.46. .14
- Pina Bausch quoted in Birringer, "Pina Bausch: Dancing Across Borders," p.92. .15
- Julia Kristeva, "Revolution in Poetic Language," in T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell, 1986, p. 40. .16
- Gilpin, "Static and Uncertain Bodies," p. 97. .17
- שם, עמ' 97 .18
- Louis , *For Marx* (trans. by Ben Brewster), London: Allan Lane, 1969 .19
- Althusser
- Manning and Benson, "An American Perspective on Tanztheater", p. 62. .20
- Ana Colberg-Sanchez, "You put your left foot in, then you shake it all About... Excursions into Feminism and Bausch`s Tanztheater," in H. Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, Hants: Macmillan Press, 1993, p. 155. .21
- Price, "The Politics of the Body," p. 326. .22
- Margaret, Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993. .23
- אורי רפ, **סוציולוגיה ותיאטרון**, תל-אביב : ספרית פועלים, 1973, עמ' 214. .24
- Colberg-Sanchez, "You Put Your Left Foot," p.160. .25
- Jochen. Schmidt, "Isadora to Pina", *Ballet Tanz*, 5 (1986), p. 34. .26
- Gilpin, "Static and Incertain Bodies," p. 98 .27
- Schmidt, in Daly (ed.), "What the Critics Say About Tanztheater," pp. 85-87. .28
- Colberg-Sanchez, "You Put Your Left Foot," p. 154. .29
- Gilpin, "Static and Uncertain Bodies," p. 98. .30
- A. Caddick, "Feminism and the Body", *Arena*, 7, (1986), p. 85. .31
- Gilpin, "Static and Uncertain Bodies," pp. 98-99. .32
- Colberg-Sanchez, "You Put Your Left Foot," p. 158. .33
- Brook, *The Empty Space*, p. 33. .34
- Birringer, "Pina Bausch: Dancing Across Borders," p. 90. .35

36. Norbert Servos and Gerrt Wigt, "Pina Bausch – A Constant Annoyance," in *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Cologne: Ballet Buhne Verlag, 1987, p.118.

הערות לפרק 3

1. מירל'ה שרון יצרה ללהקת "בת-שבע" את העבודות הבאות: **תמורה**, 1971; **אפיזודות לירות**, 1972; **טלטלה**, 1974; **מונודרמה**, 1975. ללהקת "בת-דור": **פריזמה**, 1976; **הוא והיא**, 1976; **לדה הברבור**, 1977; **מזמור לירושלים**, 1978; **בעל החלומות**, 1979.
2. רות אשל מראיינת את מירל'ה שרון, מאי 1990.
3. מתוך הכוריאוגרפיות שיצרו לבת-שבע 2 לאותה תכנית הייתה לורי פרידמן היחידה שרקדה בלהקת "בת-שבע". היא עלתה לארץ בשנות השבעים מארצות הברית והיתה פתוחה לרעיונות חדשניים במחול ואף ניסתה ליצור תכנית משותפת עם רחל כפרי ויוסי מר חיים שלא הגיעה לבמה.
4. אראלה רותם הייתה מורה לבלט לילדים בשיטת האקדמיה המלכותית. אורה ברפמן היתה מוסמכת האוניברסיטה העברית במדעי החברה. היא למדה תיאטרון ואמנות פלאסטית והתעניינה במחול. לימים הייתה מבקרת מחול של העיתונים **כל-בו**, **דבר** ו**ג'רוסלם פוסט**.
5. ראה בנספח רשימה של העבודות שנוצרו בין השנים 1976 ועד 1996.
6. רונית לנד, "להקת בת שבע 2 כלהקה ניסויית", שנתון **מחול בישראל** (1977), עמ' 13.
7. ההרכב הראשון של להקת "בת-שבע 2" כלל את הרקדנים הבאים: תרצה שפאנהוף (לימים מורה בכירה סמינר הקיבוצים), אמיר קולבן (לימים ראש החוג למחול באקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים, ומנהל אמנותי של להקת "תמ"ר" ולהקת "קומבינע"), אורית קינן (לימים רקדנית סולנית ב"להקת בת-שבע"), רות אשל, ירון מרגולין (מנהל אמנותי של להקת "מרגולין" ומבקר מחול), אריאלה שפירא, קרין ברבר ועופר כלב.
8. גיורא מנור, "מה הולך בבת-שבע 2? - מהותו של ניסיון", **על המשמר** (11.2.1977).
9. ג'ודי קופרמן הייתה אז סטודנטית בחוג לתיאטרון. זו הייתה עבודתה הראשונה למחול.
10. בהסכם עם הברונית בת-שבע דה רוטשילד, האולפן שליד להקת "בת-שבע" נסגר ואולפן "בת-דור" אמור היה לספק עתודה של רקדנים צעירים לשתי הלהקות.
11. לדברי מירל'ה שרון רצו היא וגרטרוד קראוס שהלהקה הצעירה תתפתח כלהקה עם רפרטואר חדשני. לאחר שקראוס נפטרה במהלך השנה הראשונה לפעילות הלהקה (1977), היא עזבה את הוועדה האמנותית.
12. רונית לנד, "בת-שבע 2' כלהקה ניסויית", שנתון **מחול בישראל** (1977), עמ' 14.
13. רות אשל בראיון עם נירה פז, 1993.
14. להוציא את ערבי הסולו של רחל כפרי ושלי, שהיו הפקות אישיות שקיבלו סיוע מהמזר למחול במועצה הציבורית לתרבות ולאמנות. הרסיטל **חוטם של סולו** של רינה שינפלד הופק על ידי פסטיבל ישראל 1978.
15. גיורא מנור, "מצב המחול בישראל 1980", שנתון **מחול בישראל** (1981), עמ' 8.
16. שם.
17. קרולין קרלסון, תלמידתו של אליון ניקולאס, הגיעה באותה שנה פעמיים. פעם במסגרת ערב דואטים של כוכבי מחול בין-לאומיים, ובהמשך כמנהלת אמנותית של "סדנת המחקר שליד האופרה של פריז".
18. אין פלא שהופעותיה של פינה באוש לא התקבלו באהדה באנגליה. אנגליה הפכה בשנות השבעים למעוז אירופי של המחול הפוסט-מודרני האנליטי שקיבל את השם "מחול חדש (New Dance)".
19. See Jordan, *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*. נטע פלוצקי יצרה מספר עבודות בהשפעת סגנון זה ובהם **דגפילטע פיש** (1984).
20. אירוע "גוונים במחול" מקביל לפסטיבל עכו ל"תיאטרון אחר"; הוא מיועד לעבודות ניסיוניות של יוצרים צעירים במחול.
21. עפרת, **לגעת - אמנות ישראל בשלהי שנות ה-80**, ירושלים: אמנות ישראל, 1988, עמ' 63.

22. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 5.7.1995.
23. למשל, להקת "Rosas" מבליה שביקרה בארץ ב-1985.
24. בין המלחינים הבולטים היו יהושע לקר, צבי אבני, נעם שריף, עמי מעייני, יעקב גלבוש ובן-ציון אורגד.
25. Cage, "Grace and Clarity" (1944), in Kostelanetz *Dancing in Space and Time*, p.23.
26. יוסי מר חיים כתב מוסיקה לעוד **שדות** (1977) של כפרי, ולמירל'ה שרון כתב מוסיקה למחול **בעל החלומות** (1979), וערך קולאז' לעבודתה **לפניקס** (1980).
27. יוסף דורפמן חיבר מוסיקה למוטו **פרופריאו** (1978) מאת רונית לנד ולעבודות **גלימה לסקילה עצמית** (1980) ו**ענפים מחותלים** (1983). מרק קופיטמן כתב מוסיקה לעבודות של מירל'ה שרון: **מונודרמה** (1975), **פריזמה** (1976).
28. הקבוצה הוקמה על ידי הצייר יוסף זריצקי ופעלה בין השנים 1948-1963. בין הציירים הבולטים: מרסל ינקו, יוחנן סימון והפסלים יצחק דנציקר, רות צרפתי ויחיאל שמי.
29. רן שחורי מצוטט אצל גדעון עפרת, דורית לויטה, בנימין תמוז, **סיפור של אמנות ישראל**, תל-אביב, מסדה, 1980, עמ' 222.
30. שם, עמ' 148.
31. שם, עמ' 248.
32. יגאל בן-נון, "התבגרות בקו הגבול - על התמורות שחלו בשפת המייצג בין שנות ה-70 לשנות ה-80", **סטודיו**, 20 (1989), עמ' 43.
33. רות חזן, "התנסות", **על המשמר** (15.8.1978).
34. גיורא מנור, "לאן רץ אלי דור-כהן?", **סטודיו**, 1 (1989), עמ' 43.
35. הכוריאוגרפית היחידה שהמשיכה לעבוד באופן קבוע עם חפצים הייתה רינה שינפלד.
36. למשל **ג'וקר, קריזה, וסינדרום ירושלים** של יהושע סובול.
37. עמנואל בר-קדמא, "ביקור הגבר", **ידיעות אחרונות** (25.7.1985).
38. **הערב רוקדים** (1993) של גבי אלדור ופתר סיני ו**סמטת הכסאות הלבנים** (1997) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי.
39. מנור, "תמונת מצב של המחול הישראלי", עמ' 5-8.
40. נוצרו עבודות בודדות כמו **מנגרוסים** (1989) מאת רות זיו-אייל, **הערב רוקדים** (1991) **סמטת הכיסאות הלבנים** (1993).

הערות לפרק 4.1

1. זיו-אייל יצרה את **הדחליל** עבור תכנית הסולו הראשונה שלי שהתקיימה באולם "צוותא" בתל-אביב, 17 באפריל 1977.
2. אלסקובסקי הייתה תלמידתה של גרטרוד קראוס, ורקדה כסולנית ב"אופרה העממית", ב"תיאטרון הבלט הישראלי", ואף הופיעה בשנות הארבעים והחמישים בתכניות סולו.
3. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 11.1995.
4. איבון ריינר וסטיב פקסטון (Paxton), מהדמויות הבולטות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי מרדו במסר, ובכל זאת יצרו עבודות שיצאו נגד מלחמת וייטנאם ונגד שחיתות פוליטית וצנזורה. ריינר יצרה את *Convalescent Dance* (1967) כחלק מהפגנה נגד מלחמת וייטנאם במסגרת "השבוע הזועם של האמנויות". סטיב פקסטון יצר את **מלחמה** שעסק בצנזורה בעיתונות ובשחיתות פוליטית.
5. See Yvonne Rainer, "The Brain is a Muscle," in Gregory Battcock (ed.), *Minimalist Art. A Critical Anthology*, New York: E. P. Dutton, 1968, pp.264-273.
6. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 1.11.1995.

7. שרית פוקס, "הגוף אינו יכול לשקר", **מעריב** (29.6.1979); גיורא מנור, "גולת הכותרת הנוכרת", **על המשמר** (24.7.1979); אליקים ירון, "חוויה ללא מילים", **מעריב**, (29.7.1979); מיכאל הנדלזלץ, "סוף-סוף תיאטרון", **הארץ**, (24.7.1979).
8. שם.
9. רות זיו-אייל בראיון עם עמנואל בר-קדמא, "ביקור הגבר".
10. Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 15.
11. הקבוצה פעלה כקולקטיב בניו-יורק בשנים 1976-1970 והתמחתה באימפרוביזציות. ראה Banes, *Terpsichore in Sneakers*, pp. 203-204.
12. Susan Foster, "The Signifying Body: Reaction and Resistance in Post-Modern Dance," *Theater Journal*, 37 (March 1985), p. 5.
13. העבודות הפוליטיות היו עם מסר אנטי-מלחמתי ובהן *Judson Flag Show* (1970) ו-*Indian Journal* (1971). ראה הפרק "מלחמה" אצל Yvonne Rainer, *Work 1961-1973*, Halifax: The Nova Scotia College of Art and Design, 1974, pp.63-69.
14. Foster, "The Signifying Body," p. 54.
15. Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 149.
16. גדעון עפרת, **התיאטרון הרדיקלי**, עמ' 91.
17. רות זיו-אייל מצוטטת בכתבתו של עמנואל בר-קדמא, "ביקור הגבר".
18. Bonnie Marranca, "Meredith Monk's Atlas of Sound," *PAJ*, 16, 1(January, 1992), p. 28.
19. עפרת, **התיאטרון הרדיקלי**, עמ' 79.
20. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 15.1.1996.
21. מנור, "גולת הכותרת הנוכרת".
22. רפ, **סוציולוגיה ותיאטרון**, עמ' 217.
23. Marranca, "Meredith Monk's Atlas of Sound," p. 18.
24. Foster, "The Signifying Body," p. 58.
25. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 15.1.1996.
26. Deborah Jowitt, "Expression and Expressionism in American Modern Dance," in Adshead-Lansdale and Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, p. 22.
27. Marranca, "Meredith Monk's Atlas of Sound," p. 22.
28. הנדלזלץ, "סוף-סוף תיאטרון".
29. זיו-אייל מצוטטת בכתבה של בר-קדמא, "ביקור הגבר".
30. ראה Gordon Craig on *Movement and Dance*, London: Dance Books, 1977.
31. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 13.12.1995.
32. זיו-אייל מצוטטת בכתבה של שרית פוקס, "הגוף אינו יכול לשקר".
33. המשתתפים **במחזור** היו שחקנים. יוצאות דופן היו נורית שטרן, לשעבר סולנית בלהקת "בת שבע", ומרתה ריינפלד, רקדנית לשעבר ב"להקת המחול הקיבוצית".
34. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 12.12.1995.
35. שם.
36. Foster, "Signifying Body," p.52.
37. רות זיו-אייל מצוטטת בכתבה של תלמה אדמון, "כדור בראש כותרת", גזיר עיתונות, מצוי בארכיון זיו-אייל בספרייה למחול בבית אריאלה.
38. רות זיו-אייל מצוטטת בכתבה של שרית פוקס, "הגוף אינו יכול לשקר".
39. ראה מאמר שלי, "חפץ ביקרם – תפישות מרכזיות בשימוש בחפצים במחול", רבעון

- מחול בישראל 13 (1998), עמ' 8-16.**
40. Albert Goldman and Evert Sprinchorn (eds), *From Wagner On Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*, New York: E. P. Duttons, 1964, pp. 121-124, 188-191.
41. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 17.12.1995.
42. בר-קדמא, "ביקור הגבר".
43. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 36.
44. Stanton, Garner Jr., *Bodied Spaces*, Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 98.
45. Marranca, "Meredith Monk's Atlas of Sound," pp. 16-28.
46. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 13.12.1995.
47. Jindrich Honzl, "Dynamics of the Sign in the Theater," from *Semiotics of Art: Prague School Contributors*, Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1976, p. 75.
48. שם, עמ' 36.
49. Robert Rauschenberg in Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 92.
50. מנור, "גולת הכותרת הנזכרת".
51. שם.
52. Barba, "Theater Anthropology," p. 8.

הערות לפרק 4.2

1. ראה את הביקורת של גיורא מנור, "על קווים ואנשים", **על המשמר** (17.4.1977).
2. בשנת 1977 כללה תכנית הסולו את הבכורות: **הדחליל** מאת רות זיו-אייל, **אנשים כמו קווים** מאת רוגנית לנד, **מרחב פנימי וחיצוני, הרהור בקווים שבורים** מאת הדא אורן, ו**דיוקן של דמגוג** מאת רחל כפרי.
3. זרם זה שדגל באידיאולוגיות סוציאליסטיות היה פעיל בארצות הברית בשנות השלושים בזמן מלחמת האזרחים בספרד וערב מלחמת העולם השנייה. הזרם היה מזוהה עם המפלגה הקומוניסטית ואיבד את השפעתו במחול האמריקני עם תחילת המלחמה הקרה. מהדמויות המרכזיות בו הייתה אנה סוקולוב.
4. Deborah Jowitt, "Pain and New Views," *The Village Voice* (12.6.1969).
5. תכנייה של המופע **ראיון 2** מיום 8.8.1971. ההופעה התקיימה בבית הסתדרות המורים בתל-אביב.
6. הרקדניות שהשתתפו בריקוד זה היו מרים שניידר, רות אשל ואסתי גולדשטיין.
7. התכנית **מטרונום** כללה את הריקודים: **אוסילודנס וארכיאו** שהעלתה בארצות הברית, וגם את הבכורות: **מד מהירות - מחקר אישי וציפורים** (בשיתוף עם יוסי מר-חיים), וכן את **געגועים** מאת אראלה רותם, **דונה לי** מאת אורה ברפמן.
8. Banes, *Terpsichore in Sneakers*, p. 15.
9. הרמן הסה, **זאב הערבות**, ירושלים: שוקן, 1971.
10. Sayre, *The Object of Performance*, p. 122.
11. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 23.
12. מנור, "על קווים ואנשים".

