

השפעתם של מרס קנינגהאם והמחול הניסיוני האמריקני על המחול ה"אחר" בישראל

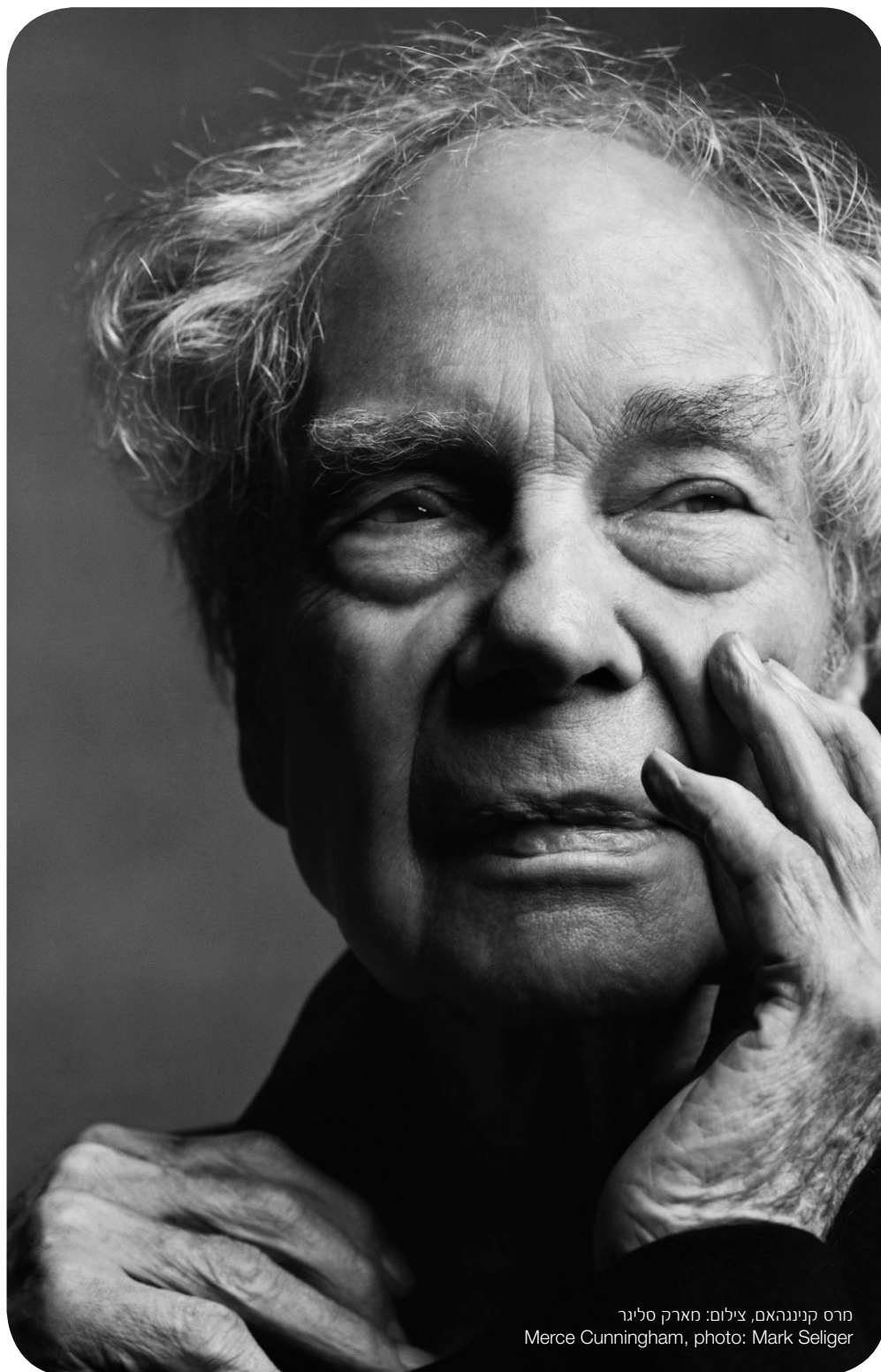
רות אשל

במאמר זה אני מבקשת לבדוק כיצד השפיע המחול הניסיוני האמריקני, ובמיוחד אחד היוצרים הבולטים בתחום, מרס קנינגהאם, על התפתחות המחול ה"אחר" בישראל. לטענתי, המחול הניסיוני האמריקני על גווניו, שהגיע לארץ בשלהי שנות השבעים, נתן לכוריאוגרפים ישראלים צעירים לגיטימציה להעז ולהשתחרר מדפוסי המחול שיצרו הקוננים של המחול המודרני. בהשראתו החלו ליצור בישראל, החל בשנת 1977, עבודות מחול שסווגו כ"מחול אחר", "מחול פוסט-מודרני", "תיאטרון מחול" ו"תיאטרון תנועה". נדמה שלאחר ביקורה הראשון של פינה באוש בארץ, ב-1981, החלה התרחקות מהמחול הניסיוני האמריקני וחלק מיוצרי הפרינג' אימצו את המודל של באוש ליצירת תיאטרון-תנועה.

היצירה של קנינגהאם היא חלק מסוגת "המחול הניסיוני והאוונגרדי" האמריקני, שקיבלה ביטוי אמנותי מתחילת שנות החמישים ועד אמצע שנות השמונים. חלק מהחוקרים, ובראשם גרינברג (Greenberg, 1961), משייכים את קנינגהאם לקטגוריה של מחול מודרני גבוה (High Modernism). לצורך מאמר זה אאמץ את נקודת ההסתכלות של האמנים הישראלים והקהל הישראלי באותן שנים, בלי להיכנס לפלמוסים שמתמקדים בשיוך עבודותיהם של יוצרים שונים לקטגוריות כאלה או אחרות.

החלק הראשון של המאמר יעסוק בבניית מודל של אפיוני הסוגות השונות במחול הניסיוני האמריקני, כדי לחדד את ההבדלים ביניהן ולהניח בסיס שיאפשר לבחון, בחלק השני של המאמר, איך התקבל מחול זה בארץ ולנתח מה מתוכו אימץ המחול ה"אחר" בישראל.

בחרתי להתמקד באמנים ובזרמים שלטענתי היתה להם השפעה על המחול בישראל, ובהם אלווין ניקולאיש (Alwin Nikolais) עם עמיתיו ותלמידיו, מרי לואיס (Murray Louis) וקרולין קרלסון, מרס קנינגהאם, איבון ריינר (Yvonne Rainer) כנציגת המחול הפוסט-מודרני האנליטי



מרס קנינגהאם, צילום: מרק סליגר
Merce Cunningham, photo: Mark Seliger

ומרדית מונק (Meredith Monk) המייצגת את המחול הפוסט-מודרני המטפורי.

המחול הפוסט-מודרני האנליטי

בבניית רשימת האפיונים הנחתה אותי התובנה שאליה הגעתי מתוך קריאה בשפע החומרים על סגנון מחול זה. החוקרים שעסקו במחול זה מציינים מאפיינים רבים, משמעותיים יותר או פחות, אבל כולם תומכים ברעיון שלפיו התנועה היא אמצעי ההבעה של עצמה. מתוך תובנה זאת אני מציעה ארבעה אפיונים מרכזיים, המתחלקים לתת-אפיונים שנובעים מהאפיון הראשי ותומכים בו.

הראשון הוא ה"נגד" (Anti) – הרצון להרוס כדי "לנקות" את המחול מהשכבות שהצטברו עליו ולהגיע לתנועה עצמה. לאחר שהמחול "נוקה", היה צורך בתהליך מאסיבי של "גילוי" (Exploration), שהוא המאפיין השני שאני מציעה. מאפיין זה מחפש לתת אלטרנטיבות לחלל הריק, שנוצר בעקבות אפיון ה"נגד". אל ה"גילוי" אני מציעה לצרף שני אפיונים מרכזיים נוספים – "שוויון" (Equality) ו"רגילות" (Ordinary), שבהם אני רואה "הנחיות" נוספות, מאספקטים שונים, לתהליך ה"גילוי" ברוח תפיסת העולם של המחול הפוסט-מודרני באותן שנים. המודל מתבסס על המחול הפוסט-מודרני האנליטי כנקודת התייחסות לזרמים נוספים במחול הניסיוני האמריקני.

