



הסאונד המחול של פינה באוש

האסתטיקה האודיטורית בתיאטרון-המחול
כפונקציה פרפורמטיבית

מירי לזר



פולחן האביב מאת פינה באוש,
צילום: גדי דגון
The Rites of Spring by
Pina Bausch, photo:
Gadi Dagon

חקרים ומאמרי ביקורת ופרשנות רבים נכתבו על תיאטרון-המחול של פינה באוש. הם עסקו בשפה התנועתית החדשנית שפיתחה, בגישתה המקורית לנושאים חברתיים ומגדריים ובשימוש הייחודי שעשתה באמצעי מבע תיאטרוניים. אבל בניגוד לעיסוק הרב בחידושיה של באוש ברובדי התוכן והצורה, העיסוק המחקרי במקומו של הצליל בעבודותיה מועט. באוש השתמשה במרכיבים אודיטוריים מגוונים ביצירותיה. בכל יצירה היא שילבה מרכיבים אלה באופן אחר, חקרני ומשמעותי. לטענתי, המרכיבים האודיטוריים שבהם השתמשה באוש מייצרים **אסתטיקה אודיטורית ייחודית הנושאת משמעויות מורכבות**, שראויה לדיון נרחב בהתחשב בשינויים שחלו בתחום הסאונד בעולם התיאטרון במאה ה-20.

התפתחות הסאונד בתיאטרון

מלאדן אובדייה (Ovadija) חוקר בספרו *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre* (2013) את התפתחות תפקידי הסאונד על בימת התיאטרון מימי האוונגרד ועד ימינו. לדבריו, העיסוק בתחום זה זנח בשיח האקדמי כמעט כליל, משום שנהוג היה להתייחס לסאונד, בדומה לאמצעי מבע כמו תאורה ותפאורה - כאל אמצעי טכני לעיצוב האווירה והרגש, כסימן למעבר זמן, או כ"קיו" לכניסה או יציאה של שחקנים אל הבמה וממנה (Ovadija, 2013, p. 10).

בתיאטרון הריאליסטי והנטורליסטי, הסאונד נתפש כאלמנט סמינטי בלבד; הטקסט שבפי הדמות היווה מסמן לגילה, מעמדה ותרבותה, אופן הפקת הצליל (העוצמה, האינטונציה, חיתוך הדיבור וכיו"ב) סימן את מאפייניה הרגשיים והאישיותיים ואילו סימנים אקוסטיים לא מילוליים (החל ברעשי סביבה מוקלטת וכלה במוסיקה מולחנת) תיארו את המקום שבו נמצאת הדמות, את הזמן שבו מתרחשת העלילה, את האווירה העוטפת את המחזה ואת הרגש שאמור הקהל לחוש בעת הצפייה בהצגה (Fischer-Lichte, 1992, p. 120-121). בתיאטרון הריאליסטי והנטורליסטי, צלילים למיניהם מילאו תפקידים עיצוביים שנועדו לתמוך בעלילה הדרמטית, אך לא נחשבו אקוסטיים לקיום האירוע התיאטרוני.

עם התפתחות תיאטרון האוונגרד התרחב גם היחס למרכיבים האודיטוריים של המופע. תיאטרון האוונגרד הכיר בסאונד כחומר, צורה ואלמנט עצמאי ביצירת האמנות. הוא לא שאל כיצד יוכל הסאונד לסייע, לסמן או לבטא רעיון אסתטי שקיים בתרבות או בשפה, אלא ראה בסאונד שחקן פעיל בדרמה, המייצר אינטראקציה עצמאית עם התאורה, התפאורה והאובייקטים שעל הבמה. בתיאטרון שבו חשיבותם של הפרפורמנס, המיזנסצ'נה והארכיטקטורה האודיזיוזואלית של הבמה עולה על זו של הטקסט הדרמטי, הדרמטורגיה של הסאונד קיבלה מקום בסיסי ומשמעותי (Ovadija, 2013, p. 9).