הערות לפרק 4.3

1. תקווה ראובן, "סולו של רקדנית", **ידיעות אחרונות** (4.8.1978); מ' אוהד, "פרימה בלרינה", **מעריב** (10.8.1978).
2. רות אשל בראיון עם שינפלד, מאי 1990.
3. קורט יוס, היוצר החשוב של מחול ההבעה, ברח עם קבוצתו לאנגליה בזמן מלחמת העולם השנייה. טיודור היה במקור נתין בריטי ובנערותו הרבה לראות את יוס. טיודור יצר עבודות לבלט "סדלרס וולס" (Sadlers Wells) ובשנות החמישים עבר להתגורר בארצות הברית. ראה ביוגרפיה של טיודור, Chazin-Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
4. "התיאטרון הלירי" הוקם על ידי הכוריאוגרפית אנה סוקולוב ופעל בתל-אביב בין השנים 1964-1962.
5. התכנית התקיימה ב- 24.3.63 באולם נחמני וכללה את **רשום**, **פאדו**, **דמויות**, **אל חלל** ו**אפשרויות**.
6. בשנים 1958-1959 השתלמה שרון אצל מרס קאנינגהם ובין השנים 1963-1966 השתתפה בקורס לכוריאוגרפים של אלוין ניקולאייס והופיעה בלהקתו. ב- 1968 הקימה קבוצה משלה בניו יורק.
7. גיורא מנור, "דיבוק נוסח יפאן ונשים מסוכנות בלהקת 'בת-שבע'", **על המשמר** (12.3.1977).
8. שינפלד מצוטטת בראיון לשרית פוקס, "ריקוד תולעת המשי", **מעריב** (29.6.1979).
9. ראובן, "סולו של רקדנית".
10. פוקס, "ריקוד תולעת המשי".
11. שינפלד בראיון לעמנואל בר-קדמא, "חתול הפח האור-קולי", **ידיעות אחרונות** (25.9.1980).
12. חזי לסקלי, "מראה, מראה אמרי לי מי יפה", **העיר** (26.1.1984).
13. שינפלד בראיון לרות חזן, "התנסות", **על המשמר** (15.8.1978).
14. Robert Whitman, quoted in Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p. 226.
15. ראובן, "סולו של רקדנית".
16. שינפלד בראיון לחזן "התנסות".
17. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, p 41.
18. Martin Esslin, *Theatre of the Absurd*, pp. 222-223.
19. "ארכיטקטורה של תנועה", גזיר עיתונות מיום 27.7.1984, תיק שינפלד בארכיון הספרייה למחול בבית אריאלה.
20. חזי לסקלי, "פוקר פתוח", **העיר** (10.12.1982).
21. Luuk Utrecht, Rina Schenfeld, "Next Wave. Issue on Music and Theater and dance, November 1983.
22. Anna Kisselgoff, "Rina Schenfeld In Three Long Solos", *New York Times*, 25 November. 1983.
23. בניגוד למופעי הסולו של שינפלד שהועלו באולמות יוקרתיים, הופיעה הסדנה תחת כיפת השמים והשתלבה בסביבה עירונית, כשברקע הקיר של ביתן "יד לבנים", 1983.
24. ראובן, "סולו של רקדנית".
25. שינפלד בראיון לרות חזן, "התנסות".
26. שינפלד בראיון לבר-קדמא, "חתול הפח האור-קולי".
27. Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum, 1974, p.52.
28. שינפלד בראיון לבר-קדמא, "חתול הפח האור-קולי".

הערות לפרק 4.4

1. ראה תיק רות אשל בארכיון הספרייה למחול בבית אריאלה, בתל-אביב.

2. סן פרנסיסקו (1982); מונטריאול (1987). גיורא מנור, "תגליות הרחק מהכרך", **על המשמר**, 20.1.1981; Dora Sowden, "Sustained Interest", *Jerusalem Post* (2.2.1981).
3. מורוזובה הייתה סולנית בלהקת "בלט ריס של קולונל דה באסיל" ("Ballet Russe de Colonel de Basil") שפעלה במונטה קרלו בין השנים 1932 ועד 1939.
4. Royal Academy of Dancing (R.A.D) Major Examinations Elementary and Intermediate.
5. אלקיים הייתה רקדנית בהרכב הראשון של להקת "בת-שבע" ויצרה ללהקה את הריקודים **אדם וחווה** (1965) ו**דויד וגלית** (1966). בעלה, טייס בחיל האוויר, הוצב בבסיס בעמק יזרעאל ואלקיים עבדה עם הקבוצה החיפנית במשך שנתיים, 1967-1969. היא עזבה את הקבוצה לאחר שבעלה הוצב בבסיס חיל-אוויר בנגב. בשלב זה מדובר בלהקת מחול מודרנית. השינוי הסגנוני לעבר תיאטרון-תנועה יתרחש רק לקראת תחילת שנות השמונים. לאחר שאלקיים עזבה את חיפה ניהלתי את הלהקה במשך שנה ושיניתי את שמה ל"להקה קאמרית למחול חיפה". כשהוקם המרכז למחול עברה כל הלהקה לעבוד עם קאי לוטמן וליאה שוברט כחלק מפעילות המרכז למחול.
6. ב- 1969 עלתה ליאה שוברט לארץ. בשוודיה היתה מייסדת ומנהלת האקדמיה למחול. כעבור שנה הצטרף אליה קאי לוטמן, שהיה סולן בלט האופרה של שוודיה וכוכב בין-לאומי על לוטמן ראה מאמר שלי, "העבר הוא ארץ רחוקה", שנתון **מחול בישראל** (1989), עמ' 30-34.
7. "המחול החדש" הוא השם שניתן באנגליה למחול הפוסט-המודרני האמריקני. סגנון זה הגיע לאנגליה במחצית שנות השישים. בניגוד לישראל נקלט באנגליה במיוחד סגנונו של קאנינגהם והמחול הפוסט-מודרני האנליטי. ראה *Jordan, Striding out*.
8. במכתב של המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות מיום 7.2.77 נאמר: "הועדה סבורה שעליך למצות אפשרויותך בשלב זה במסגרת במה 2 של להקת בת-שבע, ולא להופיע בערב סולו נפרד". על החתום לאה פורת.
9. מנור, "על קווים ואנשים".
10. התכנית בשנת 1978 כללה את הבכורות הבאות: **מיתר**, **שיר השירים**, **שיער**, **אופרה** מאת הדה אורן; **מוטו פרופריאו** מאת רונית לנד ואישה בחום בכוריאוגרפיה שלי.
11. ראה ספרו של גדעון עפרת, **בית – אברהם אופק, עבודות 1956–1986**, משכן לאמנויות ע"ש חיים אתר – עין חרוד, 1986, עמ' 134, 191.
12. Ramsey, *Alien Bodies*, p. 160.
13. שם, עמ' 162.
14. "Slice of the Universe - Kei Takei: Light Parts 10,12,13," in Siegel, *The Tail of the Dragon*, pp. 44-46.
15. Laura Dean in Anne Livet (ed.), *Contemporary Dance*, New York: Abbeville Press, 1978, pp. 92-106.
16. גדעון עפרת, **לגעת**, עמ' 24.
17. עפרת, **כאן**, עמ' 51-53.
18. על קבוצת "לוויתן" והמטפיזיקה היהודית של אופק ראה עפרת, **בית - אברהם אופק**, עמ' 116–118.
19. עפרת, **לגעת**, עמ' 52.
20. Heiji Faber, "The Meaning of Ritual in the Liturgy," in Barbara Boudewijnse (ed.) *Current Studies on Rituals*, Amsterdam: Rodopi, 1990, pp. 44.
21. Victor Turner, *Anthropology of Performance*, New York: Paj Publications, 1986.
22. שם.
23. עפרת, **לגעת**, עמ' 52.

- Siegel, *The Tail of the Dragon*, p.44. .24
- Turner, *The Anthropology of Performance*. .25
- יונה פישר, **אמנות ישראל**, תל-אביב, 1966, עמ' 32-34. .26
- רוברט פינקוס ווטן "האמנות היהודית", **מושג**, 10 (1976), עמ' 55. מצוטט אצל עפרת במאמר .27
- "בעיות האמנות הלאומית", בספרו **לגעת**, עמ' 20. .28
- שם. משה הס מצוטט במאמרו של עפרת, עמ' 21. .28
- Barba, "Theatre Anthropology," p.21. .29
- Marranca, "Meredith Monk's Atlas of Sound," p. 28 .30
- Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, New York: Schirmer Books, 1981, p.77. .31
- Barba, "Theatre Anthropology," p. 20 .32
- Siegel, *The Tail of the Dragon*, p. 49. .33
- Barba, "Theatre Anthropology," p. 20. .34
- שם, עמ' 8. .35
- שם, עמ' 20. .36
- שם, עמ' 15. .37
- שם, עמ' 9. .38
- Nyman, *Experimental Music*, pp. 1-26. .39
- Marranca, "Meredith Monk's-The Archaeology of Consciousness: Essaying Images," *PAJ*, 12, 3, IV (1980), p. 40. .40
- Meredith Monk, "Notes on the Voice" in Deborah Jowitt (ed.), *Meredith Monk*, Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 1977, pp. 56-58. .41

הערות לפרק 5.1

1. תיאטרון "תמו-נע" הופיע בפסטיבל אדינבורג 1986, בבלטימור ובמרילנד שבארצות הברית ב- 1990 וכן בוורשה, 1990. .1
2. גל אלסטר, "יולה מינית כואבת", **שתי ערים**, 16.11.1990; שוש ויץ, "חמש צעקות, פתוח", גזיר .2
- עיתונות מצוי בתיק צוקרמן בספרייה למחול בבית אריאלה. .3
- לאה לוין, לימים אשתו של כוריאוגרף מחול הגיאז דונלד מקיי (Donald Mackey). .3
- רות אשל בראיון עם צוקרמן, 19.8.1996. .4
- Raman Selden, "Feminist Theories," from *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Brighton, Sussex: Harvester Press, 1985, p. 125. .5
- Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (1949), tr. by H.M Parshley, גם New York: 1961, Penguin, Harmondsworth, 1974. .6
- Cixous and Irigaray quoted in de Beauvoir, p.7.. .7
- Eugene Brogyani, "Feminist Theatre," in Martin Banham (ed.) *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge [England]: Cambridge University Press, p.341, 1988. .8
- Helene Cixous, "The Laugh of the Medusa," *Signs*, 1 (Summer 1976), pp. 875-893. .9
- Sally Banes, *Dancing Women: Female Bodies on Stage*, London & New York: Routledge, 1998, p. 215. .10

- Alwin Nikolais, "No Man from Mars", in S. J. Cohen (ed.) *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1966, pp. 64-65. .11
- Banes, *Dancing Women*, p. 220. .12
- Colberg-Sanchez, "You put your left foot, then you shake it all about," pp. 153-154. .13
- בחלק מהפרסומים מופיע שמו של קובי מידן כשותף בבימוי היצירה. .14
- Barba, "Theatre Anthropology," p. 6. .15
- Liz Lochad, **Blood and Ice in Plays for Women**, IV, New York: 1985, p. 114. .16
- גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 142. .17
- סבירסקי מצוטט, שם, עמ' 142. .18
- למשל **לתוך המבוכ** (1947), **קליטמנסטרה** (1958) ו**פזרה** (1962) מאת מרתה גראהם. .19
- אהובה בלקין, "המוירה ליד מכונת התפירה – על הזהות הנשית ושפתה בהצגה השמלה לשרה כהן", **מותר- כתב עת של הפקולטה לאמנויות**, 5 (1997), עמ' 39. .20
- Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1554-1620*, University of Illinois press, 1984, p. 211. .21
- Ferris, *Acting Women*, pp. 111-131. .22
- גרייס פיילי מצוטטת אצל גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 144. .23
- Francis Beaumont, **The Woman – Hater** (1606). .24
- בלקין, "המוירה ליד מכונת התפירה", עמ' 35. .25
- שם, עמ' 36. .26
- Ferris, *Acting Women*, pp. 116 –121. .27
- גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 246. .28
- שם, עמ' 259-258. .29
- שם, עמ' 246. .30
- Colberg, quoted in Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, p. 155 .31
- Ferris, *Acting Women*, p. 102. .32
- Colberg, quoted in Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, p.155. .33
- שם, עמ' 26. .34
- בלקין, "המוירה ליד מכונת התפירה", עמ' 39. .35
- גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 148-147. .36
- Copeland quoted in Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, p. 147. .37
- Meredith Monk, "Mission Statement, 1983," in Jowitt (ed.), *Meredith Monk*, p. 17. .38
- Josette Feral, "Writing and Displacement: Women in Theatre," *Modern Drama*, 4 (1984), pp. 549-563. .39
- Helen Cixous, "The Laugh of the Medusa," *Signs*, 1 (Summer 1976), pp. 875-93. .40
- רות אשל בראיון עם נאוה צוקרמן, יולי 1997. .41
- Elisabeth Hayes, *Dance Composition and Production*, New York: Dance Horizons, 1981, p. 44. .42

1. "תיאטרון הבלט הישראלי" בהנהלתה האמנותית של קראוס היה ניסיון להקים להקה מקצועית בסגנון מחול ההבעה. הלהקה פעלה במשך שנתיים, בשנים 1951 ו-1952.
2. על טיודור ראה פרק 4.3.1
3. מכתב שנשלח לאלקיים. מצוי בספרייה למחול בבית אריאלה בתיק אלקיים.
4. שם.
5. בשיחת טלפון עם אלקיים הביעה הברונית מורת רוח ואמרה שלא יאה למי שעבדה בלהקת "בת-שבע" להקים קבוצה מקצועית למחצה ולרדת ברמה.
6. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים מיום 5.7.1995.
7. אשרה אלקיים מצוטטת בכתבה של יעקב בר-אור, "שלוש צלעות", **את** (5.4.1977).
8. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים מיום 5.7.1995.
9. המופע הועלה גם בפסטיבל מקסיקו בחודש מאי 1986.
10. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים מיום 14.5.1995.
11. שם.
12. Frederico Fellini, *Fellini on Fellini*, Boston: Delacorte Seymour Lawrence, 1976, p. 150.
13. Jannie Forte, "Realism. Narrative and the Feminist Playwriter", in Helene Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, Chicago: New Casebooks, 1996, p. 20.
14. שם, עמ' 5.
15. Peter Berger, *Invitation to Sociology*, London: Macgibbon & Kee 1965, p. 166.
16. גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 150.
17. Maletic, *Body, Space, Expression*.
18. גרנר מצוטט אצל גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 190.
19. Thomas (ed.), *Dance, Gender and Culture*, p. 145.
20. Patricia Schroeder, "Locked Behind the Proscenium: Feminist Strategies" in Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, p. 158.
21. Honzl, "Dynamics of the Sign in the Theater," p. 75.
22. אלקיים מצוטטת בכתבה של אירה רוזנברג, "הרהורים על הגעגוע האנושי", **העיר** (5.6.1981).
23. ראה את הסקירה על "אירוניה אצל היינה", מאת פרייזנדאנץ, בקובץ: שאפר, 1970.
24. רפ, **סוציולוגיה ותיאטרון**, עמ' 216.
25. אלי רוזיק, **שפת התיאטרון**, תל-אביב: זמורה ביתן, 1991, עמ' 147.
26. נתן מישורי, "הטרמינל המבריק", **הארץ** (17.6.1981).
27. Elaine Aston, quoted in Keyssar (ed.), *Feminist Theatre and Theory*, p. 9.
28. Chazin Bennahum, *The Ballets of Antony Tudor*.
29. Royce, *The Anthropology of Dance*, p. 64.
30. גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 136.
31. Denis Diderot and William Archer, *The Paradox of Acting: Masks or Faces?* New York: A Dramabook, 1957.
32. חזי לסקלי, **העיר**, גזיר עיתונות בתיק אלקיים בארכיון ספרייה למחול בבית אריאלה.
33. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 5.7.1995.
34. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 4.9.1995.
35. שם.
36. שם.
37. גרטרוד קראוס, **אפקים**, 1947. גזיר עיתונות בתיק קראוס בספרייה למחול בבית אריאלה.
38. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 4.9.1995.

39. Royce, *The Anthropology of Dance*, p. 50.
40. גבי אלדור, **מוניטין**, מס' 37, אוגוסט 1981. גזיר עתונות בתיק אלקיים בספרייה למחול בבית אריאלה.
41. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 5.9.1995.
42. גיורא מנור, "אשרה וחבריה", **על המשמר** (13.2.1981).
43. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 5.7.1995.

הערות לפרק 5.3

1. בעבודתם הראשונה, **דירת שני חדרים** (1987), ההשפעה של להקת "רוזאס" דומיננטית ואין אפיונים למקום שבו הם חיים. אפיונים אלה החלו עם **חמורים** והמשיכו בעבודת נוספות שלהם כמו **תאנים** (1993) ו**אינתא עומרי** (1994).
2. להקת "רוזאס" הכניסה את השימוש בנעלים גבוהות, שמלות שחורות קצרות, תנועה מהירה מאוד של התקדמות במסלולים בחלל תוך כדי חזרות רבות על המסלולים שיוצרים סכמה מתמטית. החומר התנועתי מתבסס על תנועה יומיומית אך דורש מיומנות טכנית גבוהה של רקדן המפגש הראשון עם הלהקה נערך במסגרת הופעה של להקת "רוזאס" בפסטיבל ישראל (1985).
3. ליאת דרור וניר בן-גל, "מעבר לתנועה עצמה", **העיר** (3.11.1995).
4. ניר בן-גל, "שינו את חיי", **מעריב** (14.10.1994).
5. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
6. הסדנה הוקמה על ידי יהודית ארנון ומטרתה להכשיר תלמידי מחול לחיים מקצועיים. חלקם ממשיכים אחר כך לרקוד בלהקה הקיבוצית. הסדנה פועלת במסגרת אולפן אזורי למחול – מתנ"ס מטה אשר. משך הלימודים שלוש שנים.
7. שם.
8. עפרת, "מקומיות אחרת", מתוך **כאן**, עמ' 53.
9. אריאל הירשפלד, "האשה, השיר והאגן", **הארץ** (30.8.1996).
10. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
11. דרור ובן-גל, "מעבר לתנועה עצמה".
12. עפרת, **לגעת**, עמ' 122.
13. E. Aston, *Feminism and Theatre*, London and New York: Routledge, 1995, p. 100.
14. בן-גל בסרט **חמורים** (1988).
15. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
16. S. Bermussa, *Bermussa Directs*, London: John Calder, p. 22.
17. שוש אביגל, "אישה, ערבי, חמור", **חדשות** (6.11.1988).
18. Siegel, *The Tail of the Dragon*, p. 3.
19. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
20. Roger Copeland, quoted in Banes, *Dancing Women*, pp.142-43 and p.226.
21. Ferris, *Acting Women*, p. 20.
22. אביגל, "אשה, ערבי, חמור".
23. ליאת דרור בשיחה בסרט **חמורים**, 1988.
24. גורביץ', **פוסטמודרניזם**, עמ' 245.
25. Hisamatsu Shinichi, *Zen and the Fine Arts*, Kodansha International, 1971.
26. אריה יאס, "עובדים כמו חמורים", **מעריב** (21.10.1988).

27. רות אשל בראיון עם ניר בן-גל, ספטמבר 1996.
28. שם.
29. שם.
30. אן הלפרין פיתחה טכניקה זו. השתתפתי בסדנה שלה: היא נהגה לפתוח את השיעור בריצה שנמשכה חצי שעה עד שהמשתתפים היו מותשים לחלוטין, ואחר כך החלה לתת את המשימות היציריות. ראה L. Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York: George Braziller, 1969.
31. יאס, "עובדים כמו חמורים".
32. חזי לסקלי, "יופי של זיעה", **העיר** (4.11.1988).
33. דרור ובן-גל, "מעבר לתנועה עצמה".
34. אביגל, "אשה, ערבי, חמור".
35. שם.
36. Marten Spangberg, "Organizing Time and Space," *Ballett Tanz*, 6 (1995), pp. 46-49.
37. Gabriele Brandstetter, "On Self-Resemblance: Dance Theatre Beyond Representation," Congress of *FIRT: Performance Past and Present: Currents Trends in Theatre Research*, (Moscow, 13.6.1994), p. 6.
38. Copeland, quoted in Thomas, *Dance, Gender and Culture*, p. 144.
39. Brandstetter, "On Self-Resemblance," p. 10.
40. רות אשל בראיון עם בן גל, ספטמבר, 1996.
41. שם.