אפיון ה"נגד"

אפיון ה"נגד" כולל בתוכו את התת-אפיונים הבאים: 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, נגד התלות של המחול במוסיקה או בכל אמנות אחרת.

המטרה הראשונה שאליה הופנו חצי ה"נגד" היתה היוצרים המרכזיים של המחול המודרני האמריקני של שנות החמישים, שהתמסדו וייצגו סגנון ושיטה. בראשם היו קנונים דוגמת מרתה גרהאם, דוריס המפרי ותלמידיהן. לפי סאיי, "זאת היתה בריחה מפולחן האמן כאינדיווידואל גאון עטוף מסתורין, עם הילה רומנטית של אדם היוצר לבדו והמוקף מעריצים המחקים אותו" (Sayre, 1989: 102).

כדי לאפשר לתנועה לומר את דברה באמצעיה היא, אימצו הכוריאוגרפים את התפיסה האמנותית של ציירים ופסלים אוונגרדיים שפעלו בניו יורק של שנות החמישים והשישים, שעמם נמנו רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), מוריס לואיס (Morris Louis) ואלסוורת קלי

(Ellsworth Kelly). אמנים אלה ביקשו לשחרר את הצבע מהקשרים שאינם קשורים לצבע עצמו (Kostelanez, 1968: 85). הכוריאוגרפים ביקשו להתרחק מנושאים הקשורים להבעה רגשית, כמו אהבה, שגאה, קנאה וכעס, שלדעתם ביטאו את הרגשות הסובייקטיביים שלהם-עצמם. משום כך הם התנערו גם ממרכיבים של עלילה ודרמה, שלדבריהם משעבדים את הגוף ומונעים ממנו את הזכות הטבעית לבטא אך ורק את עצמו באמצעות פעולת הגוף. ביינס מבהירה וטוענת, שאותם אמנים "הביעו שמחת חיים שנבעה מההתרגשות ומשמחת התנועה, אבל היו נגד רגשות בהקשר של דמויות בסיפור" (1980: 7). דחיית העלילה במחול עלתה בקנה אחד עם ההתנגדות לתיאטרליות ולאמצעים בימתיים המבקשים ליצור אשליה, כמו תאורה בימתית, תפאורה דקורטיבית, מוסיקה ותלבושות מסוגנות.

אפיון ה"גילוי"

אפיון ה"גילוי" בא למלא את החלל שנוצר בעקבות המהפכה. החיפוש אחר אלטרנטיבות הפך לעיסוק המרכזי של יוצרי המחול הפוסט-מודרני, שהקדישו 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 אמנים אלה השתמשו באימפרוביזציה כאמצעי עזר בתהליך ה"גילוי". אלא שבניגוד ליוצרי המחול המודרני, ששאפו לחשוף את הרבדים הפסיכולוגיים של אישיותם בהשפעת תורותיהם של הפסיכואנליטיקנים פרויד ויונג (Ramsay, 1998: 167-167), חיפשו אמני המחול הפוסט-מודרני דרכים לנתב את האימפרוביזציה לאפיקים שיצמיחו פתרונות תנועתיים חדשים, שלא יחזרו על תבניות תנועה מוכרות. אומר המוסיקאי ג'ון קייג' (1968): "תת-מודע? אני עושה כמיטב יכולתי לשחרר את האנשים מהתת-מודע". כדי להשתחרר מהרגלים קיימים, חיסקו את האימפרוביזציה במסגרות של "משימות", שהיו סדרת מצבים מוכתבים או משחקים עם כללים. המשימות והמשחקים נועדו לנטרל פתרונות צפויים ולשבש מנגנוני החלטה רציונליים. למשל: הרקדנים קיבלו רשימת הוראות לפעולות, שיש לבצע בפרק זמן נתון ובמסלולים מוכתבים בחלל. לדברי קייג', היה צורך ב"חישוקים" כדי 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 יצירת מחול. קייג', שהיה המנהל המוסיקלי של להקתו של קנינגהאם, הסביר שיוצרי המחול הפוסט-מודרני ועמיתיהם הערימו מכשולים על תהליך היצירה, כדי לאפשר לפתרון בלתי צפוי לפרוץ, כמו שהחיים אינם מתפתחים מתוך

מחשבה תחילה אלא בחוסר תכנון. דווקא מה שנוצר באופן לא מכוון הוא המעניין (שם).

כלי נוסף שנועד למנוע השתלטות של פתרונות צפויים היה ה"מקריות". יוצרי המחול הפוסט-מודרני הפנו שאלות ל"מקריות" באמצעות קלפים או מטבעות. השאלות נגעו בכל החלטה שהיתה בעבר פרי החלטה רציונלית, רגשית או אינטואיטיבית של הכוריאוגרף, כמו הכתבת סדר משפטי התנועה, כיווני התנועה ומסלולי ההתקדמות בחלל. האידיאולוגיה שעמדה מאחורי השימוש ב"מקריות" היתה, שככל שאנו יודעים יותר אנו מיטיבים להבין שאי אפשר לחזות את כל התהליכים. קנינגהאם כתב, שבשעת עבודה על יצירה הוא חש שהוא מצוי במגע עם מקורות יצירתיים בטבע, שהם לאין שיעור גדולים מיכולת ההמצאה שלו (Cunningham, 1952: 404).

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 משקף את הרצונות הטבעיים של בני האדם. מכאן, שיש לבחון בחשדנות את מה שנחשב טבעי. קופלנד מסביר, ש"החופש האמיתי אינו טמון בכך שהאדם מתנועע בחופשיות מתוך ביטוי עולמו הפנימי או שהוא מתנועע באופן שנוגד מוסכמות פורטניות, כי אם בראייה ובהקשבה אובייקטיביות למתרחש" (Copeland, 1980: 26).

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

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. קנינגהאם טבע את מטבע הלשון "חלל של זמן". כוונתו היתה שאנו חופשיים להקדיש זמן לכל תנועה או העדר תנועה בלי להיות משועבדים לתבניות זמן, ממש כפי שאיננו משועבדים לתבניות שימוש בחלל. חלוקת הזמן לספירות, למשקלים ולתיבות יכולה לשמש אמצעי עזר, אבל אין זו דיסציפלינה מכנית שמשעבדת את המחול למוסיקה (Cunningham, 1952: 404).

במקום לפתח משפטים תנועתיים באמצעים השאולים מהמוסיקה הקלאסית – חזרה, היפוך ווריאציות – פיתחו אמני המחול הפוסט-מודרני אמצעים חדשים. הבולטים שבהם היו "חזרה" (השונה מהחזרה המסורתית באורכה) ו"סטרוקטורות מתמטיות". השימוש ב"חזרה" הנמשכת דקות מעטות, למשל חמש דקות 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" אינו חוזר על עצמו, כלומר אינו אותו דבר במדויק. החזרה מאפשרת לגלות את דקויות העושר החבויות במה שנשמע מונוטוני או זהה. המלחין בריאן אינו (Eno Brian), מן הדמויות 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 (Sayre, 1989: 116-177).

אמצעי נוסף שבו השתמשו יוצרי המחול הפוסט-מודרני כאלטרנטיבה לצורות המחול המסורתיות היה סטרוקטורה מתמטית של "צבירה". שיטה זו מתבססת על חזרה ותוספת, כלומר $1; 1+2; 1+2+3; 1+2+3+4; 1+2+3+4+5; \dots$ מבנה מוסיקלי כזה אפשר 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 (שם, עמ' 137).

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 לאחור); שילבו במחול טקסטים שנכתבו על ידי משוררים וסופרים, או סתם בליל של "משפטים" ו"מלים" חסרי מובן, שהצליליות והריתמוס שלהם הוסיפו מחד למופע (שם, עמ' 22). העניין שגילו יוצרי המחול הפוסט-מודרני במדיה האחרים התקבל בברכה על ידי עמיתיהם, אמנים מתחומים אחרים, כי האמנים האוונגרדיים חיפשו מקורות השראה וחלופות לטכניקות המסורתיות. פסלים כמו ראושנברג, מרסל דושאן וג'נס (Jasper Jones) האמינו, שבמפגש שרירותי בין חומרים ואביזרים נוצרת סבירות גבוהה ל"גילוי" מצבים מעניינים. האביזרים שבחרו היו בעיקר אביזרים יומיומיים, כמו גלגלי גומי של מכוניות, צמר, עיתונים, פלסטיק ובקבוקים. המפגש

שלהם עם גוף 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 לן בודהיזם, לטאי צ'י (Tai Chi) ולאמנויות לחימה שונות.