בשנים הראשונות של המאה ה-20 נוצרה אסתטיקה חדשה של סאונד. באמנות האוונגרד, ובייחוד בקרב הפוטוריסטים, האקספרסיוניסטים והדאדאיסטים, הוגדרה מחדש מערכת היחסים בין המטריאליות לבין הסמיוטיקה של האלמנטים הפרפורמטיביים, ובין המסמנים למסומנים. הסאונד מילא תפקיד מרכזי במפנה פרפורמטיבי זה; תנועת האוונגרד שאפה לשחרר את השפה מהשעבוד לחשיבה הרציונלית ולייצר אמנות בינלאומית של סאונד, המושתתת על שורשי הפונטיקה המשותפים לכל השפות. הפואטיקה הפוטוריסטית, למשל, כללה מלים ללא תוכן, וכן צלילים של בכי, נשימה או לחישה, ונועדה לעורר בקהל רפלקסים תת-הכרתיים יותר מאשר לייצר אשליה מימטית או להעביר מסר. כך הפך הסאונד לאלמנט פנומנולוגי הרבה יותר מסמנטי וסייע במאבקה של תנועת האוונגרד לחיית השפה הנורמטיבית תלוית-התרבות וליצירת כלי תקשורת רב-תרבותי בדרך למהפכה אוניברסלית (שם, עמ' 50).

מכאן היתה הדרך קצרה לשימושים דרמטיים במרכיבים אודיטוריים שאינם מילוליים; בסוף המאה ה-20 הופיעו צורות תיאטרליות חדשות, המשלבות בתוכן אמנויות שונות, ובעיקר תיאטרון ומחול. החוקר הנס תיס להמאן (Lehmann) קורא לצורות אלה "תיאטרון פוסט-דרמטי". האלמנט המרכזי בתיאטרון זה אינו הטקסט; מעמדו שווה לזה של אלמנטים אחרים שמהם מורכבת ההפקה התיאטרונית. כך הדרמטורגיה הוויזואלית והאודיטורית כבר אינה כפופה לדרמה ויש לה דינמיקה משלה (Bouko, 2009, p. 25). בתיאטרון שבו אין עליונות לטקסט ואין עדיפות למבנה הנרטיבי הקלאסי של אריסטו, גם אין היררכיה בין אמצעי המבע. כך התפאורה, התאורה ובעיקר הסאונד יכלו לשחק תפקידים שווים ערך לתפקידיהם של הפרפורמרים ולהשפיע ישירות ובאופן פעיל על הדרמה. שינוי זה ניכר היטב באירועי ה"הפנינג" של אמצע המאה ה-20. מפגשים אמנותיים כמו אלה שיזמו המלחין ג'ון קייג' והכוריאוגרף מרס קנינגהאם ייצרו אסתטיקה אודיזיוזואלית מרהיבה וחדשנית, שהעניקה ערך סטרוקטורליסטי לכל אחד ממרכיביה ואיפשרה מערכת יחסים שוויונית ודינמית ביניהם. כך, מאז ימי תיאטרון האוונגרד ועד היום התפתח הסאונד מסימן לחומר; הוא קיבל משמעויות פרקטיות יותר מאשר סמנטיות והפך לבעל ערך דרמטורגי משלו, הראוי לדיון נרחב.

הסאונד בתיאטרון-המחול של פינה באוש

ז'אנר תיאטרון-המחול התפתח בצומת שבו נפגשו השינויים המשמעותיים שהתרחשו בעולם התיאטרון ובעולם המחול במאה ה-20. כפי שהטקסט התיאטרוני ביקש להשתחרר ממשמעות, התנועה המחולית ביקשה לעצמה אוטונומיה. בשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20 החל הכוריאוגרף והתיאטרטקן רודולף פון לאבאן (Laban) להשתמש במונח "תיאטרון-מחול" לתיאור צורת אמנות עצמאית, המבוססת על התכתבות הרמונית בין התנועה לבין המרחב (Fernandes, 2001, p. 1). מינוח זה הרחיב את ההגדרות המסורתיות של המדיום המחול ואיפשר את פתיחתו לשילוב של תנועה אבסטרקטית עם מחוות יומיומיות וטקסטים. הראשונה שמיסדה את המונח "תיאטרון-מחול" היתה פינה באוש (Bausch), שהתחנכה על מסורת התנועה של לאבאן. להקת המחול של וופרטאל (Wuppertaler Tanztheater) בניהולה (1973-2009) היתה הראשונה שהשתמשה במונח זה כהגדרה סגנונית לז'אנר חדשני ועצמאי, ולא רק כמונח אקראי שנהוג היה להצמיד ללהקות מחול באותם ימים (Servos, 1984, p. 19).