הערות לפרק 5.4

1. ראה פרק 7, "שקיעת תיאטרון-התנועה".
2. אברהם עוז, "התיאטרון הפוליטי: לקראת הגדרה", **דפים למחקר בספרות**, 9 (1998), עמ' 98.
3. עפרת, **התיאטרון הרדיקלי**, עמ' 15.
4. דן אוריין, **דמות הערבי בתיאטרון הישראלי**, תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1993, עמ' 19.
5. גדעון עפרת, "אמנות פוליטית עכשיו", דברים שנאמרו בסימפוזיון הבין-לאומי שנערך בתל-חי, ספטמבר 1980, בנושא האמנות החברתית של שנות ה-70.
6. עוז, "התיאטרון הפוליטי: לקראת הגדרה", עמ' 285.
7. גיורא מנור, "מחול פוליטי", **מחול בישראל**, 10 (מרס 1997), עמ' 7.
8. עוז, "התיאטרון הפוליטי: לקראת הגדרה", עמ' 273.
9. Anna Markard, "Kurt Jooss and His Work," *Ballet Review* (Spring 1982), pp. 15-37.
10. Jay Williams, *Stage Left*, New York: Scriber Books, 1974.
11. זוהר שביט (עורכת), **תולדות היישוב היהודי בארץ ישראל**, ירושלים: הוצאת האקדמיה הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, 1999.
12. במחול **המוות העיף** של גרטרוד קראוס מתואר המוות ה"אורב לקורבנותיו, שקט ומכונס בפינתו עיף מההרג, והוא מסרב להמשיך במלאכתו". גיורא מנור, **חיי המחול של גרטרוד קראוס**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 64.
13. רות אשל בראיון עם אמיר קולבן, 23.8.1996.
14. בין העבודות הבולטות שיצר אמיר קולבן "ליתמ"ר": **אט אט לומדים ילדים לשנוא** (1987), **רקוויאם לגדוד העבודה** (1988), **אבק כוכבים** (1993); "לילהקת המחול הקיבוצית": **קזבלנקה**

(1995), בהפקה עצמאית. ב- 1996 הקים את להקת "קומבינע", לה יצר את L GIS – 2 (1996),
מכונת המלט (1997) וקריעת שמע (1999).

15. תקווה חוטר-ישי, **ידיעות אחרונות**, גזיר עתונות בתיק קולבן בבית אריאלה.
16. גבי אלדור, "הערב רוקדים הסטוריה", רבעון **מחול בישראל**, 1 (1993), עמ' 40-44.
17. ראיון עם דני הורביץ במאמרו של דניאל פישר, "השתקפות הסכסוך הערבי-ישראלי בתיאטרון הישראלי כעמידה בניסיון", **סטודיו**, (מאי 1990), עמ' 32-33.
18. שם.
19. דן אוריין "תיאטרון בזמן אינתיפאדה", **במה**, מס' 136, כרך כ"ח (1994), עמ' 19-37.
20. גדעון עפרת, "הזר: הערבי בדרמה הישראלית", בתוך **גנים תלויים: עוד פרקים בארכיטופולוגיה של תרבות**, ירושלים: אמנות ישראל, 1991.
21. ראיון עם דני הורביץ במאמרו של פישר, "השתקפות הסכסוך הערבי-ישראלי בתיאטרון הישראלי כעמידה בניסיון", **סטודיו** (מאי 1990), עמ' 32-33.
22. אלדור, "הערב רוקדים הסטוריה", עמ' 42.
23. עפרת, **גנים**, עמ' 201-202.
24. שם.
25. תלמה אדמון, "ההסטוריה בנשף", **מעריב** (10.18.1991).
26. רות אשל בראיון עם גבי אלדור, ינואר 2000.
27. עפרת, "הזר: הערבי בדרמה הישראלית", עמ' 220.
28. אדמון, "ההסטוריה של חדר נשפים".
29. רות אשל בראיון עם גבי אלדור שמשוחחת על יגאל עזרתי, ינואר 2000.
30. שם.
31. רות אשל בראיון עם יהודית אורנשטיין, נובמבר 1987.
32. אלדור, "הערב רוקדים הסטוריה", עמ' 41.

הערות לפרק 6.

1. הסיור הראשון של מרתה גראהם בישראל היה ב- 1956.. הלהקה נשלחה לסיור במזרח הרחוק על ידי משרד החוץ האמריקני והיתה אמורה לסיימו באירן. הברוונית בת-שבע דה רוטשילד ממנה את המשך הסיור לישראל.
2. בר-קדמא, "ביקור הגבר".
3. Manning and Benson, "An American Perspective on Tanztheater," pp.57-59.
4. שם.
5. עפרת, "ממה ניזון הצייר הישראלי?" **הארץ** (14.2.86). התפרסם גם בספר **לגעת**, עמ' 60.
6. עפרת, "אמריקה או אירופה?" **הארץ** (12.2.1988); התפרסם גם בספר **לגעת**, עמ' 117.
7. התיאורטיקן הגרמני ג'רמי לנצט מצוטט במאמרו של עפרת "האירופה של אמנות ישראל", **הארץ** (14.2.1986) וראה **לגעת**, עמ' 57-58.
8. Manning, *Ecstasy and the Demon*, p. 246.
9. Norbert. Servos and G. Wiegelt, *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Cologne: Ballet Buhnene Verlag, 1987, p. 249.
10. רות אשל בראיון עם אבישי אייל, 13.12.1995.
11. רות אשל, **לרקוד עם החלום, ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964**, תל-אביב: ספרית פועלים, 1991, עמ' 49 – 62.
12. על מפעל חייו של ברק ואשתו ראה ספרה של יהודית ברין-אינגבר, **למנצח על המחולות – חייו**

- של פרד ברוק, תל-אביב: הספרייה למחול בישראל, 1985.
13. תהילה רסלר הייתה מורה בכירה של מחול ההבעה בדרזדן ולאחר מכן בתל-אביב. ראה בתיק שלה בספרייה למחול בבית אריאלה.
 14. רות אשל בראיון עם נאוה צוקרמן, 29.8.1996.
 15. המכון לחינוך התנועה הוקם על ידי יהודית בינטר ולוטה קריסטל. לימודי המחול בתנועה הקיבוצית ולימודי המחול בסמינר הקיבוצים הושפעו מתפיסת סגנון מחול ההבעה ולא שיקפו את התפיסה הכללית שרווחה בארץ.
 16. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, פברואר 1990.
 17. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, נובמבר 1995.
 18. הסוגה מחול פוסט-מודרני מטפורה לא הייתה מוכרת באותן שנים. רק בדיעבד, לאחר שהתפרסם ספרה של Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, ניתן היה לראות שהיוצרות הישראליות היו קרובות יותר אל תת-זרם זה של המחול הפוסט-מודרני מאשר למחול הפוסט-מודרני האנליטי.
 19. Jordan, *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*.
 20. לוטה קריסלר היא רקדנית ופנטומימאית גרמניה שלמדה אצל ויגמן ופלוקה בדרזדן, והופיעה בקברטים בברלין. עזבה את גרמניה והיגרה לארצות הברית. עבודותיה הומוריסטיות עם פזילה לעבר הקרקס.
 21. Ferry Kemper, "Oshra Elkayam with Terminal in Fellabach," *Stuttgarter Zeitung*, no.124 (2.6.1982).
 22. גדעון עפרת על תערוכתו של הצייר אסף בן-מנחם, **לגעת**, עמ' 118.
 23. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 5.7.1995.
 24. שם.
 25. שם.
 26. רות אשל בראיון עם נאוה צוקרמן, 29.8.96.
 27. שם.
 28. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 1.11.95.
 29. שוש וייץ, "יחסים נוצרים ומתפרקים", **ידיעות אחרונות** (23.3.1984).
 30. Fellini, *Fellini on Fellini*, p. 152.
 31. רות אשל בראיון עם רות זיו-אייל, 1.1.95.
 32. כפי שראינו, שטן ואקסטזה מופיעים בשם שנתנה מנינג לספרה העוסק ביצירתה של מרי ויגמן: Manning, *Ecstasy and the Demon*.
 33. גרטרוד קראוס, **אפקים** 14 (1947). גזיר עתונות בתיק של קראוס בספרייה למחול בבית אריאלה.
 34. Wigman, *The Mary Wigman Book*, p.161.
 35. Monk, "My Goals–Mission Statement", in Jowitt (ed.), *Meredith Monk*, p. 86.
 36. רינה שינפלד, מצוטטת בכתבה של בר-קדמא, "ביקור הגבר".
 37. Luuk, Utrecht, Program of Next Wave Festival, Brooklyn, November 1983.
 38. Anna Kisselgoff, "Rina Schenfeld in Three Long Solos." *The New York Times* (25.11.1983).
 39. עפרת, **לגעת**, עמ' 222.
 40. Wigman, *The Mary Wigman Book*, p. 65.
 41. רות אשל בראיון עם אריה קלב, ינואר 1988.
 42. אדמון, "כדור בראש כותרת".
 43. להקת "תמ"ר" ("תיאטרון מחול רמלה") פעלה בין השנים 1982-1984. הלהקה הוקמה על ידי קבוצת רקדנים יוצאי להקת "בת-שבע" ובראשם אמיר קולבן וצבי גוטהיינר. בתחילה פעלה הלהקה כקולקטיב אך עד מהרה התברר שהכוריאוגרף המוביל הוא קולבן. הלהקה הוקמה

- מחדש בירושלים בשם "תמ"ר ירושלים" (1987-1992) כשקולבן הוא המנהל האמנותי והכוריאוגרף. מנהלת "תמ"ר רמלה" ו"תמ"ר ירושלים" הייתה מאירה אליאש.
44. ב- 1926 ייסדה נינט דה ולואה (de Valois) בלונדון את "האקדמיה לכוריאוגרפיה". כעבור ארבע שנים הפכה האקדמיה לחלק מתיאטרון "סדלרס וולס" (Sadler's Wells). בשנת 1956 הפכה להקת הבלט "סדלרס וולס" וב-1957 ל"בלט המלכותי" (The Royal Ballet).
45. Gertrud Kraus quoted in Judy Brin-Ingber's article about Kraus in *Dance Magazine*, March 1976, pp.45-50.
46. על חשיבות הנאמנות למורה או לכוריאוגרף ראה הפרק "יחסים בין האולפנים", בספרה של אשל, **לרקוד עם החלום: ראשית המחול האמנותי בארץ-ישראל 1920-1964**, עמ' 65-67.

הערות לפרק 7.

1. על ההבדל בין מחול פוסט-מודרני (עם מקף) ועל מחול פוסטמודרני (בלי מקף) ראה פרק 2.3.
2. רות אשל בראיון עם אשרה אלקיים, 14.9.1995. אחת עשר שנה אחרי **סולמות**, יצרה אלקיים עבודה חדשה **אני הלכתי אז...** במסגרת פסטיבל תיאטרונטו, דצמבר 2000.
3. Jean Marc Adolph, "A Dance of Disaster," *Ballett International*, (January 1994), pp. 10-12.
4. Marten Spanberg, "Organizing Time and Space," pp.46-49.
5. Meisner, "Continuity and Change in the Work of Ann Teresa Keersmaeker Dance," pp. 11-13.
6. רונית לנד, "מהירים כמו לטאות", רבעון **מחול בישראל**, 3 (מרס 1994), עמ' 11-12.
7. רות אשל, "איכות מהפנטת", **הארץ** (30.11.1994).
8. Jennifer Dunning, "Circle of Lust," *The New York Times* (22.3.1993).
9. Deborah Jowitt, "Liat Dror and Nir Ben-Gal Company," *Village Voice* (6.4.1993).
10. Linda Belans, "Circle of Lust," *New Observer* (3.11.1993).
11. גיורא מנור, "אמבטיית היצרים", **על המשמר** (15.8.1994).

נספחים

סיכום גרפי של בדיקת השפעות המחול הפוסט-מודרני והמחול הפוסט-מודרני

המטפורי על יוצרי תיאטרון-התנועה בין השנים 1976-1981

בדיקת השפעת אפיון ה "נגד"

מקרא: 0 – כלום; 1 – מעט מאוד; 2 – מעט; 3 – בינוני; 4 – הרבה; 5 – הרבה מאוד; 6 – הכול.

אפיון	זרם אמנותי	שם יצירה	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול						
			0	1	2	3	4	5	6
נגד סגנונות וקנונים	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
נגד וירטואוזיות וטכניקה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
נגד ליטוש	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
נגד רגש	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							

	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	נגד תיאטרליות
	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	נגד מסר
     	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	נגד עומס
	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	נגד מיזוג אמנויות (gesamtkunstwerk)

בדיקת השפעת אפיון ה"גילוי"

מקרא: 0 - כלום; 1 - מעט מאוד; 2 - מעט; 3 - בינוני; 4 - הרבה; 5 - הרבה מאוד; 6 - הכול.

אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול						
			6	5	4	3	2	1	0
בעד גילוי שפה תנועתית	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
נגד גילוי באלתור סובייקטיבי	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
בעד גילוי בשיטות היוצרות ריחוק	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							

בדיקת השפעת אפיון ה"רגילות"

מקרא: 0 - כלום; 1 - מעט מאוד; 2 - מעט; 3 - בינוני; 4 - הרבה; 5 - הרבה מאוד; 6 - הכול.

אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	בדיקת מידת קיום האפיון מאפס ועד הכל						
			6	5	4	3	2	1	0
בעד לקסיקון תנועה יומיומי	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
בעד מבצעים לא מקצועיים	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
בעד רגילות במקום המופע	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
בעד רגילות באיכות הביצוע	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							
בעד רגילות במבנה הגוף	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה							

בדיקת השפעת אפיון ה"שוויון"

מקרא: 0 - כלום; 1 - מעט מאוד; 2 - מעט; 3 - בינוני; 4 - הרבה; 5 - הרבה מאוד; 6 - הכול.

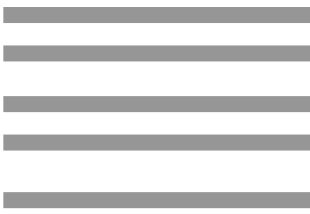
אפיון	זרם	שם היצירה	בדיקת מידת קיום האפיון מאפס ועד הכל להרבה מאד
			0 1 2 3 4 5 6
בעד שוויון בין המשתתפים בתהליך היצירה	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	
בעד שוויון בין המינים	פוסט-מודרני. פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	
בעד שוויון בין אמנות וחיים	פוסט-מודרני. פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	
בעד שוויון בין אמנות עילית לפופולרית	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	
בעד שוויון האמנויות (בעד שילוב – נגד מיזוג)	פוסט-מודרני פ.מ. מטפורי	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה	

**סכמה גרפית הבודקת את השפעת Tanztheater על תיאטרון-התנועה בישראל
בשנים 1981 – 1991**

בדיקת אפיון ה"תוכן"

מקרא: 0 - כלום; 1 - מעט מאוד; 2 - מעט; 3 - בינוני; 4 - הרבה; 5 - הרבה מאוד; 6 - הכול.

אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול						
			6	5	4	3	2	1	0
בעד עיסוק בנושא הכישלון במגדר	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים							
בעד אלימות פיזית	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים							
בעד אלימות נפשית	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים							
בעד ריגוש	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים							
בעד פתיחות לפרשנות	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים							
בעד פרודיה	Tanztheater	חמש צעקות							

	חמורים סולמות הערב רוקדים		
	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	Tanztheater	בעד אי- ליניאריות (קולאז')
	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	Tanztheater	נגד אשליה

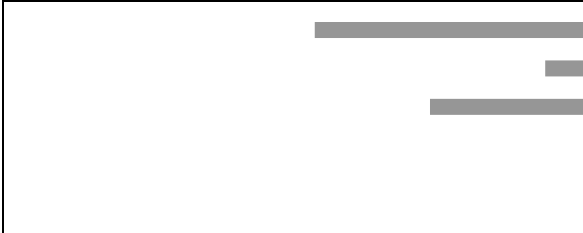
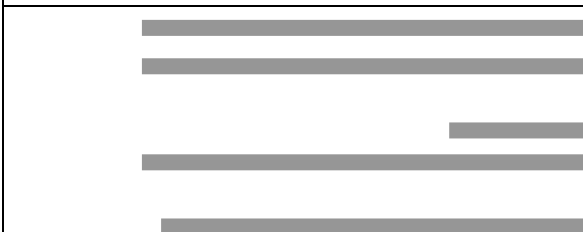
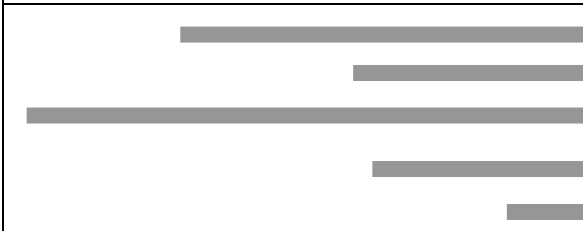
בדיקת אפיון "כתב הגוף"

מקרא: 0 – כלום; 1 – 1 מעט מאוד; 2 – מעט; 3 – בינוני; 4 – הרבה; 5 – הרבה מאוד; 6 – הכול

אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	מידת קיום האפיון מכלום ועד הכול 0 1 2 3 4 5 6
לקסיקון תנועה יומיומי	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
גילוי	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
חזרה	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
אי-קביעות	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
אי-התאמה	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
ג'סטות	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	

בדיקת אפיון "רב-תחומיות"

מקרא: 0 – כלום; 1 – מעט מאוד; 2 – מעט; 3 – בינוני; 4 – הרבה; 5 – הרבה מאוד; 6 – הכול