אפיון ה"שוויון"

אפיון מרכזי נוסף שאני מציעה הוא ה"שוויון". ביטוי המעשי 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 האיברים ראויים ויכולים לשמש חומרים לריקוד. הגישה ההוליסטית לגוף עודדה קשב לצרכיו, ומכאן נבעה ההתנגדות לווירטואוזיות הטכנית של הבלט הקלאסי ושל המחול המודרני, שלפי תפיסתם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני שחקה את הגוף. לפי סאייר, יוצרי המחול הפוסט-מודרני דגלו בתהליך עבודה משותף לחברי הקבוצה ולכוריאוגרף. יחד הם חיפשו פתרונות תנועתיים לבעיות שונות. הקונצפט שרווח היה לעודד תהליך יצירה שאינו 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. האידיאל היה הפרט השומר על עצמאותו אבל פועל בשיתוף פעולה, בלי לנסות להשתלט או להכתיב לאחרים את רצונותיו. הקשב, הרצון להיות ביחד ולגעת פיסיית 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 ה"נודד" מאיבר לאיבר, כשהם קשובים זה לזה, סומכים איש על רעהו, 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 *מלים*, *מלים* (Words, Words) 1963 רקדו איבון ריינר וסטיב פקסטון (Paxton) עירומים, בהשתמשם באותם חומרים תנועתיים. השוויון בלקסיקון

התנועה הבלית את ההבדל בין המינים, ללא כפייה סגנונית של הכוריאוגרף. הסוגה עודדה תלבשות זהה לנשים ולגברים. שני המינים התלבשו באופן פונקציונלי, שלא הסתיר את מתאר הגוף אבל גם לא הבלית אותו. עקרון ה"שוויון" בא לידי ביטוי גם בתפיסה שהאדם אינו נשגב מן החיה. ראושנברג, למשל, הכניס כלב למחול שיצר עם הרקדן פול טיילור (Taylor). הוא לא ביקש ליצור מערכת יחסים בין האדם לכלב, כמו זו שבאה לביטוי בדמותה של הכלבה לאסי בסרטים הוליוודיים; נהפוך הוא, החיה שמופיעה בריקוד מייצגת אך ורק את עצמה, ממש כפי שהרקדן מייצג את עצמו. אלו שתי ישויות עצמאיות, החולקות ביניהן אותו חלל באותו זמן. מעבר לזה, כל פירוש הוא עניינו של הצופה (Kostelanetz, 1968: 87).

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 פולק (Jackson Pollock), שביטל את חשיבות המרכז בריעת הציור כדי לתת לצופים את החופש לבחור במה למקד את מבטם. תפיסת העולם האמנותית של הפסל והצייר מרסל דושאן היתה מרחיקת לכת יותר. 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 שיתוף הפעולה. בין יוצרי המחול הפוסט-מודרני ליוצרים מתחומי אמנות אחרים התקיים שיתוף פעולה על בסיס שוויוני, של דו-קיום בשלום, שבו כל אחת מהאמנויות שומרת על עצמאותה. למשל, המוסיקה, המחול והאמנות הפלסטית הן שלוש זהויות שונות שפעולות באותו מקום ובאותו זמן בעת המופע, והצופים מוזמנים לצפות בזמנית בשלושה ערוצים. התוצאה מורכבת, דורשת ריכוז, עשירה בהפתעות כמו החיים עצמם ואף אחת מהאמנויות אינה נחותה בהשוואה לאחרות. לדבריהם של חוקרי המחול מרשל כהן (Marshall Cohen) וקופלנד (1983), עמ' 165), תפיסה זו של יוצרי המחול הפוסט-מודרני תואמת דברים שכתב ברטולד ברכט, שכל זמן ששילוב אמנויות פירושו ערבוב ומיזוג, יהיו כל האמנויות מושפלות והתפקיד של כל אחת מהן יהיה "להשלים" את חברתה. קופלנד מוסיף, שתפיסה זו מצויה באמנות הפרימיטיבית שבה מיטשטש ההבדל בין אימאז' למציאות (שם). דוגמה לשילוב אמנויות תוך שמירת עצמאותה של כל אחת מהן ניתן למצוא במחול *יערות הגשם* (Rain Forests) של מרס קנינגהאם. האמן אנדי וורהול (Andy Warhol) יצר לו תפאורה מעשרות כריות פלסטיק ממולאות הליום בצבע כסף, שריחפו בגבהים ובמסלולים שונים במרחב הבמה. מבקרת המחול מרסיה סיגל כתבת שכאשר הרקדנים חצו את

הבמה ונתקלו בכריות, הם לא ניסו ליצור את קשר מעבר להתייחסות עניינית של פילוס דרך (Siegel, 1972). כלומר, זה לצד זה התקיימו שני מדיה נפרדים שנעים באותו החלל ובאותו הזמן ממש.

מאפיין השוויון בא לביטוי גם בביטול ההיררכיה המסורתית בין אמנות עילית לאמנות פופולרית. תפיסה זו עלתה בקנה אחד עם ההתפתחויות באמנויות הפלסטיות האונגרדיות, וניתן למצוא אותה אצל דושאן וראושנברג, שיצרו פסלים מאסמבלאז' (Assemblage), איסוף של אביזרים יומיומיים שניתן למצוא זרקים ברחוב, שאותם העמידו במזיואונים. גם מלחינים של מוסיקה חדשה לא היססו לשלב מוסיקה של מלחין קלאסי ונקישות פטיש (Kostelanetz, 1967: 86).

אפיון ה"רגילות"

האפיון המרכזי הרביעי שאני מציעה הוא ה"רגילות". הוא מתקשר עם מלים כמו יומיומיות, טבעיות, פשטות ומינימליזם. האפיון "רגילות" מציע אלטרנטיבה לחלל שנוצר בעקבות התנגדותם של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לתיאטרליות, לאשליה, לעומס ולווירטואוזיות. האידיאולוגיה החדשה טענה שהיופי מצוי ברגילות ושזו באה לביטוי בחומרים התנועתיים, במבנה הגוף של הרקדנים, בלבוש, באנרגיה ובמקום המופע. כתוצאה מתפיסה זו הצטמצם ההבדל בין "החיים האמיתיים" לבין האמנות.

במקום תנועה מסוגנת השתמשו יוצרי המחול הפוסט-מודרני בתנועה יומיומית וטבעית. כשחלוצות המחול המודרני בתחילת המאה, איזורה דנקן ולויס פולר (Lois Fuller), דיברו על תנועה "טבעית", הן התכוונו לתנועה שחיקתה את התנועה בטבע או ייצגה אותה. אצל פולר – פרפרים ופרחים; אצל דנקן – תנועת הגלים, העצים והרוח. כשמרתה גרהאם ודוריס המפרי 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 לצקת בהן איכויות חדשות ולהפוך אותן לתנועות חינוכיות, 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) יכול להשתלב ביצירת פסל.

יוצרי הסוגה ביקשו להסיר את מעטה המסתורין ממעשה יצירת האמנות. אחד האמצעים שבעזרתם עשו זאת היה ההתנערות 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 מינימליסטי, והתפיסה האמנותית אמרה "פחות הוא יותר". לדברי החוקרת מרסיה סיגל, המינימליזם במחול נולד מתוך מאמץ "לנקות" את המחול מהקישוטים ומהצבעוניות הרגשית שנאגרה בתקופת "השקיעה" של המחול המודרני האמריקני (Siegel, 1991: 48).

השאפה לקרב את האמנות אל החיים באה לידי ביטוי גם בבחירת מקום המופע. לא עוד אולמות מצוידים באמצעים ואפקטים תיאטרליים שאין בהם עוד צורך, לא עוד הפרדה בין הבמה לקהל, אלא מחול שמבוצע על רצפת כנסייה או מוזיאון, בגנים ציבוריים, על גגות בתים, על מזרנים או על רפסודות בנהר, על קירות בתים ובמבנים תעשייתיים. שם, במקום ה"רגיל" והמוכר לכל אחד, היה על הרקדנים להיות נוכחים ולבצע פעילות תנועתית בזמן אמיתי, כי לדברי קנינגהאם "ריקוד הוא פעולה חזותית של החיים" (Cunningham, 1952: 405).