תיאטרון-המחול של פינה באוש, כז'אנר אמנותי ששילב בין שתי אמנויות מופע, פתח ממדים חדשים לכל אחת מהאמנויות המרכיבות אותו, ובאותה מידה עמד בפני עצמו כסגנון ייחודי שייצר שפה חדשנית. באוש פיתחה שפה תנועתית ובימתית ייחודית ומקורית, בכך שפירקה ובנתה באופן תדיר את מרכיבי הז'אנר שהוגדר בכל יצירה מחדש, הן ברמת התוכן והן ברמת הצורה. **ברמת התוכן**, באוש שירתה דינמיקות חברתיות על פני גוף הרקדנים; בכל אחת מעבודותיה מוצג הגוף כמושפע מתהליכים חברתיים, ובעיקר ממבנים מגדריים, באופן שמציג את המגדר כאלמנט אקספרסיבי ופרפורמטיבי כאחד (Price, 1990, p. 323). **ברמת הצורה**, באוש ייצרה הפשטה של אסתטיקת תיאטרון-המחול בשימוש שעשתה במרכיבי הבימה, כגון מוסיקה, תאורה ותפאורה, לא רק כרקע המלווה והמאיר את המתרחש על הבימה, אלא גם כאמצעי לעיצוב הדמויות, המשפיע על התנהלות הפרפורמרים ומנהל עמם מערכות יחסים דינמיות ואוטונומיות.

השימוש של באוש **בצליל** ראוי, לטענתי, לדיון נפרד ונרחב. התייחסותה לסאונד הושפעה הן מקולות האוונגרד בעולם התיאטרון, אשר התייחסו אל הצליל כאל חומר ואלמנט פעיל במופע, והן מקולות בעולם המחול שביקשו לשחרר את התנועה מתלות בליברטו המוסיקלי ובכך איפשרו שימוש בשאר מרכיבי המופע (בהם קול וטקסט) באופן אקטיבי ודינמי. שימושה של באוש במוסיקה על שלל סוגיה (יצירות קלאסיות ואופרות באורך מלא, מוסיקה קלה ושירים פופולריים תקופתיים, מוסיקה מקומית

וחוזר חלילה - באופן אקראי שאינו תואם בהכרח את התנועה על הבימה. באופן זה, השימוש הטכני בסאונד מייצר משמעויות כאוטיות, התורמות לעולם המעורער שמציגה באוש.

הרחבה נוספת של השימוש הטכני באמצעים אודיטוריים ניכרת בביורו ביצירה *כחול הזקן* (Blaubart, 1977), המבוססת על הליברטו של האופרה *שירתו של הדוכס כחול הזקן* מאת בלה בארטוק. ביצירה זו האמצעים להפעלת המוסיקה עוברים לקדמת הבמה; על הבמה מוצב גרמפון גדול ולרקדן הראשי, המגלם את דמותו של הדוכס כחול הזקן - ניתנת השליטה הבלעדית בו. הוא המפעיל והמפסיק את הסאונד העולה מן הגרמפון (תקליט של האופרה *כחול הזקן*). כך מכון הרקדן את ההתרחשויות על הבמה (לדוגמה, קטעים מוסיקליים שהוא מפעיל שוב ושוב מובילים לחזרה על הרצפים הכוריאוגרפיים). השליטה במוסיקה הופכת לדימוי לכוחניות, לעליונות ולפטריוארכליות של החברה המוצגת על הבמה, תורמת לעיצוב התכנים העולים מן היצירה הבימתית והמוסיקה עצמה מקבלת ביטוי פיסי כשחקן נוסף ומשמעותי בהתרחשות הבימתית.