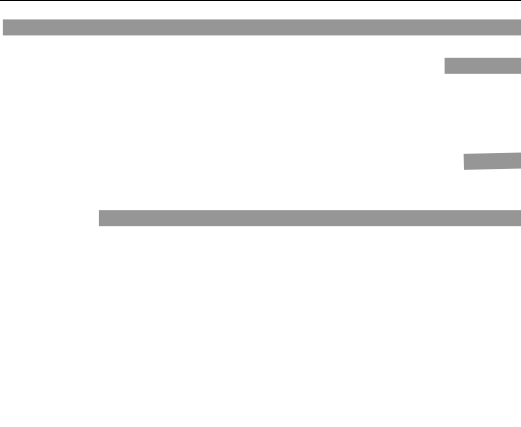
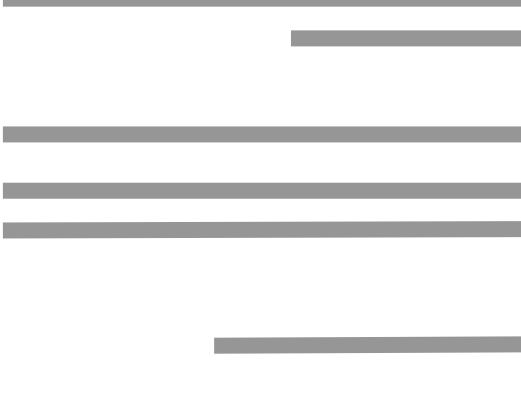
אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול
			0 1 2 3 4 5 6
חציית גבולות המדיה	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
עושר (מונומנטלי)	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
תיאטרליות	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
שימוש בחפצים	Tanztheater	חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	

סכמה לבדיקת אפיוני מחול ההבעה בתיאטרון-התנועה בישראל

בדיקת אפיון ה"אני"

מקרא: 0 – כלום; 1 – 1 מעט מאוד; 2 – מעט; 3 – בינוני; 4 – הרבה; 5 – הרבה מאוד; 6 – הכול

אפיון	זרם אמנותי	שם יצירות	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול
			0123456
שפה תנועתית אישית	מחול ההבעה	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
אני והחברה בה אני חי	מחול ההבעה	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	
אני היוצר והמבצע	מחול ההבעה	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות סולמות	

	הערב רוקדים		
	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	מחול ההבעה	משמעות אוניברסלית למה שאני יוצר
	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	מחול ההבעה	מיסטית למה שאני יוצר
	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	מחול ההבעה	היצירה כביטוי לתת-מודע שלי
	כותרת נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	מחול ההבעה	שיטת אימון אישית שלי

בדיקת אפיון ה"הבעה"

מקרא: 0 – כלום; 1 – 1 מעט מאוד; 2 – מעט; 3 – בינוני; 4 – הרבה; 5 – הרבה מאוד; 6 – הכול

אפיון	זרם אמנותי	שם יצירות	מידת קיום האפיון מאפס ועד הכול						
			6	5	4	3	2	1	0
רגשות	מחול ההבעה	כותרות נזכרות							
		דיוקן של דמגוג							
		פחים							
		גלימה לסקילה							
		חמש צעקות							
		חמורים							
		סולמות							
		הערב רוקדים							
הגזמה ברגשות	מחול ההבעה	כותרות נזכרות							
		דיוקן של דמגוג							
		פחים							
		גלימה לסקילה							
		חמש צעקות							
		חמורים							
		סולמות							
		הערב רוקדים							
ישירות	מחול ההבעה	כותרות נזכרות							
		דיוקן של דמגוג							
		פחים							
		גלימה לסקילה							
		חמש צעקות							
		חמורים							
		סולמות							
		הערב רוקדים							

אפיון	זרם אמנותי	שם היצירה	מידת קיום האפיון מכלום ועד הכול
מחקר	מחול ההבעה	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	[Progress bar]
מחול אבסולוטי (מופשט)	מחול ההבעה	כותרות נזכרות דיוקן של דמגוג פחים גלימה לסקילה חמש צעקות חמורים סולמות הערב רוקדים	[Progress bar]

רשימת עבודות בסגנון תיאטרון-תנועה (1976 – 1996)

להלן הרשימה ערוכה באופן כרונולוגי בתוספת שמות להקות שסיירו בארץ ושהשפיעו על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל. הרשימה לא מסתיימת ב- 1991, השנה בו תחום המחקר, אלא ממשיכה עד 1996 כדי להצביע על תופעה של ירידה בכמות של היצירות בסוגה זו בשנות התשעים.

מקרא: מופע מלא - מופע שאורכו כשעה.

1976

מסתורים מאת רות זיו-אייל (מופע מלא)

עיצוב במה ותלבושות: אבישי אייל; תאורה: בן ציון מוניץ.

שחקנים: גבי אלדור, אלי דנקר, דוד זאבי, שפרה מילשטיין, נטע פלוצקי, אבי פניני ושלמה תרשיש
אגדה עכשווית על זוג צעיר היוצא למסע ופוגש בדרכו דמויות מוזרות המנסות להתנכל לו.

ביקור להקות מחו"ל: להקת מרס קאנינגהם במסגרת פסטיבל ישראל.

1977

הדחליל מאת רות זיו-אייל (כ - 10 דקות)

תלבושות: אבישי אייל, רקדנית: רות אשל, במסגרת ערב סולו של רות אשל.
דיוקן גרוטסקי ועצוב של דחליל בודד המחפש חברים וחולם לסייר במרחבים.

דיוקן של דמגוג מאת רחל כפרי (ראה ניתוח בפרק 4.2)

כותרות נזכרות מאת רות זיו-אייל (ראה ניתוח בפרק 4.1)

אנשים כמו קווים מאת רונית לנד (כ- 10 קות)

מוסיקה: לוצ'יאנו בריו, רקדנית: רות אשל, במסגרת ערב סולו של רות אשל.
עבודה עם שלושה מזרונים שבאמצעותם יוצאים לעולם של פנטסיה.

כדור חוזר מאת רות זיו-אייל (כחצי שעה)

שחקנים: תלמידי ביה"ס למשחק בית-צבי.

הצגה פיוטית עם כדורים שמתרחשת בתום מבוך ירוק של מעין גן דמיוני.

עוד שדות מאת רחל כפרי (20 דקות)

מוסיקה מקורית: יוסי מר-חיים, תלבושות: אורלי סלע-מור. רקדנים: אמיר קולבן, אורית קינן,

תרצה שפנהוף, רות אשל, אריאלה שפירא, קרין פרבר, ירון מרגולין, עופר כלב והגר גרטי. העבודה

הועלתה במסגרת התכנית הראשונה של להקת "בת-שבע 2".

העבודה עוסקת בזיהום סביבתי.

ביקור להקות מחו"ל: זה, **ההוא והאחר** מאת קרולין קרלסון (Carolyn Carlson) בביצוע להקת

"התיאטרון הניסויי של האופרה של פריז".

1978

הדיבוק מאת רינה ירושלמי (מופע מלא)

תפאורה: משה שטרנפלד, מוסיקה: משה זורמן. רקדנים: רנה שיינפלד, רוג'ר בריאנט (Roger Briant)

ורחמים רון. הועלה במסגרת להקת "בת-שבע".

אגדה חסידיית שבוימה בהשפעת תיאטרון הנו היפני.

אני באני מאת מירי מגנוס (כעשרים דקות)

תלבושות: חיה ניר; מוסיקת רקע: טנג'רין דריס, "חולמי האני" מאת יעקב הורביץ ללחן של עדי וויס,

"זמן" מאת דוד מנדלסון, "הנסיך הקטן" למילים מאת ארז ביטון ומאיר ויזלטיר ללחן של עדי וויס.

זמרת: דפנה ערמוני. רקדנים: חיים אוחיון, הגר גרטי, בני הרוש, אילנה טון, שי לוי, קרין פרבר, אמיר

קולבן, אורית קינן. היצירה הועלתה במסגרת התכנית השנייה של להקת "בת-שבע 2".

העבודה עוסקת בטיפוסים ובמגוון רגשות.

חוטים של סולו מאת רנה שינפלד (מופע מלא)

מוסיקה : איגור ווקביץ (Igor Wakhevitch), חפצים : זיוה ליבליך, מתאמת אמנותית : תרצה שפנהוף,

תאורה : רדריק ון גלדר (Roderick van Gelder) .

מופע לרקדנית, לחוטי גומי ולקוביות.

1979

נפיים בבימויה של הכוריאוגרפית אנה סוקולוב (מופע מלא)

טקסט : ישראל אלירז, מוסיקה : מרק קופיטמן. שחקנים : פיני הלר, רחל מרקוס, עזרא כפרי, עמי

טראוב ותחיה דנון. רקדנים : רקדני להקת "בת-שבע 2".

סיפורה של חנה סנש הכלואה בכלא הנאצי.

נעליים מאת רונית לנד

מוסיקה : תפילות טיבטיות. רקדנית : רות אשל

1980

פחים ומקלות מאת רנה שינפלד (ראה ניתוח בפרק 4.3).

גלימה לסקילה עצמית מאת אשל (ראה ניתוח בפרק 4.4)

מסכות מאת רות אשל בשיתוף נירה נאמן (כעשר דקות)

עיצוב מסכות : אורה שווארץ. תפאורה מוסיקלית : יוסף דורפמן. רקדנית : רות אשל

קינה לרקדנית ולארבע מסכות בריסטול לבן המחוברות בגומי.

1981

טרמינל מאת אשרה אלקיים-רון (מופע מלא)

משתתפים: עדי-עציון (זמרת), אורי טננבאום (פנטומימה), רוז משיחי, טל גינת ומרטין פרידמן (שחקנים). תלבושות: משה שטרנפלד, עיצוב תאורה: ג'ודי קופרמן, תלבושות: משה שט. החיים כתחנת מעבר שבה אנשים ממהרים להגיע ממקום למקום ואינם יוצרים קשרים עמוקים לטווח ארוך.

כל זה לא שלי מאת מירי בן-ברוך

תפאורה: " תומרקין, תאורה: נטע גלפמן.

שחקנים/רקדנים: סלי אן פרידלנד, שולמית זלצמן, מאיר אלוני, ויקי בלאו (שחקן).

מסיבה עליזה שבה המשתתפים מנסים לשווא ליצור קשרים עמוקים.

להקה אורחת: תיאטרון מחול וופרטל של פינה באוש.

1982

תצלום משפחתי, אלבום אישה, פורטרט עצמי מאת נאוה צוקרמן (מופע מלא)

מוסיקה: רפי ובני קדישזון, תלבושות: יהודית מור, ליס לאור, תאורה: ג'ודי קופרמן, שחקנים: אביטל ליבני, ג'ואנה רייס, טובה שפיר, יובל נדב, קובי מידן, עדינה זילברשמידט, עפרון אטקין, סרג' אלבז.

ספור של שלושה דורות במשפחה העוסק בפער בין המציאות האפורה והשגרתית לבין העולם הפנימי.

מחזור מאת רות זיו-אייל (מופע מלא)

תלבושות: אבישי אייל ורות גלזר, תאורה: בן ציון מוניץ, משתתפים: גבי אלדור, דיתה אראל, יצחק אסיאס, יוני חן, יעקב יעקובסון, עמוס לביא, לאשה (סייקין) רוזנברג, מרתה רייפלד, נורית שטרן, חמד שולברג.

מחזוריות החיים דרך לידת יצורים פרימיטיביים מתוך החול, דרך הפיכתם לאנשים, הגעה לשלב של רוחניות וחזרה לחול.

ביקור להקות מחו"ל: להקת טוויילה תארפ (Twyla Tharp), להקת האדמה הנעה של קיי טקיי

(Kai Takei).

1983

בלאי מאת רות זיו-אייל (מופע מלא)

ניהול מוסיקלי: שוש רייזמן, תאורה: ג'ודי קופרמן, שחקנים: חמד שולברג, צבי פרל, רפי יחזקאל, גבי אלצור, מרתה רייפלד, מרתב שור, דיתה אראל, גבי אלדור.
הבגד כהשתקפות ההיסטוריה של ההתנהגות האנושית.

ענפים מחותלים מאת רות אשל (מופע מלא)

חפצים ותלבושות: הפסלת דליה מאירי, תפאורה קולית: יוסף דורפמן, משתתפות: הציירות/רקדניות מיה דונסקי ועמליה רובינשטיין, הרקדניות נאוה נאסט ורות אשל.
ענפים של עץ ופיסות בד ורודות מלווים את הפעילות היומיומית והפולחנית של שבט פרימיטיבי.

משי מאת רנה שיינפלד (מופע מלא)

מוסיקה: מנחם צור, תלבושות: עודד גרא.
מסע של דימויים באמצעות בד משי.

ויה דולורסה מאת אמיר קולבן (כעשרים דקות)

מוסיקה: מרסל חליפה ואחמד מסרי. ביצוע: רקדני להקת תמר רמלה - צבי גוטהיינר, גליה פאבין, עמוס פנחסי, מאיר גרמנוביץ עפרה דודאי ואמיר קולבן.
תהלוכה של פליטים שעוברת 12 תחנות.

1984

טרמולו בצול וחצי מאת אשרה אלקיים (מופע מלא)

קולאז' מוסיקלי בעריכתו של אריק שפירא, תפאורה ותלבושות: משה שטרפלד ויהודית גרינשפן, משתתפים: עדי עציון (זמרת), סרג' אלבו (פנטומאי), ורד נהרין וגדעון שירין (שחקנים) ועפרה אריאב. תאורה: בן-ציון מוניץ.
ההצגה עוסקת בחוסר תקשורת בין אנשים.

פוגו - דגפילטה פיש מאת נטע פלוצקי

מוסיקה : קולאז' מוסיקלי המשלב מוסיקה חיה עם הקלטות, תפאורה : מאיה כהן-לוי, משתתפים שחקנים/רקדנים : רני גרש, יפה הירש, אירן חביב, דוד כהן-לוי, נטע פלוצקי, פאולה קרליק. המופע נוצר בהשראת הספר "תכנית פוגו" העוסק בניסיון של היפנים בזמן מלחמת העולם השנייה להציל יהודים ולמצוא עבורם מקום מבטחים במנצ'וריה.

ביקור להקות אורחות : להקת "סנקאי גו'קו" בסגנון הבוטו היפני.

1985

החלון מאת רות זיו-אייל (מופע מלא)

תלבושות : פרידה קפלהולץ, מוסיקה : רפי קדישזון, תאורה : ג'ודי קופרמן, שחקנים : גבי אלדור, חמד שולברג, לאשה רוזנברג, מרתה רייפלד, דיתה אראל. אגדה אירופית על נשים ערפדיות שהורגות את הגבר שהזדווגו איתו.

תשתו קפה מאת נאווה צוקרמן והקבוצה (מופע מלא)

מוסיקה : רפי קדישזון, עיצוב : טלי יצחקי, תאורה : ג'ודי קופרמן, רקדנים : ג'ואנה רייס, סרג' אלבו, קובי מיידן, אירית בן-צור, ג'ודי ליטני, דוד כהן-לוי, חגי בן-יהודה, ליהיא סמל, נויה לנצט. ההצגה עוסקת במגדר ובנורמות חברתיות מזויפות.

ביקור להקה מחו"ל : פרחים וחלום ליל קיץ מאת לינדסי קמפ.

1986

חמש צעקות מאת נאווה צוקרמן (ראה ניתוח בפרק 5.1)

מיתוס מאת רות אשל (כעשרים דקות)

חפצים : הפסלת דליה מאירי, מוסיקה : ציפי פליישר, עיצוב תאורה : ניסן גלברד, רקדנית : רות אשל.

רקדנים עם צמר כבשים ופסלי ברזל יוצאת יוצרת דימויים של ספק אלה ספק חיה שמתעברת ויולדת.

זמנים מאת רות אשל (כחצי שעה)

משל ויזואלי ואביזרים : הפסל אברהם אופק, מוסיקה : ציפי פליישר, רקדנית : רות אשל.
פעולות פולחניות שמתקשרות לתכתיבים של זמן.

אמזונה קומפקטית מאת אלי דור-כהן. עיצוב בגד הרתמה עם 24 פנסים : אלי דור-כהן,

מוסיקה : אפקטים של מוסיקה אלקטרונית, ביצוע : רות אשל.

אמזונה מהחלל החיצון מסמנת את מרחב המחיה שלה.

1987

דירת שני חדרים מאת ניר וליאת בן-גל (מופע מלא)

רקדנים : ליאת דרור וניר בן-גל, מוסיקה : אורי וידיסלבסקי.

בדיקת מערכת יחסים בין בני זוג.

קיץ בחדרי מאת רנה שינפלד (מופע מלא)

מוסיקה : שופן, שוברט, תאורה : פליס רוס.

מסע לזיכרונות העבר באמצעות שמלות משי עתיקות וארבעה מאווררים גדולים, ש"מפיחים נשמה" בשמלות.

1988

סולמות מאת אשרה אלקיים-רונו (ראה ניתוח היצירה בפרק 5.3)

איש-נקודה-אישה מאת נאווה צוקרמן (מופע מלא)

תפאורה : איתמר נוימן, תלבושות : חפי בוהם, תאורה : ג'ודי קופרמן, שחקנים : אמנון דוייב, בלהה

רוזנפלד, דורון ליניק, יעל שגיא, נטע מורן, עידן אייזן, עמנואל חנוך.

ההצגה עוסקת בפגישות ופרידות.

שעה של נחת מאת אליס דור-כהן (מופע מלא)

מוסיקה : אלגר, קונצ'רטו לצ'לו, רקדנים : אליס דור-כהן, ניסים ידיד, אורית סגל, גוצ'י קוהן.

דיירת ותיקה במוסד סגור לחולי נפש נפרדת מהמקום ומצוות עובדיו. בדרכה אל החיים בחוץ היא משחזרת את חייה, פחדיה ותקוותיה לעתיד.

בורה בורה מאת נטע פלוצקי

שחקנית : נטע פלוצקי

העבודה, בהשפעת סגנון תיאטרון בוטו היפני, עוסקת במסכה ובמה שמסתתר מאחוריה.

אמור פסר אמורה (אהבה נושאת כאב) מאת אסתי פומרנץ ואמנון רביב.

רקדנים : אסתי פומרנץ ואמנון רביב.

מגדר.

1989

חמורים מאת ניר וליאת בן-גל (ראה ניתוח היצירה בפרק 5.3).