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 שהקריין עשייה כלאחר-כך. 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 שאינן מסמלות דבר הן המזוזה של המחול הפוסט-מודרני (Banes, 1980: 17).

זרמים נוספים במחול הניסיוני האמריקני

אלווין ניקולאיס

ניקולאיס התפרסם בעבודתו הניסיונית בניו יורק כבר בתחילת שנות החמישים. הוא היה תלמיד של הניה הולם, שבשנות השלושים ייסדה בניו יורק בית ספר שהיה שלוחה לבית הספר של מרי יוגמן בסגנון מחול ההבעה. אלא, שניקולאיס, בניגוד למורתו, גרס שהתנועה מדברת בזכות איכויותיה התנועתיות והתמקד בחקר התנועה ואיכויותיה – קל, קשה, אוורירי, צר ורחב. בכך אמנם אימץ מושגים של יוגמן ורודולף פון לאבאן, התיאורטיקן של מחול ההבעה, אלא שבניגוד אליהם, הוא לא השתמש באיכויות אלה כדי להעביר מסרים אלא כדי ליצור מחול שבו התנועה מביעה את עצמה, תנועה ללא אמוציה (Motion without emotion). בכך היה קרוב

יותר לצייר ולכוריאוגרף אוסקר שלמר, שפעל גם הוא בגרמניה בין שתי מלחמות העולם. שלמר עבד בתיאטרון הבאוהאוס (Bauhaus), שפנה אל התנועה נטו, חפה מנרטיב ומנותקת מאישיותו של הרקדן. הוא נודע בשימוש שעשה באביזרים, כמו מקלות וחישוקים בבלט טריאד (1922). ניקולאיס הרחיק לכת בהשוואה לשלמר, כשלא רק שינה את קונטור הגוף של הרקדנים, אלא גם החביא את הגוף, כולו או חלקו, בתוך בדים מתמתחים כחלק מביטול האישיות האינדיווידואלית של הרקדן. הוא גם ביטל את ההפרדה בין המינים. ביצירותיו גברים ונשים לבשו בגדים זהים והחומרים התנועתיים של שני המינים היו דומים, כחלק מביטול המתח המיני והדרמה. יצירותיו של שלמר אופיינו בנזירות ורקדניו הפכו לפסלים קינטיים, שבהם הגוף משמש מעין מנוע, ואילו אצל ניקולאיס התווסף לכך מחד של פנטזיה ופליאה. בבית ספרו בניו יורק פעלה להקה. יד ימינו היה תלמידו ועמיתו מאריי לואיס (Murray Louis). תלמידתו המפורסמת, שהיתה גם היא לכוריאוגרפית ידועה, היא קרולין קרלסון (Carlson), שכפי שנראה בהמשך יצרה בז'אנר של המחול הפוסט-מודרני המטפורי.

מרס קנינגהאם

קנינגהאם, האב הרוחני של המחול הפוסט-מודרני האנליטי, יישם הלכה למעשה את הרעיונות שהטיף להם, להוציא אפיון ה"נגד" – נגד טכניקה ונגד קנונים. ייתכן שעברו העשיר כרקדן בלהקתה של מרתה גרהאם מנע ממנו להיפרד ממרכיבים הקשורים למקצועיות של המחול ושל ניהול להקה לאורך זמן עם רקדנים מאומנים. נראה שכמו גרהאם, גם קנינגהאם ביקש ליצור שפה משלו, העונה לתפיסת עולמו. הוא יצר רפרטואר עשיר, לקסיקון תנועה אישי ומתודת הוראה ברוחו והפך לקנון. כך מתארת ביינס את סגנונו: "קנינגהאם נשאר בתחום המחול הטכני. זה סגנון שהוא המציא. הוא משלב את האחיזה האלגנטית של הגוף, את עבודת כפות הרגליים המבריקה של הבלט, עם גמישות עמוד השדרה של גרהאם ובני דורה. לשילוב הזה ניתן להוסיף את תרומתו של קנינגהאם: בהירות, רגישות לסקאלה רחבה של מקצבים, פיתוח צעדים וג'סטות ואיכויות מיוחדות הנובעות מהשימוש במקריות" (Banes, 1980: 7). בניגוד לפרויקטים הניסיוניים הרבים שהועלו בוילג' הניו יורקי, שמשך קיומם היה כמשך המופע / האירוע, או כפי שאמרה הכוריאוגרפית טווילה תארפ (Tharp, 1992) שהחלה את דרכה שם, הריקודים שנוצרו אז היו דומים למסטיק – לועסים וזורקים לפח – קנינגהאם יצר רפרטואר. הוא סייר עם להקתו בעולם, כתב מאמרים וספרים, הסריט את יצירותיו ויחד עם קייג' היה מזוזה בעולם, על ידי רקדנים ועל ידי הקהל, כאחד האבות הרוחניים של המחול הפוסט-מודרני. בסיריו הרבים בעולם הפיץ את

הרעיונות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי והתקשורת הרחיבה את הדיבור על המחול הניסיוני והאוונגרדי שיצר. ברחבי ארה"ב וגם מחוצה לה, בעיקר באנגליה, הוקמו להקות רבות שפעלו בסגנון האופייני לו. בלהקות ובבתי ספר למדו על פי מתודת ההוראה שלו, לצד טכניקות של גרהאם וחוסה למון (José Limón), ויישמו את רעיונותיו האוונגרדיים.

מחול פוסט-מודרני מטפורי

בתחילת שנות ה-70 התפתח תזרם זה, שבניגוד למחול הפוסט-מודרני האנליטי לא דחה את הרגש, האשליה, הנרטיביות והתיאטרליות (Banes, 1980: 149-166). נציגותיו הבולטות בהקשר הישראלי הן מרדית מונק (Monk) וקרולין קרלסון. לדברי ביינס, אמנים אלה גישרו בין תפיסת העולם הפוסט-מודרנית האנליטית לבין תפיסת העולם של הקוננים (Banes, 1980: 17-19). הם גם אימצו את תפיסתו של המלחין ריכרד ואגנר, שתפקידו של הבמאי הוא ליצור תיאטרון טוטלי המשלב אלמנטים המצויים באמנויות השונות, בעוד שכל אמנות תומכת ומשלימה את חברתה עד כדי אובדן זהותה העצמית, בחלק מהמקרים.

קבוצת הרקדנים / היוצרים של המחול הפוסט-מודרני יצרה, כאמור לעיל, את אימפרוביזציות המגע.

מדוע 1977?

מדוע פרץ "המחול האחר" בישראל רק בשלהי שנות השבעים, כ-20 שנה לאחר לידת המחול הניסיוני בארה"ב? לטענתי, התשובה נעוצה בלוח זמנים היסטורי. בתחילת שנות השישים, כשעלה המחול הפוסט-מודרני בארה"ב, אימצו הרקדנים בישראל את סגנונה של גרהאם ורק מעטים ידעו על ניקולאיס, קנינגהאם והמחול הפוסט-מודרני. באותן שנים המחול הפוסט-מודרני

עדיין פעל בשוליים וניסה למרוד בקוננים של המחול המודרני ובראשם גרהאם. קומץ רקדנים ישראלים שיצאו ללימודים בניו יורק בשנים אלה, חלקם הגדול באמצעות מלגות שהעניקה בת שבע דה רוטשילד, ביקשו ללמוד את שיטת גרהאם ולשפר את יכולתם הטכנית בשאיפה לחזור לארץ ולהתקבל ללהקת בת שבע. גם אם בשותם בניו יורק שמעו על המחול הניסיוני, הם התמקדו בהתמקצעות ולא ניסו למרוד בגרהאם ולזנוח אותה לטובת רעיונות דאדאיסטיים.