מלבד יצירות מולחנות, באוש משתמשת ברבות מיצירותיה בעקרונות המונטאז': מצרף של כמה יצירות המהווה אמצעי ליצירת אווירה ולאפיון של תרבות, מקום ותקופה. המונטאז' המוסיקלי יוצר שכבה דרמטית, שיחסה למתרחש על הבמה (באופן שמשלים את ההתרחשות או מנגיד אותה) מרחיב את האסתטיקה של תיאטרון-המחול. ביצירות המלוות על ידי מונטאז' של נעימות ושירים פופולריים וקנוניים, באוש מסתמכת על הידע הקודם של הקהל ועל זיכרון קולקטיבי שמאחה את זמן התרחשות המופע עם תחושות תרבותיות ועממיות של הצופים. מוסיקה מסרטי צ'רלי צ'פלין ביצירה *קונטקטהוף* (Kontakthof, 1978), לחן של גרשווין *ביפורניס* (Nelken, 1982), שירים של פרד אסטר ואדית פיאף *בקול ברמה נשמע, נהי בכי תמרורים* (Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, 1984), ושל אלה פיצג'רלד ובילי הולידי *Ahnen* (1987) - הן רק כמה דוגמאות למונטאז'ים המוסיקליים שערכה באוש, ובאמצעותם יצרה אקלקטיות אודיטורית ורפרנציאליות תוכנית בעבודותיה. באופן דומה, יש מונטאז'ים הכוללים יצירות קלאסיות, כמו ביצירה *ארינות* (Arien, 1979) המכילה תצרף של יצירות מאת בטהובן, מוצרט ושומאן, ובכמה מיצירותיה של באוש סוגי המונטאז' אף מתערבבים ביניהם.

הפופולריות של היצירות המוסיקליות מאפשרת לבאוש לחקור את מערכת היחסים בין הנשמע לבין הנראה באופן שמאתגר את ציפיות הצופה ומרחיב את האסתטיקה האודיולוגואלית. כאשר נשמעת הנעימה המפורסמת *Titine* מתוך סרטו של צ'רלי צ'פלין *זמנים מודרניים*, הרקדנים ביצירה *Kontakthof* נעים יחד מעומק הבמה לעבר קדמתה. עם כל צעד הם מבצעים תנועת אגן לימין, לאמצע, לשמאל ושוב לאמצע וחוזר חלילה. פניהם חתומות ותנועתם מזכירה תרגול או אימון של תצוגת גוף נחשק באופן לאקוני ומעושה. ההחצנה הגופנית והתצוגה השיווקית של הגוף הופכות, בשילוב עם המוסיקה המוכרת והקרקסית, למחצ אירוני ומעוות של הגוף האנושי ואידיאל היופי. כאשר נשמע שירו של גרשווין *The Man I Love* ביצירה *Nelken*, הרקדן המופלא לוץ פורסטר נעמד בתוך שדה ציפורנים, ובמקום להראות את יכולותיו הטכניות כרקדן מתרגם את השיר לשפת הסימנים מתוך עמידה איתנה במקום, בקטע קנוני שנצרב בזיכרון לשנים ארוכות. ברגע זה המוסיקה תופסת מקום מרכזי והתנועה היא כלי-שרת בידיה - כמסמנת מובהקת של מלות השיר. הווירטואוזיות נעוצה בווירטואוזיות של התמונה המינימליסטית ובעוצמה שיכולה להיות לחיבור כה פשוט ונקי בין מוסיקה לתנועה, בין מלה למחווה.

חלק מהמונטאז'ים מכילים מוסיקה המשקפת את המקום שהיה מקור ההשראה המרכזי ליצירה. לדוגמה, היצירה *בוא לרקוד איתי* (Komm Tanz Mit Mir, 1977) מלווה כולה בתצרף של שירי עם גרמניים, וסביר שהקהל באולם הבית של באוש בעיר וופרטאל מכיר את הקונטקסט

שמאפיינת את העיר וההווי שבהם נוצרו המופעים) ובקולות הרקדנים (נשימות, נהמות או צחוקים, מונולוגים ודיאלוגים, שירה) - פירק והרכיב תדיר את עקרונות השפה והגדיר מחדש את תפקידה על במת התיאטרון והמחול. האסטרטגיות האודיטוריות המגוונות שנקטה באוש קראו תיגר על ציפיות הצופה וסייעו להרחבת ז'אנר תיאטרון-המחול ולהגדרה מחודשת של שימוש בסאונד על במת המופע.