רקוויאם לגדוד העבודה מאת אמיר קולבן (מופע מלא)

תפאורה ותלבושות : פרידה קלפהולץ, תאורה : יחיאל אורגל, ביצוע : רקדני להקת תמ"ר ירושלים :

גל אלסטר, נועה דר, עדנה דה בר, צבי גוטהיינר, אווי ליפשיץ, גליה פאבין, עמוס פנחסי, רודי

סכפסמה, רונית זלטיין ואמיר קולבן. שחקן : מוטי ברכאן.

ההצגה עוסקת בחלוצי שנות העשרים בארץ, החל מעלייתם ועד התפרקות הגדוד על שם טרומפלדור

וחזרת חלק מחבריו לרוסיה.

איזה עולם נפלא מאת אסתי פומרנץ ואמנון רביב (מופע מלא)

מוסיקה : קולאז', רקדנים : אסתי פומרנץ ואמנון רביב.

מגדר.

1990

זה לא סרט מאת נאוה צוקרמן (מופע מלא)

תסריט: רוני גרובר, עזרה בעיצוב סצנות: יעל שגיא ואמנון דויב, כתיבת מוסיקה ועריכה מוסיקלית: אוליביה אפלבאום, תאורה: ניסן גלברד, תפאורה: רקפת לוי, שחקנים: יעל שגיא, אמנון דויב, אירית מימרן, אוליביה אפלבאום, אבשלום לוי, דורית ניתאי, טרייסי דאון. היצירה עוסקת בקשר לארץ, בעיית הירידה ובתקשורת בין אנשים.

הריקוד השלישי מאת ניר וליאת בן-גל (מופע מלא)

עיצוב תלבושות: צפרה פרלמוטר, מוסיקה: גוסטב מאהלר, תאורה: אריאל אריאב, רקדנים: ליאת דרור וניר בן-גל. ההצגה עוסקת במורכבות יחסי האהבה בין בני זוג, על הכאב והתענוג שבעבודה על ריקוד ועל הצורך להיאבק על אהבת הקהל.

1991

הערב רוקדים מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי (ראה ניתוח היצירה בפרק 5.4)

1992

אין מופעים בולטים בסוגת תיאטרון-תנועה

1993

כוח משיכה מאת רות זיו-אייל (מופע מלא)

מוסיקה: טרייה ריפדאל בניהול מוסיקלי של רפי קדישזון, רקדנים: מיכל אורקיבי, אירית בשן, אלי דנקר, אביטל יצהרי, סאם קליימן ואבי שמר. דמויות חנוטות עוברות תהליך של שיבה לחיים.

1994

אין מופעים בולטים בסוגת תיאטרון-תנועה

1995

אין מופעים בולטים בסוגת תיאטרון-תנועה.

1996

אין מופעים בולטים בסוגת תיאטרון-תנועה.

רשימת סרטי וידיאו של עבודות בסגנון תיאטרון-תנועה בישראל

- הדחליל.** כוריאוגרפיה: רות זיו-אייל. בביצוע הרקדנית רות אשל, 1977.
- אנשים כמו קווים.** כוריאוגרפיה: רונית לנד בביצוע רות אשל.
- דיוקן של דמגוג.** כוריאוגרפיה: רחל כפרי. בביצוע רות אשל, 1977.
- עוד שדות.** כוריאוגרפיה: רחל כפרי. בביצוע רקדני להקת "בת-שבע 2": תרצה שפאנהוף, אמיר קולבן, אורית קינן, רות אשל, ירון מרגולין, אריאלה שפירא, קרין ברבר ועופר כלב, 1977.
- הדיבוק.** כוריאוגרפיה: רינה ירושלמי. בביצוע רקדני להקת "בת-שבע": רנה שינפלד, רחמים רון, רוג'ר בריאנט, 1977.
- חוטאים של סולו.** כוריאוגרפיה וביצוע של הרקדנית רנה שינפלד, 1978.
- מסכות.** כוריאוגרפיה: רות אשל ונירה נאמן. בביצוע רות אשל, 1979.
- מוטו פרופריאו.** כוריאוגרפיה: רונית לנד. בביצוע רות אשל, 1979.
- סקוונצה** (מתוך מופע **קול ומחול**). כוריאוגרפיה: הדה אורן. בביצוע הזמרת עדי עציון ורות אשל, 1979.
- נעליים.** כוריאוגרפיה: רונית לנד. בביצוע רות אשל, 1979.
- כותרות נזכרות וכדור חוזר.** כוריאוגרפיה: רות זיו-אייל. בביצוע השחקנים דב רייזר, ששי סער, תמי אשל, שמעון בן-ארי, אלי גלזר, דורין כספי, מתי סרי, ליבית חכמון ורוז משיחי. הבכורה התקיימה ב-1977, הסרט צולם ב-1980.
- פחים ומקלות.** כוריאוגרפיה: רנה שינפלד. רקדנים: רנה שינפלד וסאלי אן-פרידלנד, 1980.
- גלימה לסקילה עצמית.** כוריאוגרפיה: רות אשל עם הפסל אברהם אופק. בביצוע רות אשל, 1980.
- טרמינל.** כוריאוגרפיה: אשרה אלקיים-רון. בביצוע עדי עציון, הפנטומימאי אורי טננבאום, והשחקנים רוז משיחי וטל גינת, 1981.
- תמונע.** כוריאוגרפיה: נאוה צוקרמן. בביצוע השחקנים עדינה זילברשמיט, באיטל ליבני, ג'ואנה רייס, קובי מידן, סרג' אלבז, טובה שפיר ויובל נדב, 1982.
- מחזור.** כוריאוגרפיה: רות זיו-אייל. בביצוע השחקנים גבי אלדור, דיתה אראל, יצחק אסיאס, יוני חן, יעקב יעקובסון, עמוס לביא, לאשה רוזנברג, חמד שולברג והרקדניות מרתה ריינפלד ונורית שטרן, 1983.
- בלאי.** כוריאוגרפיה: רות זיו אייל. בביצוע השחקנים גבי אלדור, ריטה אראל, רפי יחזקאל, צביקה פרל, תמר שולברג והרקדנית מרתה ריינפלד, 1983.
- ענפים מחותלים.** כוריאוגרפיה: רות אשל עם הפסלת דליה מאירי. בביצוע רות אשל, הרקדנית נאוה נאסט, הציירת מיה דונסקי וסטודנטית לאמנות עמליה רובינשטיין, 1983.
- משי.** כוריאוגרפיה וביצוע: רנה שינפלד, 1983.
- טרמולו בצול וחצי.** כוריאוגרפיה: אשרה אלקיים-רון. בביצוע עדי עציון, סרג' אלבז, והשחקנים ורד נהרין וגבי ועופרה אליאב, 1984.

תשתו קפה. כוריאוגרפיה : נאוה צוקרמן. בביצוע: ג'ואנה רייס, סרג' אלבו, קובי מידן, אירית בן-צור, גידי ליטני, דור כהן-לוי, חגי בן-יהודה, ליחיא סמל ונויה לנצט, 1984.

החלון. כוריאוגרפיה : רות זיו-אייל. בביצוע: גבי אלדור, מחד שולברג, לאשה רוזנברג, מרתה ריינפלד ודיתה אראל, 1985.

אמזונה קומפקטית. כוריאוגרפיה : אלי דור-כהן. רקדנית: רות אשל, 1986.

מיתוס. כוריאוגרפיה : רות אשל עם הפסלת דליה מאירי. רקדנית: רות אשל, 1986.

זמנים. כוריאוגרפיה : רות אשל ואברהם אופק. רקדנית: רות אשל, 1986.

חמש צעקות. כוריאוגרפיה : נאוה צוקרמן בשיתוף עם קובי מידן. ביצוע: קובי מידן, גיל אלון, יוסי פרשין, יעל בכור, יעל שגיא, נטע מורן, פניה ברט ורמה בן-צבי, 1986.

דירת שני חדרים. כוריאוגרפיה וביצוע: הרקדנים ליאת דרור וניר בן-גל, 1987.

קיץ בחדרי. כוריאוגרפיה וביצוע: רנה שינפלד, 1987.

סולמות. כוריאוגרפיה : אשרה אלקיים. בביצוע: השחקנים גילי אלרואי, נעמה שפירא, סרג' אלבו, 1988

שעה של נחת. כוריאוגרפיה : אליס דור-כהן. בביצוע: הרקדנית אליס דור-כהן והשחקנים ניסים ידי, אורית סגל, גוצ'י קוהן, 1988.

בורה בורה. כוריאוגרפיה וביצוע: השחקנית נטע פלוצקי, 1988.

חמורים. כוריאוגרפיה וביצוע: ליאת דרור וניר בן-גל, 1989.

הריקוד השלישי. כוריאוגרפיה וביצוע ליאת דרור וניר בן-גל, 1990.

זה לא סרט. כוריאוגרפיה : נאוה צוקרמן. ביצוע: השחקנים יעל שגיא, אמנון דויב, אירית מימרן, אוליביב אפלבוואס, אבשלום לוי, דורית ניתאי וטייסי דאון, 1990.

הערב ווקדים. כוריאוגרפיה ובימוי: גבי אלדור ויגאל עזרתי. בביצוע השחקנים: חליפה נאטור, אסנת יקותיאל, רחלי הניג, קלוד אבירם, דורון גולן, אונית אלקבץ, אשרו ירוחם, נלי עמר, יהונדב פרלמן, נגה פרת, דוד שמול וסמדר גנזי, 1991.

ביבליוגרפיה

- אבני, צבי. "והים איננו מלא -זרמים ותת-זרמים במוסיקה הישראלית", **סטודיו**, 3 (1989), עמ' 56-57.
- אוריין, דן. "תיאטרון בזמן אינתיפאדה", **במה**, 136, כרך כ"ח (1994), עמ' 19-37.
- **יהדותו של התיאטרון הישראלי**, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998.
- **דמות הערבי בתיאטרון הישראלי**, תל-אביב: הוצאת אור-עם, 1990.
- (עורך). "רב שיח על התיאטרון הפלסטיני", **במה**, 129, כרך כ"ז (1992). עמ' 42-22.
- אלדור, גבי. "מחזור – תהליך עבודה", שנתון **מחול בישראל**, 1983 : 26-29.
- אשל, רות. "היש חיים ללא להקה?" שנתון **מחול בישראל**, 1981 : 23-24.
- "העבר הוא ארץ רחוקה", שנתון **מחול בישראל**, 1989 : 30-34.
- **לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920-1964**. תל אביב: ספרית פועלים, 1991.
- "להקת בת שבע והכוריאוגרפים הישראליים", רבעון **מחול בישראל**, 4 (1992), עמ' 84-92.
- "חפץ ביקרם – תפישות מרכזיות בשימוש בחפצים במחול", רבעון **מחול בישראל**, 13 (1998), עמ' 8-16.
- "לרקוד עם רוח הזמן – הסכסוך הישראלי/ערבי במחול הישראלי", רבעון **מחול בישראל**, 10 (מרס 1997), עמ' 14-22.
- בלקין, אהובה. "שלוש צעקות במחול המודרני", **מותר**, 1 (1993), עמ' 19-25.
- בן-נון, יגאל. "התבגרות בקו הגבול- על התמורות בשפת המייצג בין שנות ה-70 לשנות ה-80", **סטודיו**, 20 (1991), עמ' 12-13.
- בן-ישראל, רון. "יומן עבודה - אנה סוקולוב מכינה את הצגת **כנפיים**" שנתון **מחול בישראל**, (1980), עמ' 22 - 27.
- ברטנוב, דבורה. **מסע אל עולם הריקוד**. תל-אביב: הוצאת ספרים, 1982.
- ברין-אינגבר, יהודית. **למצח על המחולות – חייו של פרד ברק**. ספרית המחול בישראל, 1985.
- גורביץ', דוד. **פוסטמודרניזם**, תל-אביב: דביר, 1997.
- גראדנוויץ, פ.ע. ערך מוסיקה באנציקלופדיה העברית כרך מדינת ישראל, מיכאל הנדלזלץ (עורך), כרך ו': 1129 – 1122.
- "סוף סוף תיאטרון", **הארץ**, 14.7.1979.
- הסה, הרמן. **זאב הערבות**, ירושלים: שוקן, 1971.
- זרטל, עדית. "הפתעה, הומור ושאר רוח", **דבר**, 8.7.1976.
- חומר-ישי, תקווה. **ידיעות אחרונות**, גזיר עתונות בתיק אמיר קולבן בספריה למחול בבית אריאלה.

- ירון, אליקים. "השפה – בחומר ביד היוצר – על תיאטרון התנועה בישראל", שנתון מחול בישראל, (1987), עמ' 44 – 46.
- "ברכט, מונטאז'; ותיאטרון-מחול", שנתון מחול בישראל (1989), עמ' 26 – 28.
- לנד, רונית. "בת-שבע 2 כלהקה ניסויית", שנתון מחול בישראל (1977), עמ' 13 – 15.
- "פריצת הדרך של המחול הגרמני", מוסיקה, 21 (1989), עמ' 31 – 33.
- "המחול העכשווי הלא-ממוסד בישראל, עשר השנים האחרונות", שנתון מחול בישראל (1988), עמ' 46 – 47.
- "מרדית מונק – תמונת מצב בחינוכה של נערה", שנתון מחול בישראל (1983), עמ' 16 – 17.
- מנור, גיורא. "מה הולך בבת-שבע 2? – מהותו של ניסיון", על המשמר (11.2.1977).
- "דיבוק נוסח יפאן ונשים מסוכנות בלהקת 'בת-שבע'", על המשמר (12.5.1977).
- "דיבוק הדיבוק הרוקד", שנתון מחול בישראל (1983), עמ' 9 – 13.
- "לאן רץ אלי דור-כהן?" סטודיו, 1 (1989), עמ' 43 – 44.
- "חוני מעגל את הריבוע", סטודיו, 20 (1989), עמ' 43 – 44.
- "תמונת מצב של המחול הישראלי 1980", שנתון מחול בישראל (1981), עמ' 2 – 8.
- "מסע הפלאים של רות זיו-אייל", דבר (26.11.1993).
- "מחול פוליטי", רבעון מחול בישראל, 10 (מרס 1997), עמ' 6 – 14.
- עוז, אברהם. "התיאטרון הפוליטי: לקראת הגדרה", דפים למחקר בספרות, 9 (1993/4), עמ' 271 – 311.
- התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה. חיפה: אוניברסיטת חיפה וזמורה ביתן, 1999.
- עפרת, גדעון. הדראמה הישראלית, תל-אביב: גומא, 1975.
- לויטה דורית, תמוז בנימין. ספורה של אמנות ישראל מימי "בצלאל" ועד ימינו, תל-אביב: הוצאת מסדה, 1980.
- בית - אברהם אופק - עבודות 1956 – 1986, משכן לאמנויות - עין חרוד, 1986.
- כאן – על מקומיות אחרת באמנות ישראל, ירושלים: אמנות ישראל, 1988.
- לגעת - אמנות ישראלית בשלהי שנות ה-80, ירושלים: אמנות ישראל, 1988.
- גנים תלויים: עוד פרקים בארכיטופולוגיה של תרבות, ירושלים: אמנות ישראל, 1991.
- "הטעם המר של הריאליזם באמנות ישראלית", סטודיו, 30 (1992), עמ' 17 – 21.
- "לאמנות הישראלית לדורותיה היה קושי עצום לנסח זהות עצמית", משקפיים, 19 (1993), עמ' 17 – 21.
- התיאטרון הרדיקלי: התיאטרון החדש של סוף שנות השישים, ירושלים:

- האוניברסיטה הברית בירושלים, הפקולטה למדעי הרוח, 1976.
- פוקס, שרית. "הגוף אינו יכול לשקר", **מעריב** (29.6.1976).
- פישר, דניאלה. "השתקפות הסכסוך ערבי-ישראלי בתאטרון הישראלי כעמידה בניסיון", **סטודיו**, 11, (1990), עמ' 32 – 33.
- קאס, ג'ואן. "אין זו אלא שאלה של זהות", שנתון **מחול בישראל** (1981), עמ' 10-11.
- רוזיק, אלי. **שפת התיאטרון**, תל-אביב: זמורה ביתן, 1991.
- ריב, דויד. "אמנים ישראלים בעידן האינתיפדה", **סטודיו**, 11 (1990), עמ' 14 – 15.
- רפ, אורי. **סוציולוגיה ותיאטרון**. תל-אביב: ספרית פועלים, 1973.
- שאן, נאוה. "ניסיון מוקדם של תיאטרון-תנועה בישראל", שנתון **מחול בישראל** (1990), עמ' 28-29.
- שביט, זוהר. **תולדות היישוב היהודי בארץ-ישראל**, ירושלים: האקדמיה הישראלית למדעים ומוסד ביאליק, 1999.
- שוהם, חיים. **הדראמה של "דור בארץ"**, תל-אביב: אור עם, 1989.
- שחורי, רן. "אמנות", **האנציקלופדיה העברית**, ספרית פועלים, 1993.
- . "מחפצי קודש עד תפאורה – פיסול ישראלי, סיכום ביניים", **סטודיו**, 3 (1989), עמ' 5 – 7.

ביבליוגרפיה נבחרת על יוצרי תיאטרון-תנועה

אלדור גבי ועזרתי יגאל

- אביגל, שוש. "וכך הם רקדו", **חדשות** (18.10.1991).
- אדמון, שרה. "היסטוריה באולם הריקודים", **מעריב** (18.10.1991).
- אליקים, ירון. "רקדנים שמחוללים ניסים", **מעריב** (18.10.1991).
- אלדור, גבי. "הערב רוקדים היסטוריה", רבעון **מחול בישראל**, 1 (אפריל 1993), עמ' 40-44.
- אשל, רות. ראיון עם גבי אלדור ויגאל עזרתי, תל-אביב, דצמבר 1999.
- וייץ, שוש. "רוקדים היסטוריה", **ידיעות אחרונות** (27.5.1999).
- מירון, כרמית. "ללא מילים", **זו הדרך** (1.12.1999).
- . "מילים אחדות על יתיאטרון מקומי". **זו הדרך** (4.2.1998).

אלקיים אשרה

- אשל, רות. ראיונות, רמת השרון, 5.9.1995 ; 14.9.1995.
- בר-אור, יעקב. "שלוש צלעות", **את** (5.4.1977).

----- "האדם אינו אלא כסא", **מעריב** (21.7.1981).

ירון, אליקים. "בתנועה ובצליל", **מעריב** (2.6.1981).

----- "טרמולו בצול וחצי", **מעריב** (15.6.1984).