בשנות השבעים, לעומת זאת, ביקשו מרבית הצעירים שנסעו ללימודי מחול בחו"ל להתפתח ככוריאוגרפים ולעמוד מקרוב על המגמות החדשות במחול הניסיוני. מאחורי השינוי ביעדי הלימודים עמדו כמה סיבות: ראשית, נפתח אולפן בת-דוד (1967), שהכשיר רקדנים מקצועיים וכך נתן מענה למי שביקש ללמוד בשיטת גרהאם ולרכוש יכולת טכנית ברמה גבוהה; שנית, גברה ההכרה שהמחול בישראל מפגר אחרי היחידשים בעולם ונוצר רעב להכיר מחול אחר, כמו המחול האמריקני הניסיוני; בישראל גם לא פעל אז מוסד או בית ספר שבו אפשר היה ללמוד כוריאוגרפיה. תחום המחול



מאגמה קבוצת מחול, יכולתי לשבת כאן כל היום (1986), רקדניות: רנה בדש, אור בגים ודיתי תור, צילום: אודי ארנסט
Magma Dance Group, I could sit here all day (1986)
Dancers: Rina Badash, Or Bagim, Diti Tor, photo: Udi Ernest

בישראל עדיין התאפיין אז בחוסר אמון ביכולתם של יוצרים ישראלים וחיפושים אחר שפה אישית לביטוי עצמי, שהעלו באוב את מחול ההבעה, עוררו חששות גבוהים בארץ. היחס השלילי אל הכוריאוגרפים הישראלים הגביר את רצונם ללמוד בסביבה תומכת. הרקדנית הישראלית הראשונה שבחרה ללמוד אצל כוריאוגרפים המזוהים עם המחול הניסיוני היתה מירלה שרון. היא למדה אצל ניקולאיס, לואיס וקנינגהאם, הופיעה בלהקה של לואיס וגם הקימה בניו יורק להקת מחול משלה. זאת היתה בחירה יוצאת דופן בשנות החמישים.

לאחר שחזרה לארץ נמנתה עם הכוריאוגרפים הישראלים הבודדים שניתנה להם אפשרות ליצור ללהקות בת שבע ובת-דוד. היא גם היתה הכוריאוגרפית הישראלית היחידה שלא היתה חברה בלהקות אלה, ובכל זאת הוזמנה ליצור להן עבודות. הביקורת ציינה את "האוירה העכשווית" שאיפיינה את עבודותיה ואת השימוש שעשתה בחומרים תנועתיים, בחלל ובחפצים. היא גם עודדה שיתוף פעולה עם תפאורנים ומלחינים ישראלים כמו מרדכי סתר, צבי אבני ומרק קופיטמן. שרון הקדימה את זמנה ונאלצה להתפשר על דרכה האמנותית, מפני שהרקדנים בישראל לא היו בשלים לעבודה ניסיונית (אשל, 2005). גם רחל כפרי, שלמדה אצל קנינגהאם, העלתה תוכנית בניו יורק שאותה שיחזרה בארץ (ראיון: 1). ב-1971 היא יצרה תוכנית בסגנון פוסט-מודרני אנליטי, בשיתוף עם המלחין יוסי מר חיים. בתוכנית השתתפה גם תרצה שפנהוף, לימים מורה בכירה בבית הספר למחול בסמינר הקיבוצים.

לקראת אמצע שנות השבעים הצטרפו למגמה הדה אורן, שלמדה אצל ניקולאיס ולואיס, רונית לנד שהשתלמה בבריטניה בקורס לכוריאוגרפיהם צעירים בסגנון "המחול החדש" (כפי שכינו בבריטניה את המחול 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 למון שעלתה לארץ והבמאית מירי מאגנוס, שחזרה מצרפת מהשתלמות אצל פיטר ברוק (Peter Brook).

בניגוד למה שראו בניו יורק, עם הגיען ארצה ביקשו יוצרות ישראליות אלה ליישם רעיונות חדשניים במסגרת הממסד. בכתבה שפורסמה ארבע שנים לאחר שהסגנון החדש פרץ לנוף המחול בארץ, כתב גיורא מנור (1981, עמ' 8): "עדיין מהלך אצלנו יחס של חשדנות לניסיון האמנותי. הצופה הישראלי הממוצע, ובעיקר איש-המקצוע עצמו, מגלים ספקטיות 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 הוודאי והמוכר."

שאיפתן של הכוריאוגרפיות הישראליות שחזרו לארץ ליצור במסגרת הלהקות המקצועיות ניזונה, בין השאר, מרצון להסיר את הסטיגמה

החובבנית שדבקה בכוריאוגרף הישראלי ובמחול הניסיוני. הן ביקשו ליצור "מחול אחר", במסגרות שיממנו את ההוצאות הקשורות בהפקה מקצועית ויבטיחו שעבודותיהן יועלו לפני קהל רחב ולאורך זמן. רתיעתם של רקדנים ישראלים משיתוף פעולה בפרויקטים ניסיוניים הגבירה את רצונן להוכיח את יכולתן בראש ובראשונה במסגרת להקות מקצועיות.

כבר בסוף שנות השבעים החלו היוצרות שחזרו מחו"ל, כמו גם קומץ רקדניות מקומיות שהשתייכו ללהקות מקצועיות, להתפכח מן האשליה שהשינוי במחול יוכל להתפתח במסגרת הלהקות האלה. אכזבה גדולה במיוחד היתה מלהקת בת שבע 2 (1976) – להקת הבת של בת שבע, שבה נתלו תקוות רבות כלהקה ניסיונית. כך כתבה לנד (1977), עמ' 13): "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. ייתכן גם, כי כלל לא תהיה תחרות ישירה, כי הקו והתפיסה השונים ממילא יפתחו סוג שונה של קהל לכל אחת מן הלהקות".

ב-1976 יצרה רות זיוראיל את *מסתורים* בתיאטרון החאן הירושלמי – יצירה ראשונה בסגנון תיאטרון-התנועה. בפברואר 1977 העלתה החתומה מעלה רסיטל של מחול "אחר", עם עבודות בסגנון מחול פוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה. הרסיטל כלל יצירות שנוצרו בעבורה: *הדחליל* מאת רות זיוראיל, *אנשים כמו קווים* מאת רונית לנד, *חלל פנימי וחיצוני* והרהור *בקווים שבורים* מאת הדה אורן, *דיוקן של דמגוג* מאת רחל כפרי. באותה שנה העלתה רות זיוראיל בבית הספר למשחק בית-צבי את *כתורות 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 רקדנית להקת בת שבע לורי פרידמן. עוד באותה שנה הופיעה כפרי ברסיטלי, דורית שימרון העלתה מופעים עם קבוצת התנועתרון ופלורה קושמן ייסדה את סדנת המחול הירושלמית, שבהמשך הפכה לאנסמבל ירושלים. שנה לאחר מכן הופיעה רנה שינפלד, הרקדנית הראשית של להקת בת שבע, ברסיטל *חוטם של סולו* (1978) ובשנה הבאה הציג ירון מרגולין רסיטל (1979). אמנים אלה המשיכו להראות מדי שנה תוכניות חדשות ואליהם התווספו תיאטרון מחול רמלה (1982) (אשל: 2005 [ב]), שפעל כקולקטיב; יוסי תמים (1983); מאגמה קבוצת מחול (1984) שנוסדה על ידי רנה בדש, אור בגים ודיתית תור. תמרה מיאלניק ייסדה את תיאטרון מחול ירושלים (1984) ואריה בורשטיין החל להופיע בתוכניות בסגנון אימפרוביזציה מגע. הכוריאוגרפית תמי בן-עמי העלתה תוכנית עם הרקדנית סאלי אן

פרידלנד (1985) ובהמשך הופיעה אן פרידלנד בתוכניות משלה. נוסדה קבוצת גופים מדברים (1987) על ידי מרב זמרי-שטרית, הילה סבר-בהט, מיקי בש, עמרית נילוב ויואב סיב, אילן לשם הופיע ברסיטל משלו (1988). התאורנית של מרבית המופעים האלה היתה ג'ודי קופרמן, שסיימה לימודי תאורה באוניברסיטת תל אביב.