מיפוי, הדגמה וניתוח של האלמנטים האודיטוריים בתיאטרון-המחול של באוש יאפשרו להציג את שכבת הסאונד ביצירותיה כאסתטיקה עצמאית וענפה, שממלאת תפקיד חשוב בהבניית המופע בפרט ובהגדרת ז'אנר התיאטרון-מחול בכלל. אחלק את הדיון לשני מישורים: שימוש באלמנטים אודיטוריים **מוסיקליים** ושימוש באלמנטים אודיטוריים **ווקליים**. הבחנה זו באה להפריד בין יצירות המושמעות באופן טכני שאינו תלוי (לרוב) בפרפורמרים על הבמה; הן נבחרות מראש, אורכן ומיקום השמעתן קבועים ואופיין המוקלט מונע מהן להשתנות - לבין הסאונד הנוצר על הבמה באופן אותנטי, אשר מטבעו החי משתנה ממופע למופע ותלוי בפרפורמרים עצמם.

אלמנטים אודיטוריים מוסיקליים

רבות מיצירותיה של באוש מלוות **ביצירות מולחנות**, חלקן אינסטרומנטליות וחלקן אינסטרומנטליות וזוקליות. יצירתו של איגור סטרווינסקי *Le Sacre du printemps* (פולחן האביב) מלווה את היצירה הבימתית הנושאת את אותו השם מאת באוש. סטרווינסקי הלחין את המוסיקה עבור יצירתו של הכוריאוגרף ואצלב ניז'ינסקי, שהוצגה על ידי בלט רוס (Russes Ballets) בשנת 1913 וזכתה מאז לפרשנויות רבות על בימות המחול. בשנת 1975, היצירה האוונגרדית של סטרווינסקי זוכה לפרשנותה הבימתית של באוש, ביצירה שלימים נחשבה "היצירה האחרונה שבוצעה כל כולה לפי כוריאוגרפיה במשמעותה המסורתית" (סרבוס, 2012, עמ' 43), בטרם פנתה באוש לחקירה תיאטרלית חדשנית וחתרנית של בימת המחול. עם זאת, כבר ביצירה זו ניכרת גישתה הייחודית של באוש לסאונד; בעוד שכוריאוגרפים אחרים שאפו לתרגם את המוסיקה לתנועות, באוש בחרה לספר את הסיפור של הגוף ולא לרקוד סיפור קיים (שם, עמ' 23). כך, אף על פי שהשפה התנועתית והבימתית של *פולחן האביב* קשורה ישירות למסורת של מחול ההבעה הגרמני (Ausdruckstanz), נושאי היצירה המוסיקלית מקבלים פרשנות בימתית שונה. המוסיקה מתארת את פראיות הטבע, בעת שהכוריאוגרפיה מתארת את פראיות האדם; באוש העניקה למוסיקה פרשנות חברתית ומגדרית, שבוטאה באמצעות קומפוזיציות של גברים מול נשים, יחיד מול חברה או זוגות-זוגות, ליצירת מערכות יחסים אלימות, קשות ומועדות לכישלון בין שני המינים. כך, באוש הסתמכה על היצירה המוסיקלית והמחולית המוכרת משנת 1913 והעניקה לה פרשנות מגדרית חדשה ומסעירה.

נוסף על יצירות אינסטרומנטליות, באוש השתמשה פעמים רבות באופרות שתוכן הווקלי היווה שכבת התייחסות אודיטורית נוספת. האופן שבו מלוות שתי יצירותיו של הנרי פרסל, *מלכת הפיות* (The Fairy Queen) ו*דידו ואניאס* (Dido and Aeneas) את יצירתה של באוש *קפה מילר* (Café Müller, 1978), מעיד על קשר מעניין בין האודיטורי לווירטואלי ברמת התוכן - אבל, צער, בדידות וזרות, שמקבלים ביטוי מוסיקלי ביצירותיו של פרסל, באים לידי ביטוי באופן מובהק בכוריאוגרפיה של באוש, העוסקת בניסיונות אנושיים ליצירת קשר העולים בתוהו הן בשל עיוורון הרקדנים והן בשל העולם הכאוטי שבו הם נעים. הבימה מלאה כיסאות ושולחנות המפריעים לתנועתם, ואילו לא היה פרפורמר שתפקידו "לעצב את הבמה" בכל פעם מחדש ולפנות להם דרך פן ייפלו - הם לא היו מצליחים לנוע כלל. מעבר להלימה בין התוכן המוסיקלי לתוכן התנועתי, השימוש הטכני של באוש במוסיקה *בקפה מילר* מייצר אפקט משמעותי בפני עצמו; ללא הסבר מוקדם ובאופן בלתי צפוי המוסיקה נשמעת, נפסקת, נשמעת שוב