----- "איזה פרורסיות מקסימות", **מעריב** (15.6.1984).

ירון, מיה. "פואמה למטלית אבק", **צומת השרון** (29.4.1988).

לנד, רונית. "הזדהות עם היום-יום", **הארץ** (18.2.1988).

לסקלי, חזי. "תשואות חוץ", **העיר** (19.11.1982).

----- "טרמולו בצול וחצי", **העיר** (15.6.1984).

----- "צנרת אילמת", **העיר** (29.10.1984).

נתיב, טלי. "טרמינל של אשרה אלקיים", **דבר** (8.5.1981).

מישורי, נתן. "הטרמינל המבריק", **הארץ** (17.6.1981).

מנור, גיורא. "תנועה בקליידוסקופ", **על המשמר** (2.6.1981).

----- "אשרה וחבריה", **על המשמר** (13.2.1981).

----- "רגליים שונות במראה", **על המשמר** (30.5.1984).

צ'צ'יק, ורדה. "בית-הנתיבות של החיים", **ידיעות אחרונות** (24.7.1981).

ראובן, תקווה. "רוח רעננה", **ידיעות אחרונות** (2.6.1981).

רוזנברג, אירה. "הרהורים על הגעגוע האנושי", **העיר** (5.6.1981).

תיק אשרה אלקיים בספריה למחול בבית אריאלה.

Gradinger, Malve. "An Israeli Terminus – Motion Theater at the Arri Theater",
Munchener Kultberichte (30.5.1982).

Kulber, Roand. "Internationally Feted Group Bribes: All Masters of
their Crafts", *Waiblinger Kreszeitung* (2.6.1982).

Mideos, Fernando. "Um espectáculo cheio de ironia". *Diario de Noticia* - Lisbon
Internation Festival, 20.1.1989.

Sowden, Dora, "Ladder of Dream", *Jerusalem Post* (20.10.1989).

אשל רות

אלדור, גבי. "תנו להם לחיות", **מוניטין**, אוגוסט 1981.

זמירין, שלום. "תרקוד, היא אמרה", **כלבו** (16.11.1984).

- מנור, גיורא. "על קווים ואנשים", **על המשמר** (17.4.1977).
- "אוונגרד בלי סבל", **את**, דצמבר 1978.
- "תגליות הרחק מהכרך", **על המשמר** (20.1.1981).
- "ענפים מחותלים", **על המשמר** (23.1.1983).
- "יומם היפה של המשוגעים בפסטיבל ישראל 1986", **על המשמר** (4.6.1986).
- סאודן, דורה. "רסיטל רות אשל – ביצוע טוב מהיצירות", **ידיעות אחרונות** (10.7.1977).
- "רות אשל ועדי עציון במופע משותף", **מעריב** (4.2.1979).
- Curtis, Cathy. "Dance with a Different Look", *The Berkeley Gazette* (21.2.1982).
- Gay, Morris. "Israeli Dancer Takes Experimental Risks", *The Peninsula Times Tribune* (22.2.1982).
- Sowden, Dora, "Fun and Fire", *Jerusalem Post* (29.1.1979).
- "Sustained Interest", *Jerusalem Post* (2.2.1981).

בן-גל ניר ודרור ליאת

- אביגל, שוש. "אישה, ערבי, חמור", **חדשות** (6.11.1988).
- אשל רות. ראיון עם ניר בן-גל, תל-אביב, 2.9.1996
- אלדור, גבי. "אינאת עומרי הוא פינה של כאב מוגדר בדיקנות", **גלובס** (26.8.1994).
- אפרתי, יעל. "אמנות הויתור", **הארץ** (4.11.1998).
- בן-גל, ניר. "שינו את חיי – מציג את 11 תחנות התרבות שלו", **מעריב** (14.10.1994).
- דרור, ליאת. "מעבר לתנועה עצמה", **העיר** (3.11.1995).
- ברנהיימר, אבנר. "רגע לפני שאנחנו מתחסדים", **מעריב** (22.10.1993).
- דרור, ליאת. "מעבר לתנועה עצמה", **העיר** (3.11.1995).
- הירשפלד, אריאל. "האישה, השיר והאגן", **הארץ** (30.8.1996).
- טאוב, גדי. "שנה לשמה נגענו אחד בשני", **ידיעות אחרונות** (12.6.1992).
- טל, רונן. "דירת שני חדרים והריקוד השלישי", **העיר** (31.8.1990).
- "חמורים והריקוד השלישי", **העיר** (31.8.1990).
- יאס אריה. "תרקוד, היא אמרה", **מעריב** (31.8.1980).
- "עובדים כמו חמורים", **מעריב** (21.10.1988).

לסקלי, חזי. "יופי של זיעה", **העיר** (4.11.1988).

"עקרון הסטריאופונים", **העיר** (7.9.1990).

"הוא והיא", **העיר** (7.9.1990).

מנור, גיורא. "אמבטיית היצרים", **על המשמר** (15.8.1994).

ניב, יובל. "מחול שלישי לזוג", **ידיעות אחרונות** (31.10.1990).

סובול, יהושע. "שותפים- יריבים", **מעריב** (19.8.1994).

Belans, Linda. "Sensual Couplings on Hazardous Ground", *The New & Observer* (11.3.1993).

Dunning, Jennifer. "Circles of Lust", *The New York Times* (22.3.1993).

Luzina, Sandra. "Schmusetanz auf Glassplittern", *Der Tagesspiegel* (13.5.1992).

Molzahn, Laura. "The Horrible Attraction", *Northern Illinois Uni.* (12.3.1993).

Jowitt, Deborah. "Circles of Lust". *The Village Voice* (6.4.1993).

זיו-אייל רות

אביגל, שוש. "נוסחה מרוכזת של החיים", **דבר** (3.9.1982).

אדמון, תלמה. "כדור בראש כותר", גזיר עיתונות. תיק זיו-אייל בספריה למחול בבית אריאלה.

בר-קדמא, עמנואל. "ביקור הגבר", **ידיעות אחרונות** (25.7.1986).

הנדלזלץ, מיכאל. "סוף סוף תיאטרון", **הארץ** (24.7.1979).

השילוני-דולב. "ריקוד אחר", **ידיעות אחרונות** (19.2.1992).

ויץ, שוש. "יחסים נוצרים ומתפרקים", **ידיעות אחרונות** (23.3.1984).

זרטל, עדית. "הפתעה, הומור ושאר רוח", **דבר** (8.9.1976).

ירון, אליקים. "חווייה ללא מילים", **מעריב** (29.7.1979).

"הבגד הוא הסמרטוט", **מעריב** (9.3.1984).

לסקלי, חזי. "לצאת מהארון", **העיר** (24.2.1984).

"לבלוע את החיים", **העיר** (8.8.1986).

פוקס, שרית. "הגוף אינו יכול לשקר", **מעריב** (29.6.1979).

מנור, גיורא. "גולת הכותרת הנזכרת", **על המשמר** (24.7.1979).

"על כדורים ועיתונים", **על המשמר** (2.6.1976).

----- "מים ואדמה", **על המשמר** (5.9.1982).

----- "חלון לממלכת נשים", **על המשמר** (9.8.1986).

ראובן, תקווה. "דיאלוג ללא מילים", **ידיעות אחרונות** (9.7.1979).

תיק רות זיו-אייל בספרייה הישראלית למחול בבית אריאלה.

כפרי רחל

מישורי, נתן. "שני ערבי מחול", **הארץ** (12.13.1971).

מנור, גיורא. "מהותו של ניסיון", **על המשמר** (11.2.1977).

ראובן, תקווה. "התגלות מעודדת", **ידיעות אחרונות** (30.7.1980).

תיק רחל כפרי בספרייה למחול בבית אריאלה.

Jowitt, Deborah. "Pain & New Dance", *The Village Voice* (12.6.1969).

צוקרמן נאווה

אלסטר, גל. "יוליה מינית וכואבת", **שתי ערים** (16.1.1990).

אשל רות, ראיון עם צוקרמן, תל-אביב, 29.8.1996.

בלקין, אהובה. "המוירה ליד מכונת התפירה – על הזהות הנשית ושפתה בהצגה **שמלה** לשרה כהן", **מותר**, 5 (1997). עמ' 33-40.

וייץ, שוש. "חמש צעקות, פתוח", **ידיעות אחרונות** (25.5.1986).

מנור, גיורא. "תמו-נע", **את** (אוקטובר 1981).

חוטר-ישי, תקווה. "אווירה ללא אמירה", **ידיעות אחרונות** (12.6.1988).

Bergman, David, "Wandering Jews – 5 Screams", *City Paper, Baltimor Weekly*, 12 (20.3.1987)

Convey, Michael. "The Exotic and the Erotic", *Edinburgh Financial Saturday* (16.8.1986).

Walsh, Winifred. 5 Screams: Frightening, Erotic, Dazzling – Israelis Makes Debut in North America", *Evening Sun Staff* (17.3.1987)

שינפלד רנה

- אוהד, מיכאל. "פרימה בלרינה", **הארץ**, 10.8.1978
- אשל רות, ראיון עם רנה שינפלד, תל-אביב, מאי 1990.
- בר-קדמא. "חתול הפח האור-קולי", **ידיעות אחרונות** (25.9.1980).
- גרבר, יוסי. "רקדנית ברוכת-אל", **מעריב** (17.10.1980).
- חזן, רות. "התנסות", **על המשמר** (15.8.1978).
- לנד, רונית. "מחול עכשיו", **מעריב** (16.6.1983).
- "הכוריאוגרפיה של רנה שינפלד". מאמר המצוי בתיק שינפלד בספרייה למחול בבית אריאלה.
- לסקלי, חזי. "קרן אור ברחבה", **העיר** (30.7.1982).
- "פוקר פתוח", **העיר** (10.12.1982).
- "מראה, מראה, אמרי לי מי יפה מכולן", **העיר** (27.1.1984).
- "כמעט מסתורי", **העיר** (24.6.1983).
- "שכל חס", **העיר** (21.5.1982).
- "נדנדה של רצון טוב", **העיר** (10.8.1984).
- מנור, גיורא. "ערב נפלא עם רינה שינפלד", **על המשמר** (22.8.1988).
- "על אנשים וחפצים", **על המשמר** (21.10.1980).
- "קול ומחול", **על המשמר** (6.11.1978).
- "תנועה בחלל הפתוח", **על המשמר** (30.7.1982).
- נהרין, צופיה. "הבטחה שלא מומשה", **הארץ** (5.8.1984).
- פוקס, שרית. "ריקוד תולעת המשי", **מעריב** (29.6.1979).
- ראובן תקווה. "סולו של רקדנית", **ידיעות אחרונות** (4.8.1978).

Kisselgoff, Anna. "Dance: Rina Schenfeld In Three Long Solos", *The New York Times* (25.11.1983).

Anderson, Jack. "Dance, Music and Stage, Triply Complex Mating", *The New York Times* (15.12.1983).

Utrecht, Luuk "Rina Schenfeld and her Dance", from Next Wave program, November, 1983.

Sowden, Dora, "Waves of Talent", *Jerusalem Post* (21.2.1982).

ביבליוגרפיה בלועזית

Adshead, Janet, ed. *Dance Analysis: Theory and Practice*, London: Dance Books, 1989.

----- & Layson, eds. *Dance History: An Introduction*, London and New York: Routledge, 1983, 1995.

Adolph, Jean Marc. "A Dance of Disaster", *Ballet International* (January 1991), pp.10-12.

Adrian, Henri. *Total Art*, New York: Praeger Publishers, 1974.

Althusser, Louis. *For Marx* (trans. Ben Brewster), London: Allane Lane, 1969.

Als, Hilton. "Pina und Kinder", *Ballet Review*, 79 (Winter 1985), pp.78-80.

Aston, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theater*, London and New York: Routledge, 1995.

Auslander, Philip. "Towards a Concept of the Political in Postmodern Theatre", *T.J.*, 39, 1 (March 1987), pp. 20-34.

-----, "Embodiment: The Politics of Post-Modern Dance", *TDR*, 32:4 (1989), pp. 7 – 23.

Artaud, Antonin. *The Theater and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards, New York: Grove Press, 1958.

Baer van Nancy. *Theatre in Revolution*, Fine Arts Museum of San Francisco, 1991.

Bakhtin, Michael. *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1929) trans. R.W.Rostel, Michigan: Anne Arbor, 1973.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

-----, *Democracy's Body: Judson Dance Theatre, 1962-1964*, Durham and London: Duke Uni. Press, 1993.

-----, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1994

- . *Dancing Bodies – Female Bodies on Stage*, London and New York: Routledge, 1998.
- Banham, Martin (ed), *World Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Barba, Eugenio. "Theatre Anthropology", *TDR*, 26, vol. 2, (1982): 5-32.
- Beck, Julian. *The Life of the Theatre: The Relation of the People to the Struggle of the Artist*, San Francisco: City of Lights, 1972, 1974.
- Bentley, Erick. *The Life of the Drama*, London: Methuen, 1965.
- Berger, Peter. *Invitation to Sociology*, London: Harmondsworth, MDDX, Penguin Books 1963, 1967.
- Bermel Albert, *Comic Agony – Mixed Impressions in the Modern Theatre*, Evanston, Illinois: Northwestern Uni. Press, 1993.
- Blumental, Eileen. *Chaikin Joseph: Exploring at the Boundaries of Theater*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Birringer, Johannes. "Pina Bausch: Dancing Across Borders", *TDR*, 30, 2 (Summer 1986), pp. 85-98.
- Brandstetter, Gabriele. "On Self- Resemblance: Dance Theatre Beyond Representation", *Proceedings of Performance Past and Present: Current Trends in Theatre Research*, Moscow, June 1994.
- Brecht, Stefan. *The Theatre of Vision*, Frankfurt am Main: Methuen Drama, 1994.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*, trans. John Willett London: Meuthuen, 1964.
- Brook, Peter, *The Empty Space*, London: Macgibbon & Kee, 1968.
- Brunnel, L. "Le Point de Vue de Pina Bausch", *Saisons de la Danse* (November 1981).
- Caddick, A. "Feminism and the Body", *Arena*, 74 (1986), pp. 60-89.
- Cage, John. *Silence*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- and Richard Kostelanez. "John Cage," (pp.50-63) from Richard Kostelanez *The Theatre of Mixed Means*, New York: Dial Pres, 1968, 1970.
- Carrol, Noël & Jonas,. *Post-Modern Dance Issue*. *TDR*, 19 1 (T- 65), pp. 3-43.
- Cass, Joan. *Dancing through History*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1993.

- Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum, 1974.
- Chazin- Bennahum. *The Ballets of Antony Tudor*, Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Cohen, Selma. *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1966.
- Como, William. "The New Theatricality of Dancing", *Dance Magazine* (January 1986).
- Colberg-Sanchez, Ana, "You Put Your Left Foot in, then You Shake it About....Excursions into Feminism and Bausch's Tanztheater", in Helene Thomas (ed), *Dance, Gender and Culture*, MacMillan Press, 1993, pp. 151-163.
- Coppet Daniel (ed.). *Understanding Rituals*. London, Routledge 1992.
- Copeland, Roger. "The Politics of Perception", *New Republic Review*, 1980.
- . "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism". *PAJ*, 19 (1983), pp. 27-44.
- . "Theatrical Dance: How do we Know it When We See it if We can't Define it?" *PAJ*, 9, 2/3 (1985), pp. 174-84.
- and Cohen Marshal. *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- . " In Defense of Formalism: The Politics of Disinterestedness", *Dance Theatre Journal*, 37 (Spring 1990), pp. 37 – 39.
- . "Is It Post-Modernism?" in Ann Dally (ed.), "What Has Become of Postmodern Dance", *TDR*, 36, 1 (T-133, Spring 1992), pp. 64-67.
- . "Post-Modernism, and History Recycled", *Dance Theater Journal*, 13, 4 (1997).
- Connor, Steve, *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa", *Signs*, 1 (Summer, 1976), pp. 875-93.
- & Catherine. Celement. *The Newly Born Woman* (translated by B.Wing), Minneapolis: University of Minneapolis Pres, 1986.
- Cunningham, Merce, "Space Time and Dance", *New York Trans/Formation*, 3, 1 (1952). In Kostelanetz *Dancing in Space and Time*, pp 37-40..
- Daly, Ann, ed. A symposium." Tanztheater: The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman", *TDR*, 30, 2 (T-110, Summer 1986), pp. 46-57.

-----, "What the Critics Say About Tanztheater", *Ibid* pp. 80-85.

-----, *Gender in Performance: The Representation of Difference in the Performing Arts*. Hanover and London: Tufts, 1992.

Siegel, Marcia & Anna Halprin. "What Has Become of Postmodern Dance? Answers and Other Questions ", *TDR*, 36, 1 (T133, Spring 1992), pp. 48-69.

Delius von Rudolf. "Eine neue Tanzerine", *Die Propylaen*, 28, 5, (1941).

Derrida, Jacques. *Writing and Difference*, trans. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Duberman, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*, New York: Anchor Books, 1973.

Droste. *Bauhaus*, Berlin: Taschen, 1993.

Erikson, E.H, "Ontogeny of Ritualization in Man", In: R.M. Lowenstein et al (eds.), *Psychoanalysis – A General Psychology. Essays in honour of Heinz Hartmann*, New York: International University Press, 1966.

Feral, Josette. "Writing and Displacement: Women in Theatre," *Modern Drama*, 4 (1984), pp. 549 –563.

-----, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", trans. Terese Lyons, *Modern Drama*, 25, 1 (1982), p. 178.

Ferris, Lesley. *Acting Women*, New York: New York University Press, 1989.

Fleshman, Bob. *Theatrical Movement: A Bibliographical Anthology*, New Jersey: Scarecrow Press, 1986.

Fellini, Fredrico. *Fellini on Fellini*, Boston: Delacorte Seymour Lawrence, 1976.

Foucault, Michel. *Discourse of Knowledge* (1971), trans. Rupert Sawyer. New York, Hagerstown, 1972.

Foster, Hall. *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

Foster, Susan. "The Signifying Body: Reaction and Resistance in Post-Modern Dance", *Theatre Journal*, 37 (March 1985), pp. 45 – 64.

-----, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Los Angeles: University of California Press, 1986.