המחול הניסיוני האמריקני השפיע במינונים שונים על תוכניות אלה. במקרים מסוימים הורגשה השפעה חזקה של ניקולאס וקרלסון, למשל אצל אורן, שימרון, שינפלד והמחברת, ובמקרים אחרים גברה השפעתו של קנינגהאם, למשל בעבודות של כפרי וקבוצת מאגמה. גם כוריאוגרפים ישראלים המזוהים עם הלהקות הממוסדות – בת שבע ובת דור – החלו לפקוד סדנאות יצירה בחו"ל בסגנון החדש. סיקי קול, לדוגמה, יצאה ב-1981 להשתתף בסדנת כוריאוגרפיה של קנינגהאם וקייג' באנגליה, ואליס דור-כהן השתתפה ב-1980 בסדנה של מרי לואיס וב-1985 בסדנה עם רוברט קוהאן.

בהשפעת הקשר בין קנינגהאם, קייג' וראושנברג נוצרו בארץ קשרי יצירה משותפת בין רקדנים יוצרים למוסיקאים אוונגרדיים, שעסקו במוסיקה אלקטרונית ועשו שימוש בקול וברעשים יומיומיים. כך נוצר שיתוף פעולה בין כפרי ליוסי מר-חיים ובין המחברת ליוסף דורפמן וציפי פליישר. בעקבות הסיוורים המרשימים של קרלסון בישראל, הזמינה שינפלד מוסיקה אצל איגור ואקביץ (Igor Wakhevitch), ועיצוב תאורה של ג'ון דייוויס (John Davies), שהשתייכו לצוות האמנים של קרלסון.

נוצרו גם קשרים בין רקדנים יוצרים לפסלים. שינפלד עבדה עם זיוה ליבליך, המחברת עם אברהם אופק ודליה מאירי. חפצים כיכבו בכל העבודות של המחול ה"אחר" כחלק מניסיון ליצור לקסיקון תנועה חדש. מנין נבעה הלהיטות של המחול האחר להשתמש בחפצים? לטענתי, התשובה טמונה בחיפוש אחר תנועה אחרת, שונה מזו שאפיינה את גרהאם ותלמידיה. היוצרים העצמאים חיפשו כיוונים חדשים בתוך הוואקום הגדול שיצרה ההתנגדות לכל מה שהתחנכו עליו. החפצים נתנו מענה ראשוני לצרכים אלה. המפגש עם החפץ לא היה מחקר, שפירושו ניתוח שכלתני של הניסיון האמפירי, אלא יותר חקירה שהיא בבחינת הזמנה לשיתוף פעולה. בניגוד לתפיסה של המחול הפוסט-מודרני, ששאפה לאפשר לכל מדיום לשמור על עצמאותו, בישראל נולד מפגש של שילוב אמנות תנועה (Gesamtkunstwerk), בדומה לגישתם של אמני המחול הפוסט-מודרני המטפורי. השימוש הרב באביזרים קישר בין המחול ה"אחר" למיצג, שנולד בארץ ב-1977. רקדנים-יוצרים לקחו חלק באירועים של אמנות פלסטית תחת כיפת השמים, כמו בפסטיבלים

בניצנה או בתל-חי. כך עשו המחברת ותיאטרון מחול רמלה באירועים על שפת ימה של תל אביב ובתל-חי ואליס דור-כהן בגלריות ובמגדל דוד בירושלים.

השימוש בחפצים ואימוץ אפיון ה"רגילות" של המחול הפוסט-מודרני דחקו הצדה את הווירטואוזיות של הרקדן, בדרך כלל לטובת תנועה מינימלית. הקטעים של תנועה נטו בתוך העבודה הצטמצמו מאוד, לטובת עולם חזותי פנטסטי ששילב תנועה וחפץ. המבקר חזי לסקלי, שסיכם את פסטיבל "גוונים במחול 1988", כתב: "בקושי זזים. לא אחת נוצרה התחושה שהכוריאוגרפים לא מכירים את המלה תנופה. לעתים קרובות הבמה הלא גדולה של אודיטוריום זוהל נראתה כיתומה זנוחה... יוצרי מחול מקומיים צעירים מעדיפים לא להישען על טכניקה מוכרת, ועל פי רוב הביטוי העצמי שלהם בא על חשבון הטכניקה. אליה מתייחסים כאל קבצנית טורדנית ומשליכים לעברה מדי פעם צעד מבוצע כהלכה, כדי לסתום את פיה התובעני. היוצר הצעיר אינו תאב משמעת, שלא לדבר על משמעת פרוסית כמו זו שהבלט הקלאסי דורש. חזון כמעט אחרית הימים: ברחוב שינקין נפתח סטודיו לבלט קלאסי והוא שיחת היום בקפה תמר" (העיר, תל אביב, 8.7.1988). גם המבנה הקלאסי של חלוקת זמן היצירה להתחלה, אמצע וסוף, או מבנים מוסיקליים אחרים ששימשו מודל בעבר, פינו את מקומם למבנה גמיש של רצף של מיני סצנות שבהן היתה זרימה ממטפורה אחת לאחרת, במידה רבה בהשראת קרלסון ובאוש.

מורים שהתמחו בטכניקה של קנינגהאם הזמנו בקילוח דק ללמד באולפן בת-דור ובלהקת בת שבע, אבל הטכניקה עצמה לא נקלטה. אישית, כרקדנית מודרנית שגדלה על ברכי גרהאם, חשתי קושי להפנים את שפת התנועה של קנינגהאם, החפה מדרמטיות ומאינדוידואליזם, על שינויי הכיוונים ומגוון האורכים של התיבות המוסיקליות.

עידוד לעשייה בתחום המחול ה"אחר" בראשית הדרך נתנו סיוורים של להקות מארה"ב. ב-1977 הגיע קנינגהאם למסע הופעות בישראל והעיתונות מלאה כתבות על תפיסת העולם של הסוגה שהנהיג ועל הקשר היצירתי שלו עם המלחין ג'ון קייג' והפסל רוברט ראושנברג. באותה שנה באה לישראל גם קרלסון עם "סדנת המחקר שליד האופרה בפריז" בתוכניתה *הזה, הוא והאחר*. הקהל הישראלי התפעם מהיופי החזותי שהיא יצרה, שהשרה אווירה של פנטזיה, מהלקסיקון התנועתי שלה ומהשימוש החדשני בתאורה ובאביזרים. יצירותיה התקבלו בהתלהבות גדולה. להקתו של ניקולאס הגיעה לסיוור בארץ ב-1980, במסגרת פסטיבל ישראל. שנה לאחר מכן באה לתל אביב מרדית מונק, מהדמויות המרכזיות של המחול הפוסט-מודרני המטפורי, והעבירה סדנה

משותפת לרקדנים ולשחקנים. המוסיקה הווקלית שלה הפכה לפופולרית באולפני המחול. הרקדנית והכוריאוגרפית קיי טאקיי, המזוהה גם היא עם המחול הפוסט-מודרני המטפורי, העמידה עם הלהקה הקיבוצית את עבודתה *אור* (1982), שבה נעשה שימוש עשיר באבנים. גם הבמאי הבריטי לינדסי קמפ (Lindsay Kemp) העביר סדנה לרקדנים (1982), במסגרת "גוונים במחול" הראשון ברמלה.

על השינוי שהתחיל להסתמן במפת המחול בעקבות החשיפה למחול הניסיוני האמריקני כתב מנור (1981, עמ' 7): "בשנים האחרונות חל שינוי ברצון להתמסד... בצד הלהקות המרכזיות מופיעים אמני מחול – יוצרים ומבצעים – שעיקר עיסוקם ביצירה העצמית... לפני כשבוע שנים פרסמתי כתבה (במה, 58-57, אביב 1973) ודרשתי ממשרד החינוך והתרבות שייטול על עצמו את מלוא האחריות לייסד תיאטרון מחול לאומי. אבל כיום אני 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 אווירה של עידוד... הסימנים מלמדים, שאנו מצויים בתהליך של התפתחות. המחול הישראלי מצוי בתחילתה של דרך שסיכוייה גדולים". ב-1982 הוקמה במת "גוונים במחול", שבה לתת מענה לעשייה הגוברת של המחול ה"אחר".