בקונטקסט חברתי; בקונטקסט האישי, קטעים רבים ביצירותיה של באוש מכילים פרטים מהאוטוביוגרפיה של רקדניה, שהם תוצר של שאלות ששאלה בחדר החזרות. בקונטקסט החברתי, על בימת תיאטרון המחול של באוש נשמעים פעמים רבות מונולוגים ודיאלוגים שמעידים בדרך כלל על מצבים חברתיים ומסייעים ביצירת הדרמה.

היצירה *Kontakthof* שופעת אלמנטים מילוליים שכאלה. ביצירה זו, הנעה סביב טקסים חברתיים ותצוגות ראוה, מערכות יחסים זוגיות עולות בתווה, אלימות זכה למחאות כפיים וניסיונות לאינטימיות נתקלים ברכילות מילולית מצד הרקדנים האחרים. כאשר כולם שרים בצוותא את שיר הילדים *My Bonnie Lies over the Ocean* ואחת הרקדניות מייבבת תוך כדי שירה - איש מהנוכחים אינו שומע אותה. כאשר רקדנית עולה על כיסא ופוצחת במונולוג כאוב הסובב סביב רצונה לזעוק - איש אינו שומע גם אותה. כלומר, למרות יכולתם של הרקדנים לתקשר זה עם זה באמצעות השפה המילולית, הם עדיין נתקלים בזרות ובניכור עד להכעיס.



קפה מילר מאת פינה באוש, צילום: גדי דגון
Café Müller by Pina Bausch, photo: Gadi Dagon

מיקרופונים הפזורים בחלל המופע, הבנוי כחדר חזרות - חושפים את המנגנון הטכני של השמעת הסאונד. הם לא רק הופכים את תיאטרון המחול למדיום המודע לעצמו וליכולות הייצוג שבו, אלא גם יוצרים סתירה בין הצורך של היחיד באינטימיות לבין הצורך של החברה לדעת הכל. לדוגמה, בעת שגבר ואשה העומדים במרכז הבמה מנסים להתקרב זה לזה, שתי נשים ברקע מרכלות אל תוך המיקרופון. הן מדברות על הזוג, מתארות את תנועותיו ומלעיזות על המראה המנוחך של הגבר והאשה. הסאונד ממלא כאן שלושה תפקידים: ראשית, המילולי מסמן את הוויזואלי ומדגיש לנו, הצופים, את אשר אנו רואים; שנית, הסאונד מסייע בעיצוב הדמויות ומייצר אלמנטים דרמטיים; ושלישית, הקהל מקבל כמוסכמה את העובדה שהוא שומע סאונד שזוג הרקדנים לא מודע לו - וכך השכבה האודיטורית המילולית מוסיפה לוויזואליה הקשר של אכזריות חברתית על רקע הניסיון הזוגי לקיים מגע אינטימי ושל היות הקהל שותף לסוד

התרבותי של הסאונד - הנחת יסוד שעליה מבוססים היחסים בין הוויזואלי לאודיטורי. על הנחת היסוד הזו מתבססת היצירה, תוך פירוק והרכבה של האלמנטים האודיטוריים וקריאת תיגר על ציפיות הצופים.

בשנות ה־90 יצרה באוש כמה יצירות בהשראת ערים בעולם, וגייסה לצורך כך מוסיקה האופיינית להן. יצירות רבות וביניהן *פלרמו פלרמו* (Palermo, 1989) בהשראת פלרמו, *מנקה השמשות* (*Der Fensterputzer*, 1997) בהשראת הונגיקונג, *מזורקה פוגו* (*Masurca Fogo*, 1998) בהשראת ליסבון *ומים* (*Agua*, 2001) בהשראת סאו־פאולו הן תוצר של הביקורים שערכו באוש ולהקתה בעולם. פס הקול של יצירות אלה מורכב רובו ככולו ממוסיקה המאפיינת את המקום או ממוסיקה שנכתבה בהשראתו. מעבר ליצירת ניחוח מקומי, האלמנטים האודיטוריים מגויסים ליצירת חוויה פנומנולוגית דרך מערכת היחסים המרתקת בין המתרחש על הבמה לבין האווירה האקזוטית שברקע ההתרחשות. סרבוס מוסיף ואומר: "אותנטיות ועוצמה רגשית הן אמות המידה לשילובה של מוסיקה זו או אחרת ביצירות. תמיד מתגלה כי הרפרטואר של רגשות בסיסיים יוצר מכנה משותף ונקודת מפגש המגשרים על כל ההבדלים התרבותיים" (סרבוס, 2012, עמ' 205).