- Franko, Mark. "Repeatability, Reconstruction and Beyond", *Theater Journal*, 41, 1, (March 1989), pp. 56– 74.
- Freeland Felica (ed.). *Ritual, Performance, Media*, London and NewYork, Routledge, 1998.
- Fuchs, Elinor. "Staging the Obscene Body", *TDR*, 121 (Spring 1989), pp.1-6.
- Fuzllier, Louis. *Les Parodies du Nouvau Théâtre Italien*. Geneva 1738, 1970.
- Greenberg, Clement. "The New Sculpture", *Art and Sculpture*, Boston: Beacon Press, 1961, pp. 139-45.
- Gilpin, Heidi. "Static and Uncertain Bodies: Absence and Instability in Movement Performance", *Assaph C*, 9, (1993), pp. 95-114.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*, New York: Tochstone Book, 1968.
- Halprin, Lawrence. *The RSVP Cycle: Creative Processes in the Human Environment*, New York: George Braziller, 1969.
- Heimborck Hans-Gunter & Boudewijnse, Barbara (eds.), *Current Studies on Rituals*, Amsterdam – Atlanta, Rodpi B.V, 1990.
- Hermassi, Karen, *Polity and Theatre in Historical Perspective*, Berkeley: University,of California, 1977.
- Howe, Dianne. *Individuality and Expression: Aesthetics of the New German Dance, 1968 – 1936*, New York: Peter Lang Publishers, 1996.
- Honzl, Jindrich. "Dynamics of the Sign in the Theater" from *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, Mass.: M.I.T Press, 1976,pp.76 – 127.
- Horosko, Maria. *Martha Graham*, Chicago: A Cappella Book, 1991.
- Horton, Fraleigh, Sondra. *Dance and the Lived Body*, University Of Pittsburgh Press, 1987.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London, 1981.
- . "Post- Modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146 (July/August 1984), pp. 53-92.
- Jeschke, Claudia. A symposium. "Identity and Order: Trends in Dance Theatre in Germany", *Blickpunkte* 11, 18 - 27. Montreal: Goethe Institute, 1989.
- Jenckle, Charles. *What is Post-Modernism?* London & New-York: ST. Martin`s Press, 1986.

----- (ed) . *Meredith Monk*, Baltimore: Johns Hopkins Uni. Press, 1997.

Jordan, Stephanie. *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London: Dance Books, 1992.

Johnson, Jill. "Judson 1964: End of Era", *Ballet Review*, 1, 6 (1967), p. 13.

-----, *Marmalade Me*, New York: Dutton, 1971.

-----, "Which Way the Avant-Garde?" *The New York Times* (11.8.1968).

Kaplan, Jay. "Pina Bausch: Dancing Around the Issue", *Ballet Review*, 15, 1, (Spring 1987), pp. 74-78.

Kaprow, Alan. "Assemblage, Environments & Happenings" (1966) in R. Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York: The Dial Press, 1968, 1970.

Keyssar, Helen, ed. *Feminist Theater and Theory*, Chicago: New Casebooks, 1996.

Koegler, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*, Oxford: Oxford University Press, 1978.

-----, "Exponent of the Avant-Garde: Pina Bausch", *Dance Magazine*, 53, 2, (February 1979), p. 53.

-----, "In the Shadow of the Swastika. Dance in Germany, 1927-1936", *Dance Perspectives*, 57 (1974), pp. 1-48.

Kostelanetz, Richard. *The Theatre of Mixed Means*, New York: The Dial Press, 1968.

----- (ed), *Dancing in Time and Space*. Chicago: A Cappella Books, 1987.

-----, "Metamorphosis in Modern Dance", *Dance Scope*, 5 (Fall 1970), pp. 6-12.

King, Kenneth. "Toward a Trans-Literal and Trans-Technical Dance Theater." *The New Art*, Gregory Battcock, ed. New York: Dutton, 1973.

Kirby, E.T (ed). *Total Theatre*. New York: Dutton, 1969.

Kirby, Michael. *On Happenings*. New York: Dutton, 1965.

Kristeva, J. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Leon. S. Roudiez, ed. (trans. by Thomas Gora), New York: Columbia University Press, 1980.

Kirstein, Lincoln, *Ballet Alphabet*, New York: New York, 1939.

- Laban, Rudolf. *The Mastery of Movement*. London: Macdonald and Evans, 1965.
- Lange, Rodryk. *The Nature of Dance*, New York: International Publication Service, 1976.
- Langer, Roland. "The Post-War German Expressionism of Pina Bausch and her Wuppertal Dance Theater", *Dance Magazine*, (June 1984) p. 46.
- Livet, Anne (ed). *Contemporary Dance*, New York: Abberville Press, 1978.
- Louis, Murry. "Alwin Nikolais Total Theater", *Dance Magazine*, (December 1979), pp.57-64..
- Love, Paul. *Modern Dance Terminology*, Kamin Dance Publishers, 1953.
- MacDonagh, Don. *Martha Graham – a Biography*, New York: New York, 1961.
- . *The Rise and Fall and Rise of Modern Dance*, New York: A Mentor Book, 1970.
- Maletic, Vera. *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin: Mouton de Gruyer, 1987.
- Manning, Susan. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- . "An American Perspective on Tanztheater", *TDR*, 30, 2 (Summer 1986): 57 – 79.
- . "Pina Bausch Wuppertal Dance Theater and Jooss", *Dance Research Journal* (Fall 1985), pp. 93-94.
- Markard, Anna. "Kurt Jooss and His Work", *Ballet Review*, (Spring 1982), pp. 15-37.
- Marcia, Jackson George, Banes Sally, Ross Janice. "What the Critics Say About Tanztheater". *TDR*, 30, 2 (T-110, Summer 1986), pp. 80-85.
- Marranca, Bonnie. *The Theater of Images*, New York: Drama Books Specialists, 1977.
- . "Meredith Monk's – The Archaeology of Consciousness: Essaying Images" *PAJ*, 12, 3, IV (1980), pp. 39-49.
- . "Meredith Monk's Atlas of Sound" *PAJ*, 40, XVI, 1, (January 1992), pp. 16 – 29.
- Meisner, Nadine. "Continuity and Change in the Work of Ann Theresa de Keersmaeker", *Dance Theater Journal*, 14, (1997), pp. 11-13.

- Muller, Hedwig and Servos Norbert. "Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany", *TDR*, 2, 1 (January 1984), pp. 10-15.
- Murray Edward, *Fellini the Artist*. New York: Fredrich Unger Publishing, 1976.
- Pavis, Patrice. "The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology". *PAJ*, 15, V, 3 (1981), pp. 75-85.
- Perry, Gill & Harrison, Charles & Frascina, Francis. *Primitivism and the 'Modern'*, New Haven: Yale University Press, (1993) 1994.
- Partsch, Bergsohn. "Dance Theater from Rudolph von Laban to Pina Bausch", *Dance Theater Journal* 6, 2 (Fall 1988), pp. 37-39.
- Price, David. "The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater", *Theatre-Journal*, (October 1990), pp. 322 – 331.
- Ramsay, Burt. *Alien Bodies*, London and New York: Routledge, 1998.
- Rainer, Yvonne. "The Brain is a Muscle", *Minimal Art, A Critical Anthology*. New York: Gregory Battock, 1968.
- , *Work 1961 – 1973*, Halifax, Nova Scotia: The Press of The Nova Scotia College of Art and Design, 1974.
- Royce, Peterson Anya. *The Anthropology of Dance*, Bloomington: Indiana University Press, (1977) 1984.
- Roose, James-Evans. *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Avons Books, 1971.
- Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge Uni. Press, 1993.
- Rozik, Eli. "The Corporeality of the Actor's Body: The Boundaries of Theatre and the Limitations of Semiotic Methodology", Oxford University Press with association of International Federation for *Theatre Research International*, 24, 2, (Summer 1999), pp.198-213.
- Sayre, Henri. *The Object of Performance: The American Avant - Garde since 1970*, Chicago: The Uni. of Chicago Press 1989..
- Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Brighton, Sussex: Harvester Press, 1985.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*, London & New York: Routledge, 1988.
- Schmidt, Jochen. "What Moves Them and How: on Several Trends and Tendencies of the 81'82' Dance Season", *Ballet International* (June –July, 1982).

------. "Isadora to Pina", *Ballett Tanz*, 5, 1986, pp.34-36.

Servos, Norbert. "The Heritage of Freedom: Speculations about the Future of Dance Theatre", *Ballet International* (July/August 1986), pp. 50 – 55.

-----and Gert Wiegelt. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Cologne: Ballet Buhnene Verlag, 1987.

------. "Painful Clarity, A New Look at Old Works by Pina Bausch", *Ballet International* (February 1984), pp. 38.

----- and Gert Wigt. "Pina Bausch – A Constant Annoyance," From *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater*, Cologne: Ballet-Buhnen-Verlag, 1984.

Selden, Elizabeth. *Elements of the Free Dance*, New York: A.S Barnes and Company, 1930.

------. *The Dancer`s Quest*, Berkeley: University of California Press, 1935.

Spanberg, Marten. "Organizing Time and Space", *Ballet Tanz*, 6 (1995), pp. 46 – 49.

Sorrel, Walter, ed. *The Mary Wigman Book*, Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

Scheier, Helmut. "What has Dance Theatre to do with Ausdruckstanz?" *Ballet International*, 10, 1 (January 1987), pp. 12 – 17.

Schper, Dirk. *Oskar Schlemmer: Das Triadische Ballett Und die Bauhausbuhne*, Berlin: Akademie der Kunste, 1988.

Schlicher, Susanne. *Tanztheater*, Leck: Clausen & Bosses, 1992.

Shinicli, Hisamatsu. *Zen and the Fine Arts*, Japan: Kodansha International, 1971.

Siegel, Marcia. "Is it Still Post-Modern? Do We Care?." *TDR*, 36, 1 (T133, Spring 1992), pp. 49-51.

------. *At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance*, New York: Saturday Review Press, 1973.

------. *The Tail of the Dragon – New Dance, 1976 – 1982*. Durham and London: Duke Uni. Press, 1991.

Stanton, Garner, Jr. *Bodied Spaces*, Itacha: Cornell University Press, 1994.

Steinberg, Corbett, ed. *The Dance Anthropology*, New York: New American Library, 1980.

- Tharp, Twyla. *Push Comes to Shove*, New York: A Bantam Book, 1992.
- Thomas, Hélène, ed. *Dance, Gender and Culture*. Hants: The Macmillan Press Ltd, 1993.
- Thomas, Richards. *At Work with Grotowski on Physical Actions*, London and New York: Routledge, 1995.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1986.
- Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- Tomkins, Calvin. *The Bride & the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde*, New York: Vikings Press, 1968.
- “On Collaboration” in *Dancing in Space and Time*, ed R. Kostelanez (1992), pp. 40- 44.
- Wather, Susanne. *The Form of Content: The Drama of Kurt Jooss*, Ph.D Thesis. New York University, 1990.
- Wehle, Philippa. “Pina Bausch`s Tanztheater – A Place of Difficult Encounter” from *Women and Performance*, 1, 2, (Winter 1984), pp. 25 – 36.
- Woodbridge, Linda. *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1554 – 1620*, Illinois: University of Illinois Press, 1984.
- Williams, Jay. *Stage Left*, New York: Charles Scriber, 1974.
- Wilson, Edwin and Golfarb. *Living Theatre*, New York: Magraw-Hill Books Company, 1983.
- Wigman, Mary. *The Mary Wigman Book*. Trans. and edited by Walter Sorell. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1975.
- , “The New German Dance” from *Modern Dance*, V. Stewart (ed). New York: E. Weyhe, 1935.

רשימת תמונות

- תמונה מס' 1: **כותרות נזכרות** (1977) מאת רות זיו-אייל. הצילום של ורה עציון הוא משנת 1979 מההופעה ב"קאמרי 2". מנהל ההצגה (דב רייזר) מניף את ידו בתנועת ניצוח.
- תמונה מס' 2: **כותרות נזכרות** (1977) מאת רות זיו-אייל. הצילום של ורה עציון משנת 1979 מההופעה ב"קאמרי 2". שלושת הליצנים (דורין כספי, מתי סרי ושמעון בן-ארי) מנגנים בכלי צעצוע: תוף, חצוצרה ומפוח פה.
- תמונה מס' 3: **כותרות נזכרות** (1977) מאת רות זיו-אייל. הצילום של ורה עציון משנת 1979 מההופעה ב"קאמרי 2". השחקנים מתרוצצים על הבמה ומשליכים עיתונים איש על רעהו.
- תמונה מס' 4: **כותרות נזכרות** (1977) מאת רות זיו-אייל. הצילום משנת 1979 מההופעה ב"קאמרי 2". תמונת הסיום שבה הקבוצה נעמדת בפוזיציה שמפגינה כוחניות (ששי סעד, אלי גלזר, רוז משיחי, ליביה חכמון ותמי אשל).
- תמונה מס' 5: **דיוקן של דמגוג** (1977) מאת רחל כפרי. רקדנית: רות אשל. צילום: ראובן אשל. הרקדנית עם הבובה הסמרטוטית על גבה. הרקדנית והבובה נראות כתאומות סיאמיות המחוברות ביניהן בשכמות.
- תמונה מס' 6: **דיוקן של דמגוג** (1977) מאת רחל כפרי. רקדנית: רות אשל. צילום: פיטר לרסן. הרקדנית מתעללת בבובה ומעיפה אותה באוויר.
- תמונה מס' 7: **דיוקן של דמגוג** (1977) מאת רחל כפרי. רקדנית: רות אשל. צילום: פיטר לרסן. הרקדנית פושטת את ידה הימנית כקורת עץ בעמוד תליה ואוחזת בכפות הרגליים של הבובה הסמרטוטית.
- תמונה מס' 8: **פחים ושיער** (1979) מאת רנה שינפלד ובביצועה. צילום: יעקב אגור. שינפלד ב"פלייה גדול" ועל ראשה מונח הגליל מפח כ"כובע" פרעוני.
- תמונה מס' 9: **פחים ושיער** (1979) מאת רנה שינפלד ובביצועה. צילום: יעקב אגור. הרקדנית מונעת את הפח והפנים שמשחקים בו מתעוותים.
- תמונה מס' 10: **גלימה לסקילה עצמית** (1980) מאת רות אשל ובביצועה. עיצוב הגלימה: אברהם אופק. צילום: מורל דרפער. על ראשה של הרקדנית מקובע מרובע קטן שמזכיר תפילין.
- תמונה מס' 11: **גלימה לסקילה עצמית** (1980) מאת רות אשל ובביצועה. צילום: מורל דרפער. הידיים של הרקדנית אוחזות בכנפי הגלימה, מרימות ופורשות אותה לעיני הקהל.
- תמונה מס' 12: **גלימה לסקילה עצמית** (1980) מאת רות אשל ובביצועה. צילום: מורל דרפער. הרקדנית עומדת למראשות הגלימה, מרימה ידיה כלפי מעלה באלכסון תוך נעימה חרישית של סיום הטקס.
- תמונה מס' 13: **חמש צעקות** (1986) מאת נאווה צוקרמן. צילום: א. שטראוך. נשים וגברים יושבים על כיסאות וצופים בסרט דמיוני.
- תמונה מס' 14: **חמש צעקות** (1986) מאת נאווה צוקרמן. צילום: א. שטראוך. מסיבת הקיטש. גברים בחליפות ועניבות, נשים יושבות לאורך הקיר ברגליים משוכלות ומעשנות.
- תמונה מס' 15: **סולמות** (1988) מאת אשרה אלקיים. שחקנים: נעמה שפירא וסרג' אלבו. צילום: הרמתי. בלילה הגבר והאישה ישנים כאשר שניהם מושחלים בתוך הסולם כדי שהאישה הניצודה לא תברח.

תמונה מס' 16 : **סולמות** (1988) מאת אשרה אלקיים. שחקנים: נעמה שפירא וסרג' אלבו. צילום: הרמתי. באמצעות הסולם הגבר מריץ את האישה בדירה: עוצר, מושך, דוחף ומלמד אותה את חובותיה של עקרת בית.

תמונה מס' 17 : **סולמות** (1988) מאת אשרה אלקיים. שחקנים: נעמה שפירא וסרג' אלבו. צילום: הרמתי. הגבר והאישה יושבים ליד השולחן לאכול והיא מחקה את פעולותיו.

תמונה מס' 18 : **חמורים** (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור ובביצועם. צילום: גיל הדני. דרור ובן-גל יושבים על השמיכות למנוחה.

תמונה מס' 19 : **חמורים** (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור ובביצועם. צילום: גיל הדני. בן-גל עומד לבוש בשמלה ורוקד חומר תנועתי דומה לזה שרקדה דרור קודם לכן.

תמונה מס' 20 : **חמורים** (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור ובביצועם. צילום: גיל הדני. דרור מקיפה את חלל הבמה בקפיצות גדולות ובן-גל מסדר את השמיכות.

תמונה מס' 21 : **הערב רוקדים** (1991) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי. צילום: אלדד ברון. בעל בית הקפה הערבי (סולימאן דירר).

תמונה מס' 22 : **הערב רוקדים** (1991) מאת גב אלדור ויגאל עזרתי. צילום: אלדד ברון. פליטת השואה (סמדר גנזי) מחפשת קרובים ופונה אל אחד האורחים בבית הקפה (דורון גולן).

תמונה מס' 23 : **הערב רוקדים** (1991) מאת גב אלדור ויגאל עזרתי. צילום: אלדד ברון. איש הלחי (קלוד אבירם) לוקח את האמנית (רונית אלקבץ) כבת ערובה כדי שלא יסגירו אותו לאנגלים.