טבלת האפיונים של המחול הניסיוני האמריקני והמחול ה"אחר" בישראל

הטבלאות שלהלן מאפשרות השוואה בין זרמים שונים של המחול הניסיוני האמריקני והמחול ה"אחר" בישראל. כל טבלה מוקדשת לאפיון ראשי של המחול הפוסט-מודרני ולרשימה של תת-אפיונים הנובעים מתוכו. בטור השני ובטור השלישי ממוקמים זה לצד זה המחול הפוסט-מודרני האנליטי ומרס קנינגהאם, בגלל הקרבה הרעיונית ביניהם המצריכה חידוד ההבדלים. בטור הרביעי ובטור החמישי ממוקמים ניקולאס והמחול הפוסט-מודרני המטפורי, שפרץ כמעט 20 שנה אחריו. לטענתי, קיימת ביניהם

קרבה הראויה לחידוד. בטור השמאלי ממוקם המחול ה"אחר" בישראל וכך ניתן לערוך חתכים ולראות מה אימץ ומה דחה, במה הוא דומה לזרמים שבטבלה והיכן הוא נבדל מהם. הטבלאות פתוחות לשינויים ואינן מתיימרות להציג את כל האפיונים.

במסגרת מצומצמת זו אין באפשרותי לפרט את הבחירות שעשיתי בטור של המחול ה"אחר" בישראל. דיון מפורט מובא בתיזה שלי, שבה אני

מנתחת, בסיוע מודל האפיונים, עבודות מחול "אחר" נבחרות מהשנים 1977-1981³. הקוראים מוזמנים לעיין בתיזה (אשל, 2003).

סיכום

מתוך רשימות האפיונים עולה שהמחול ה"אחר" בישראל אימץ רק חלק מהאפיונים של המחול הניסיוני האמריקני, בעוד שאחרים נדחו. היוצרים הישראליים העדיפו את המחול הפוסט-מודרני

אפיון הנגד	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
קנונים	נגד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
תיאטרליות	נגד	נגד	בעד	בעד	בעד
מסר	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
עלילה	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
וירטואוזיות	נגד	חלקי	נגד	חלקי	חלקי
עומס (כניגוד לנזירות)	נגד	נגד	בעד	חלקי	חלקי
מיזוג אמנויות	נגד	נגד	בעד	בעד	בעד
רגש	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
מבנה מסורתי	נגד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
ליטוש	נגד	בעד	בעד	בעד	בעד
טכניקה	נגד	בעד	בעד	בעד	בעד

אפיון הגילוי	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
שפת תנועה אישית	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
יצירה תוך מפגש ראשוני במופע	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
אימפרוביזציה	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
מתוך מגבלה	בעד	בעד	בעד	חלקי	בעד
מקריות כשיטה	בעד	בעד	נגד	נגד	חלקי
אובייקטיביות (ריחוק)	בעד	בעד	בעד	חלקי	חלקי
מבנה זמן "שטוח"	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
קולאז' מוסיקלי	חלקי	חלקי	חלקי	בעד	בעד
חזרה (repetition)	בעד	נגד	נגד	חלקי	חלקי
באמצעות חפצים	בעד	בעד	בעד	בעד	בעד
ליצור ו"לזרוק" (חד-פעמיות)	בעד	נגד	נגד	נגד	נגד

דחיית הטייטס לטובת לבוש יומיומי אבל מעוצב ובדחיית איפור תיאטרלי לבמה.

כמו הזרמים השונים במחול הניסיוני האמריקני, חיפשו היוצרים / הרקדנים הישראלים שפה אישית משלהם, עשירה יותר מהשפה של המחול הפוסט-מודרני האנליטי. ייתכן שהסיבה לכך היתה שמרבית הרקדנים היו מרקע מקצועי, אבל בה בעת לא נוצר לקסיקון תנועה דומה לזה שיצר קנינגהאם.

בהשראת המחול הניסיוני האמריקני פנו היוצרים בארץ למלחינים עכשוויים של מוסיקה אלקטרונית בישראל והתעורר עניין במוסיקה אוונגרדית בכלל. המבנה המוסיקלי המסורתי נדחה ואילו הסטרוקטורות החלופיות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי לא באו לידי ביטוי. המוסיקה שנוצרה שימשה יותר אמצעי ליצירת אווירה, כמו במרבית העבודות של המחול הפוסט-מודרני המטפורי, במיוחד של קרלסון.

בניגוד למחול הפוסט-מודרני האנליטי, היוצרים / הרקדנים שעסקו במחול "אחר" בישראל ביקשו ליצור רפרטואר ולכן שקדו על ליטוש של העבודות לכלל יצירה, גם במסגרת ה"רגילות". בניגוד לקנינגהאם, לניקולאס ולחלק מעבודות המחול הפוסט-מודרני המטפורי, הרקדנים / היוצרים של המחול ה"אחר" בישראל לא העבירו יצירות לביצועים אחרים.

היוצרים העצמאים הישראלים אימצו בחום את המודל של קשר בין המחול ה"אחר" למלחין ופסל, דוגמת הקשר בין קנינגהאם, קייג' וראושנברג, אבל לא שמרו על ה"עצמאות" של כל תחום אמנותי. נהפוך הוא, נעשה שימוש עשיר בחפצים ובתאורה בהשראת ניקולאס, קרלסון והמחול הפוסט-מודרני המטפורי כדי ליצור תיאטרון טוטלי. עם זאת, השימוש הנרחב באביזרים הרחיק את המחול מהצגת יכולת טכנית וקירב אותו למיצג, שבו התנועה מאופיינת במינימליזם עד כדי דלות תנועתית, אך עורר הסתכלות טוטלית מסקרנת של מפגש גוף וחפץ. השילוב של המחול ה"אחר" במיצגים התקבל בברכה והדגיש את פערי הביצוע בין אנשי מחול לבין אמני מיצג שאין להם רקע.

לטענתי, התרומה הגדולה של המחול הניסיוני

אפיון השוויין	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
בשימוש בחלל	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
בתהליכי יוצר ורקדן	בעד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
להקת קולקטיב	בעד	נגד	נגד	נגד	חלקי
בין חלקי הגוף	בעד	בעד	נגד	נגד	חלקי
בין המינים	בעד	בעד	בעד	נגד	חלקי
בין האמנויות (עצמאות)	בעד	בעד	נגד	נגד	נגד
בין האמנות לחיים	בעד	חלקי	נגד	נגד	נגד
בין אמנות עלית לפופולרית	בעד	בעד	נגד	בעד	בעד

אפיון הרגילות	פוסט-מודרני אנליטי	מרס קנינגהאם	אלווין ניקולאס	פוסט-מודרני מטפורי	מחול "אחר" בישראל
לקסיקון תנועה יומיומי	בעד	חלקי	חלקי	חלקי	חלקי
של המבצעים	בעד	נגד	נגד	נגד	בעד
במקום המופע	בעד	חלקי	נגד	נגד	בעד
בלבוש	בעד	נגד	נגד	נגד	חלקי
במבנה הגוף	בעד	נגד	חלקי	חלקי	בעד
באיכות הביצוע	בעד	נגד	נגד	נגד	נגד

במחול ה"אחר" בישראל, אפיון ה"שוויין" הפיל את חומת ההפרדה בין כוריאוגרפים לרקדנים המבצעים ועודד את התופעה של רקדנים היוצרים את עבודותיהם. גם במקרים שבהם כוריאוגרפים עבדו עם רקדנים, התנהל תהליך היצירה בדרך של הנחיות ובשיתוף פעולה יצירתי עם הרקדנים, שלימים הפכו ליוצרים בזכות עצמם. בתחילה מרבית מופעי המחול ה"אחר" היו רסיטלים של רקדנים / יוצרים ובהמשך הועלו מופעים של קבוצות העובדות כפרויקטים. הניסיון היחיד לעבוד כקבוצת קולקטיב, בתיאטרון מחול רמלה, לא עלה יפה.

אפיון ה"רגילות" של המחול הפוסט-מודרני זכה להתייחסות כפולה. מצד אחד היתה פנייה לתנועה יומיומית "רגילה", אבל מהצד האחר החומר ה"רגיל" קיבל טיפול אמנותי וליטוש טכני. רוב רקדני המחול ה"אחר" בארץ היו בעלי רקע מקצועי וה"רגילות" הוארה באינטימיות, בנגיעות דקות במחוות גוף, במבטים ובהקשבה לראון הגוף באיכות שאפשר לכנות "סופר רגילות", המחפשת מכמנים של קסם בתוך ה"רגילות". לעומת זאת, ה"רגילות" באה לידי ביטוי בלבוש:

המטפורי על פני שאר הגרסאות, ובעיקר על פני הגרסה האנליטית של המחול הפוסט-מודרני.