אלמנטים ווקליים ואודיטוריים

את המישור הווקלי של האסתטיקה האודיטורית אחלק לזוויות מילוליות ולזוויות שאינה מילוליות. **ווקליות שאינה מילולית** באה לידי ביטוי בסאונד אנושי שאין לו אינדקס מילולי, והוא אינו תלוי שפה או תרבות - אלא מתקבל כחוויה פנומנולוגית אוניברסלית. ביצירה *Masurca Fogo* רקדנית נושמת אל תוך המיקרופון בעת שכמה רקדנים מעבירים אותה באטיות מיד ליד. הסאונד ארוטי, אך הוויזואליה מתעתעת; פעולת הרקדנים עדינה מצד אחד אך מנכרת מצד אחר, בגלל מספרם ובגלל העדר הקשר האישי בינם לבין הרקדנית. חשיפת מנגנון הסאונד מדגישה את הצדדים הטכניים של הפעולה (המיקרופון אינו מוסתר; יתרה מכך - הוא אינו אלחוטי אלא מלווה בכבל, כך שהאמצעי הטכני המסורבל הופך לאלמנט שהרקדנים צריכים להתמודד עמו כחלק בלתי נפרד מהכריאוגרפיה). כלומר, הסאונד בקטע זה מייצר תוכן חדש המתכתב עם הוויזואליה באופן מורכב ודרמטי.

כמו בדוגמה זו, רבות מיצירותיה של באוש מכילות צחוקים, נהמות, צעקות או זמזומים. ביצירה *Kontakthof* אשה צוחקת ללא הפסקה עד שהיא מתמוטטת; אשה אחרת מנגנת שוב ושוב אותו צליל בפסנתר, וכאשר היא מנסה לחקותו בוקעות מגרונה רק אנחות ארוטיות והולכות ומתגברות; אשה גונחת אל תוך מיקרופון וחבריה הפרפורמרים, היושבים ומביטים בה כקהל, מגיבים במחיות כפיים מנומסות. ביצירותיה של באוש, רבים מהקולות האנושיים שמשמיעים הרקדנים מופקים בטכניקה רפטיבית - חזרה והישנות עד אובדן משמעות הצליל המקורית. באופן זה מבוטלת הספונטניות של התגובה הקולית (לדוגמה, צחוק כתגובה לאירוע משעשע או מפתיע), והיא הופכת למלאכותית, מתובנת ופרדוקסלית (Fernandes, 2001, p. 6). נוצר אפקט של ניכור בין המתרחש על הבימה לבין הקהל, המתקשה להזדהות עם מושא הצפייה; רפטיביות של תגובה ספונטנית הופכת לתבנית חברתית אשר חושפת את המכניות שבפעולה הפיסית, בעוד שהתוכן הרגשי נעלם מהמסמן הווקלי והופך לחסר משמעות.

הווקליות המילולית היא ממאפייניו הבולטים של תיאטרון המחול של באוש ושל ה"ז'אנר" כולו. מאפיין זה לא רק קירב את המחול הגרמני בפרט ואת המחול המודרני בכלל לעולם התיאטרון, אלא אף איתגר את השימוש במלה על במת הפרפורמנס. תחת שרביטה של באוש, הרקדנים הטובים בעולם החלו לתת ביטוי מילולי לרגשותיהם ולמחשבותיהם; באוש נתנה לרקדניה לדבר על במת המופע, אבל השינוי הגדול שחוללה היה הדרשה שידברו כבר בתהליך החזרות, באופן שהשפיע ישירות על תוכן המופעים. לדיבור הבימתי במופעיה אפשר להתייחס הן בקונטקסט אישי והן

הרכילות כמעין "קונפידנט".