תמונה מס' 1 : כותרות נזכרות (1977) מאת רות זיו-אייל



תמונה מס' 2 : בותרות נזכרות (1977) מאת רות זיו-איל



תמונה מס' 3 : בוערות גבריות (1977) מאת רות זיו-אילל



תמונה מס' 4 : מותירות נזכרות (1977) רות זיו-איל



תמונה מס' 5 : דיוקן של דמגוג (1977) מאת רחל כפרי



תמונה מס' 6 : דייוקן של דמוג (1977) מאת רחל כפרי



תמונה מס' 7 : דיוקן של דמגוג (1977) מאת רחל כפרי



תמונה מס' 8 : פחים ושיער (1977) מאת רנה שינפלד



תמונה מס' 9 : פחים ושיער (1979) מאת רנה שיינפלד



תמונה מס' 10 : גלימה לסקילה עצמית (1980) מאת רות אשל



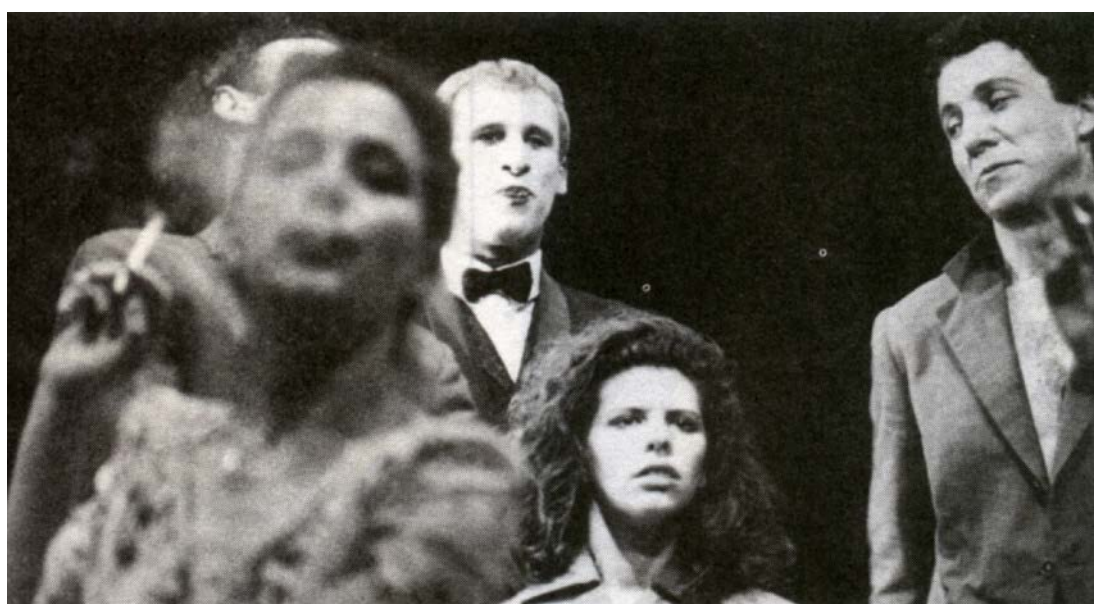
תמונה מס' 11 : גלימה לסקילה עצמית (1980) מאת רות אשל



תמונה מס' 12 : גלימה לסקילה עצמית (1980) מאת רות אשל



תמונה מס' 13 : חמש צעקות (1986)



תמונה מס' 14 : חמש צעקות (1986)



תמונה מס' 51 : זאב (886) מאת אשרה אלקיים



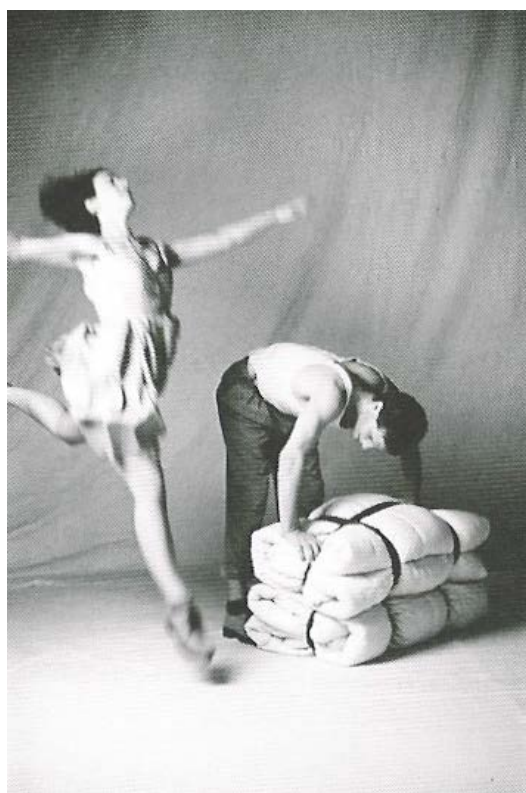
תמונה מס' 17 : סולמיות (1988) מאת אשרה אלקיים



תמונה מס' 18 : חמורים (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור



תמונה מס' 20 : חמורים (1989)
מאת ניר בן-גל וליאת דרור



תמונה מס' 19 : חמורים (1989)
מאת ניר בן-גל וליאת דרור



תמונה מס' 22 : הערב וקדזים (1991)
מאת נרי אלדור וינאל עזרחי



תמונה מס' 12 : הערב וקדזים (1991)
מאת נרי אלדור וינאל עזרחי



תמונה מס' 23 : הערב רוקדים (1991) מאת גבי אלדור ונאל עזרת

In contrast to the sinking of movement-theater, we have been witness in the past decade to the flowering of another post-modernist theatrical dance, as reflected in the works of Ohad Naharin, Amir Kolban, Noa Dar, Inbal Pinto, Nir Ben-Gal and Liat Dror (The Company), Ido Tadmor, and others. This style adopted some of the characteristics of American post-modern dance and of the *Tanztheater*, along with additional characteristics, a discussion of which exceed the scope of the present study. Contrary to movement-theater, the new style requires a high level of virtuoso ability, which only very well-trained dancers can execute.

Only the future will be able to confirm or refute the hypothesis that movement-theater in Israel in its present format, which dance people have led, has waned. Now, when choreographers have left movement-theater and moved on to a style requiring virtuoso dancing, the theater director may fill the vacuum that was created.

rising line of development, followed by a sinking of movement-theater in Israel: the beginning of the line, in the mid-1970s, its flowering in the first half of the 1980s, and the beginning of its sunset toward the end of the 1980s. An analysis of *Donkeys* (1988), by Dror and Ben-Gal, reveals the new influence of young choreographers, like Ann Teresa de Keermaeker and Jan Farber, who sprouted in Europe in the early 1980s and turned their back on Bausch. Compared with her works or with earlier works by Israeli creators in the style of movement-theater, Dror and Ben-Gal's creations are much more energetic, rapid, and physical, transmitting their messages through choreographic composition, not gestures.

The distancing from dance and the coming closer to theater is found in Aldor and Ezrati's *Let's Dance* (1991). The movement lexicon, which is a more modest performance than that of Bausch, is based principally on stage acting in a movement context of gestures. There is no preoccupation with gender, and there is no repetition of movement sentences. Instead of a collage, scenes are constructed according to a prepared dramaturgical plan.

The taxonomy shows that although an average of three to four new works were created each year in the 1980s, most of them were quality creations. Among these are *Terminal* (1981), *Tremolo in Zoll and a Half* (1984), and *Ladders* (1988) by Elkayam; *Drink Coffee* (1984) and *It's Not a Movie* (1990) by Zuckerman; *Cycle* (1982), *Rag* (1983), and *The Window* (1984) by Ruth Ziv-Ayal; *Diapered Branches* (1983) and *Times* (1986) by Ruth Eshel; *Silk* (1983) and *Summer in My Room* (1987) by Schenfeld; *An Hour of Calm* (1988) by Alice Dor-Cohen; *Two-Room Apartment* (1987), *Donkeys* (1988), and *The Third Dance* (1990) by Liat Dror and Nir Ben-Gal. In the 1990s, the number of new works dropped to one a year, there being years in which not even one work was created.

Most of the main choreographers of the movement-theater style in Israel returned to dance, except for Zukerman, who went into theater. It may be concluded from this that creators who came from the field of dance reached a dead end, in which the balance between content (concept) and form (movement) was violated. If in the beginning content served as an excuse for elevating new movement materials and creating "another dance type," it subsequently became the central element and began to chip away at the art of movement, which wanted the right to exist.

few technical physical demands. Even though the language of movement is based on everyday movement, which requires minimal development, some Israeli creators do show more of an interest in movement. Prominent in the work of both Bausch and Israeli creators are a professional polish and precision of fine details. While German *Tanztheater* is characterized by huge productions, with scores of participants, monumental set decorations and lighting, meant for the opera stage, Israel movement-theater is modest and chamber-like in nature.

An investigation of the influence of *Ausdruckstanz* on movement-theater in Israel shows that Pina Bausch's visit here roused the connection of local creators with *Ausdruckstanz* from its slumber; this connection had been pushed off the Israel dance map in the early 1960s with the establishment of the Bat-Sheva dance troupe (1964). Since the roots of Bausch's *Tanztheater* lie in *Ausdruckstanz* from between the two world wars, local creators began a re-examination of this type's influence on them and on dance in Israel. Most of the leading figures of post-modern dance and movement-theater in Israel, it seems, had studied with teachers who identified with *Ausdruckstanz*, among them Gertrude Kraus, Yardena Cohen, Naomi Aleskovsky, and Yehudit Arnon. The local choreographers rejected the rationalist formulas of analytical post-modern dance as a starting point for their works. In contrast, their starting point was rooted, as in *Ausdruckstanz*, in the daily "I" ("Ich"), from which it developed, by way of association and fantasy, in the search for answers to questions connected with the essence of life. The recitals that characterized movement-theater in Israel at the outset corresponded with recitals that characterized the artists of *Ausdruckstanz* at its apex, prior to the establishment of the State. The revolt of post-modern dance against the American canons of the 1950s and a return to the collaboration of choreographer and dancers also communicated with local choreographers as a striking characteristic of this style, which had been shoved aside with the absorption of American modern dance.

It may be concluded, then, that the movement-theater style in Israel is a combination of the American and European conceptions. Under the influence of American post-modern dance, movement-theater in Israel is more varied in movement and more abstract than *Tanztheater*. Under the influence of *Ausdruckstanz* and *Tanztheater*, movement-theater in Israel has emotion, theatricality, and content.

The taxonomy of dance works presented here and the analysis of the components and style of representative selected works by means of the model clearly point to a

not go with the stream of analytical post-modern dance, which wanted to cancel theatricality, content, and emotion, local artists felt much greater closeness to Bausch's style, which had a place for these elements. Bausch's visit made it clear that post-modern dance was not the home port of artists in Israel, and they turned their back on America and once again looked toward Europe.

In order to investigate the influence of *Tanztheater* on dance in Israel, four works by central creators of the second and third generation of movement-theater were analyzed: *Five Screams* (1986), by Nava Zukerman; *Ladders* (1988), by Oshra Elkayam-Ronen; *Donkeys* (1988), by Liat Dror and Nir Ben-Gal; and *Let's Dance* (1991), by Gabi Eldor and Yigal Ezrati. Bausch's immediate influence was in turning the interest of local creators to the subject of the failure of gender and of the occupation with human inter-relationships. Nevertheless, the attitude of Israeli choreographers to this subject differed from Bausch's. Israeli creators did not display the physical violence that was so striking in Bausch's works. Instead, they emphasized the mental aspect of violence. The relationship of local creators to gender failure was more humoristic (Elkayam), perhaps more painful but not hopeless (Zukerman); it sought to examine the subject from the starting point of equality, of people who try to dissociate themselves from social norms (Liat Dror and Nir Ben-Gal). The work of Gabi Aldor and Yigal Ezrati, *Let's Dance*, was exceptional in that it dealt with political failure. The principal reason for this was the participation of the director, Ezrati, who came from the world of theater, in which politics has been a central theme in the past decade.

Unlike the figures in Bausch's work, most of which radiate false external behavior, the figures in the works of local creators in Israel demonstrate authenticity and honesty. Whereas emotion in Bausch is created from the tension of repetition of the same movement that turns softness to aggression, no expression of the element of repetition is seen in the works of Aldor and Elkayam and only in small amounts in Zukerman. The use of the element of repetition stands out in Dror/Ben-Gal, but it is of a different nature than Bausch's. The repetition is closer to the repetition in post-modern dance; it carries no dramatic, emotional messages.

In contrast, under the influence of Bausch, richer use was made of gestures than in the works of the first generation of creators. Most of the works of movement-theater creators in Israel in the first half of the 1980s also employed actors, whereas dancers filled the parts in Bausch's works. Both Bausch and Israeli creators, however, make

in movement-theater in Israel between life and art. The performances, which were produced for the most part, preserved the partition between audience and stage.

Differences were revealed between the first and second generations in the use of objects and in the attitude toward music. Merce Cunningham's creative cooperation with the sculptor Robert Rauschenberg and with the composer John Cage influenced movement-theater in Israel. Objects occupied an important place in most of the works in the movement-theater style that were created in Israel in the 1970s and 1980s. If objects served the first generation of movement-theater creators in Israel as a means of discovering a new body language, they served the second generation—except for Schenfeld—mainly as a means of visually reinforcing the messages of these works. The two generations rejected the conception according to which every medium maintains its independence and the use of objects is made by way of combining arts (*Gesamtkunstwerk*), similar to that done by metaphorical post-modern artists.

At the same time, it was made clear that musical accompaniment to dance was undergoing a revolution. The local creators rejected both classic and modern music, and instead adopted Cage's outlook, that any sound could be material for the creation of music. At first, we find in movement-theater works in Israel sound decorations, composed of natural sounds, like the use of voice, banging of stones, beating tin cans, and so forth. There was also the use of original electronic music composed by local creators, the more prominent among them being Yosef Dorfman and Yossi Mar-Hayyim.

A dynamic may be seen in the influence of visiting dance troupes from abroad. Despite the success accorded Merce Cunningham's tour in Israel (1977) and despite the fact that his and Cage's theories of post-modern dance were received with great interest, in actuality his style of movement never took hold here. In contrast, Caroline Carlson's visit with her Paris Opera Research Workshop (1981) may be seen to have exerted a strong effect.

In 1982, Bausch arrived with the Wuppertal Dance Theater for a tour of performances; and in contrast to prevailing opinion of the time, she arrived at the place from which for the past six years works were being created in the movement-theater style under the influence of American post-modern dance. This was the first contact of local creators with *Tanztheater*, which in their eyes was an embodiment of movement-theater at its best. Since the first generation of movement-theater creators in Israel did

Three “generations” of Israeli creators stand out in the movement-theater style: the first generation began to create in the second half of the 1970s, and the prominent figures were Ruth Ziv-Ayal, Rachel Cafri, Rina Schenfeld, and Ruth Eshel. Joining this group in the early 1980s were Oshra Elkayam-Ronen, Nava Zukerman, and, still later, Liat Dror, Nir Ben-Gal, and Gabi Aldor.

Post-modern dance was brought to Israel by Israeli choreographers who went abroad to study in the 1970s and by local dancers/creators who wanted to free themselves of the traditional canon of American modern dance, especially that of Martha Graham. Israeli artists, among them the choreographers Ruth Ziv-Ayal, Heda Oren, Ronit Land, as well as the dancers/creators Rachel Cafri, Ruth Eshel, and Rina Schenfeld, gave birth, as it were, to the “Fringe” in dance, some of this Fringe activity being movement-theater.

Four works of main creators in the style in the second half of the 1970s were analyzed: *Remembered Headlines* (1977) by Ruth Ziv-Ayal; *Portrait of a Demagogue* (1977) by Rachel Cafri; *Tins* (1979) by Rina Schenfeld; and *A Gown of Stones* (1980) by Ruth Eshel. Post-modern dance also supplied legitimacy for local creators to rebel against modern dance and to seek a new world of opportunities, some of which they adopted and some of which they rejected.

Unconsciously the Israeli creators adopted identical characteristics from post-modern dance: the rebellion against modern dance, the revolt against canons and familiar styles. They were bent on seeking a new and personal language of movement based on minimalist daily movement emphasizing simplicity of movement, costume, and stage decoration. Similarly they rejected the stress on the technical skill of dancers while maintaining theatricality, content, and emotion. The distancing from familiar styles and dance techniques opened up new possibilities, and they assembled actors, too, into the performances.

In contrast to analytical post-modern dance, though like metaphorical post-modern dance, they worked on elevating a planed-down choreography in which daily movement materials received artistic treatment, movement polish, and a quality of execution that was concentrated and precise. Unlike the outlook of analytical post-modern dance, the local creators did not reject theatricality, plot, message, and emotion; like metaphorical post-modern dance, they did not return to the familiar format of traditional dance, but assimilated the value of distancing with the aid of tools that analytical post-modern dance provided them. Again, in contrast to the outlook of others, there was a separation

ABSTRACT

After fifty years of artistic dance in Israel—beginning with expressive dance (*Ausdruckstanz*), which lasted from the 1920s to the early 1960s, and continuing with American dance mainly in the style of Martha Graham and her disciples—the mid-1970s saw the creation of a new artistic style, movement-theater. This style combined the art of dance with avant-garde theater of the time. The main creators of this type in Israel, as well as around the world, were women who came from the field of dance.

The style can be said to have lasted in Israel from 1976, when Ruth Ziv-Ayal produced *Secret Places*, the first work of the type, to the beginning of the 1990s, when *Let's Dance*, by Gabi Aldor and Yigal Ezrati (1991), may be cited as the start of the dimming of this style.

“Movement-theater” is defined as a style in order to separate it from other categories of dance: post-modern dance, post-modern dance-theater, visual theater, and pantomime. The definition enables making a list of works created in Israel between 1976 and the mid-1990s.

Three international streams influenced the development of movement-theater in Israel: (1) American post-modern dance, with its sub-streams—analytical post-modern dance of the 1960s and metaphorical post-modern dance of the 1970s; (2) German *Tanztheater* of the 1980s, on which the movement-theater style was grounded, its most prominent creator being Pina Bausch; (3) and *Ausdruckstanz*, which continues to be generated almost unawares by Israeli creators even after its apparent disappearance from the Israeli dance map in the late 1950s. The influence of the three streams was not equal and was felt for limited periods of time. Post-modern dance was of influence from the second half of the 1970s to the first tour of appearances of Pina Bausch's Wuppertal Dance-Theater in 1982. Bausch's influence lasted until the end of the 1980s, and then gradually diminished. *Ausdruckstanz* continued inconspicuously among local creators until Bausch's Israeli tour, following which it gained new appreciation.

In order to examine the influence of international dance styles on movement-theater in Israel, an original model was constructed that presented their distinctive characteristics. The model served as a useful analytical tool for discovering to what extent and which elements influenced movement-theater creators in Israel.

To my dear parents

Shifra and Genka Ratner

I wish to express my sincere thanks to Prof. Ahuva Belkin for her devoted guidance and help.

Special thanks to my husband Reuven and my son Ronen for their encouragement and support.

Tel –Aviv University
The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts
Theatre Studies Department

Movement-Theater in Israel, 1976- 1991

Thesis Submitted for the Ph.D Degree

by

Ruth Eshel

This research was supervised by: Prof. Ahuva Belkin

October 2001