ההשפעה של קנינגהאם היתה בעיקר בתחום הרעיוני, כחלק מהתפיסה של המחול הפוסט-מודרני האנליטי. למרות ההערכה הרבה ללקסיקון התנועה שלו, לא היה ראון להחליף את לקסיקון התנועה של גרהאם בלקסיקון חדש, שנראה בעיניים ישראליות מרוחק ומנוכר, אלא לאמץ את "רוח החופש" של המחול הניסיוני האמריקני. הכלים ל"גילוי" אומצו במינונים שונים והיו מקור עשיר להתנסויות, כדי ליצור לקסיקון תנועה אישי שיתאים לאישיותם של הרקדנים / היוצרים המקומיים, שביקשו לשזור בעבודותיהם חוטים, גם אם חלקם סמויים, של פנטזיה ומסר. לפיכך אומצו התיאטרליות והוויזואליות של ניקולאס והמחול הפוסט-מודרני המטפורי בהשראת קרלסון. אין מדובר בחזרה למתכונת המוכרת של המחול המסורתי, הנושא מסר ספרותי ודרמטי, אלא בהטמעה במינון מבוקר של הפשטה וריחוק בעזרת כלי יצירה שהעניק המחול הניסיוני האמריקני.

הערות

¹ הרכיטל של כפרי הורכב מעבודותיה ובביצועה, וכלל גם שתי עבודות שיצרו בשבילה אורה ברפמן ואראלה רותם.

² למשל, תיאטרון מחול רמלה הופיע בחוף תל אביב עם *מפגש בים* (1983) מאת אמיר קולבן ובאירוע תל-חי עם *ויה דולורוזה* (1983) מאת קולבן; אליס ואלי דור-כהן הופיעו עם *דגלים קרועים* (1980) ו*אישה צלובה* (1984) בגלריות בירושלים ועם *זירת התרנגולים* (1985) תחת כיפת השמים במגדל דוד. המחברת הופיע עם *מוטו פרופריו* מאת רונית לנד (1978) וענפים *מחותלים* (1983) מאת המחברת בשיתוף הפסלת דליה מאירי בגלריות מוזיאון תל אביב, *גלימה לסקילה עצמית* (1981) מאת המחברת בשיתוף עם הפסל אברהם אופק בגלריית עין חרוד (1982) ועם *צמר וברזל* עם הפסלת דליה מאירי בניצנים (1986); רנה שינפלד העלתה עם הסדנה שלה את *פיסול על קיר* (1982) בחזית מוזיאון תל אביב.

³ העבודות שנותחו הן *כותרות נזרות* (1977) מאת רות זיו-אייל, *דיוקן של דמוג* (1977) מאת רחל כפרי, *פחים ושיער* (1979) מאת רנה שינפלד, *גלימה לסקילה עצמית* (1980) מאת רות אשל.

ד"ר רות אשל חוקרת מחול, כוריאוגרפית ורקדנית. הופיעה בריסילים של "מחול אחר" בשנים 1977-1986 ובתוכניות שהעלתה בבתי ספר במסגרת נוער מוסיקלי (1978-1989), מחברת הספר *לרקוד עם החלום - ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1964-1920*, תחקירנית הספרייה למחול להקמת ארכיון התייעוד של המחול בישראל (1987-1991), עורכת שותפה של כתב העת *מחול בישראל* עם גיורא מנור (1991-1998), עורכת *מחול עכשיו* (החל מ-1993 ואילך). בעלת תואר שלישי מאוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, בנושא "תיאטרון-תנועה בישראל 1976-1991", מבקרת מחול של עיתון הארץ החל מ-1991. מנהלת אמנותית וכוריאוגרפית של להקות המחול האתיופיות אסקסטה וביתא, כותבת ספר על התפתחות המחול בישראל.

(eds.), *International Postmodernism*, Amsterdam: Utrecht University, 1997.

Cage, John. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1968.

Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* London: Academy Editions. New York: St. Martin's Press, 1986.

Copeland, Rogers. "Postmodern Dance, Postmodern Architecture, Postmodernism", *PAJ* 19, 1983.

_____. "The Politics of Perception", *New Republic*, 11/17/17 Reviews (1980): 26.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture - An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Basil Blackwell, 1989.

Cohen Marshal and Copland Rogers. "Genre and Style", Cohen & Copland (eds.), *What is Dance? Reading in Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1983.

Cunningham, Merce. "Space Time and Dance", *New York Transformation*, Vol I, No 3, 1952.

Daly, Ann (ed.), "Postmodern Dance," *TDR* 65, Spring 1992.

Greenberg, Clement. "The New Sculpture Theatre", Reprinted in *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961.

Halperin, Anna. "What Else Is There?" in Ann Daly (ed.), "What Has Become of Postmodern Dance?" *TDR*, 65, 1992, pp. 3-52.

Ramsay, Burt. *Alien Bodies*, London and New York: Routledge, 1998.

Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, University of Chicago Press, 1989.

Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York: The Dial Press, 1968.

_____. (ed.), *Merce Cunningham - Dancing in Space and Time*, Chicago: A Cappella Books, 1987.

Tharp, Twyla. *Push Comes to Shove*, New York: Bantam Book, 1992.

Siegel, Marcia. "Come in, Earth, Are You There?" in *The Vanishing Point*, Dutton: N.Y: Saturday Review Press, 1972.

_____. *The Tail of the Dragon*, Durham and London, Duke University Press, 1991.

Jordan, Stephanie. *Striding Out: Aspects of Contemporary and New Dance in Britain*, London: Dance Books, 1992.

למחול ה"אחר" בישראל אינה טמונה במדידת סך הפרטים או האפיונים שאומצו או נדחו, אלא בלגיטימציה שניתנה ליצירה "אחרת", ששחררה את המחול מצנטרליזציה ומהתמסדות. המחול הניסיוני הביא לפריצת הפרינג' ועודד יצירתיות בקרב רקדנים, שעד אז הוכשרו כ"כלים מבצעים". האפיונים הרבים והאפשרויות ה"פרקטיות" הרבות של חיפוש שמציע ה"גילוי" עוררו התפרצות של עבודה ניסיונית לחיפוש אישי. בכך תרמו המחול הניסיוני, וקניינגהאם כאחד מאבותיו הרוחניים, לגילוי עצמי בתפיסות עולם אוונגרדיות לזמן, שבהמשך עתיד היה להצמיח פריחה של יצירה מקומית במחול שאנו עדים לה כיום.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. "התמסדות וצנטרליזציה: מחול בישראל 1964-1977", *מחול עכשיו*, גיליון 6, 2001, עמ' 4-13. גם באנגלית.

_____. תיאטרון-תנועה בישראל - 1991-1978, תיזה לתואר שלישי, אוניברסיטת תל אביב, הפקולטה לאמנויות, אוקטובר 2003. ראו: Primage.tau.ac.il/libraries/theses/humart/free/1554491_abh.pdf

_____. "המרד הגדול והשיבה אל השורשים - השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-תנועה בישראל", *מחול עכשיו*, גיליון 10, 2003, עמ' 10-17. גם באנגלית, עמ' 50-55.

_____. "מיר'לה שרון: הריקוד הוא מין ישות מיוחדת של חיים", *מחול עכשיו*, גיליון 12, 2005, עמ' 20-26.

_____. "תמ'ר רמלה [תיאטרון מחול רמלה]", *מחול עכשיו*, גיליון 13, 2005 [ב], עמ' 62-69.

לנד, רונית. "להקת בת שבע 2 כלהקה ניסיונית", *שנתון מחול בישראל*, 1977, עמ' 13-15.

מנור, גיורא. "מצב המחול בישראל 1980", *שנתון מחול בישראל*, 1981, עמ' 5-8.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.

_____. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

_____. "Terpsichore in 'Sneakers', High Heels, Jazz Shoes and On Pointe: Postmodern Dance Re-visited," in *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, New England, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

_____. "The Grand Union: The Presentation of Everyday Life as Dance", *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, pp. 19-203.

_____. "Postmodern Dance", Hans Bertens & Douwe Fokkema