לעתים קרובות הדיבור ביצירותיה של באוש מופנה ישירות לקהל, שובר את המוסכמה התיאטרונית של "הקיר הרביעי" וחושף את מנגנון הייצוג. ב-Nelken פונה הרקדן דומיניק מרסי אל הקהל ושואל "מה אתם רוצים לראות?" הוא מבצע רצפים של תנועות בלט וירטואוזיות. בסוף כל רצף הוא שואל, כמעט בצעקה, "מה עוד?" ומבצע עוד ועוד רצפים מרשימים הזוכים לתשואות מצד הקהל. מרסי נשמע כמחה בזעם נגד אילוצי ההופעה התיאטרלית (סרבוס, 2012, עמ' 128), והקהל מוצא את עצמו מוחא כפיים בשעשוע אל מול "הנער המשחק לפניו". הדיבור הישיר אל הקהל מנכיח את מוסכמת הצפייה ובה בעת מאתגר אותה. הצופה הופך לאלמנט פעיל בהתרחשות הבימתית.

אבל גם את המלים, כמו את התנועות והקולות - באוש נהגה לפרק ולהרכיב מחדש, להשתמש בהן באופן שאינו דרמטי במובן הקלאסי, אלא מפוזר, מקוטע ורפטיבי. ביצירה *Komm Tanz Mit Mir*, הרקדנית ג'וזפין אן אנדיקוט שרה שיר ילדים גרמני - "בוא לרקוד אתי / בוא לרקוד אתי / סינר לבן לכבוד זה לבשתי / אל תרפה / אל תרפה / עד שהסינר בחורים יתמלא" (שם, עמ' 65) - ותובעת מגבר להיענות לבקשתה. שירתה מחוללת את הריקוד הבימתית; חזרתה על השורות מייצרת רפטיביות בתנועותיה ובתנועות הגברים שסביבה. שירתה הולכת ומקבלת אופי נוקשה ותקיף, המשפיע על איכות התנועות. כשהיא מפרקת את השורות למלים בודדות מתפרק הרצף הכוריאוגרפי שנוצר. כך נוצרת הלימה בין התנועה לבין השפה, והסאונד משמש אמצעי המתווך בין השתיים ומחבר ביניהן. המשמעות המילולית מתפרקת והופכת מבקשה חנפנית וילדותית לדרישה תובענית וצוחנית, עד כדי טירוף כמעט ארוטי. חזרה אובססיבית על הבקשה Come! מייצרת רמיזות מיניות, בזמן שהתנועה של הגברים מסביב לאנדיקוט מצטמצמת לתנועה אחת אקסטטית הגורמת לה לצווחות עונג.

כך, המלה אצל באוש הופכת לסטוס מילולי; היא מפורקת, חוזרת, נשמעת באינטונציות משתנות וגם משמעותה משתנה. לפעמים השינוי רב כל כך, שלמלה יש כוח פסי ממש; ב- *Kontakthof* הגברים "מטיחים" בנשים שמות של איברים, ועם כל הטחה נראה כי הנשים סופגות מכה באיבר המצוין. הנשים מחזירות לגברים באותה מטבע, עד שנראה כי המלה הופכת לאיבר של ממש, שביכולתו להשפיע ישירות על תנועת הרקדנים. כלומר, היכולת לומר מלים הופכת אצל באוש לשדה מחקר פיסיתנועתי שבו נבחן הדיבור כפעולה גופנית בעלת משמעות (מלכא-ילין, 2003, עמ' 210).

התייחסותה של באוש אל המלה, בדומה להתייחסותה אל הג'סט, איפשרה לה לייסד אסתטיקה אודיוויזואלית המורכבת מיחידות המבוע הבסיסיות ביותר ומהקשרים המרתקים ביניהן; לצד התפתחות השפה התנועתית הייחודית לבאוש, אשר שורשיה במחול המודרני האמריקאי ובמחול ההבעה הגרמני, ולצד שימוש ביצירות מוסיקליות קלאסיות בעלות רפרנסים ברורים לבימת המחול, באוש ניהלה מחקר ניסיוני שהתמקד בג'סט הפשוטה ובמלה היומיומית, אשר הפך לימים לאחד המאפיינים המרכזיים של יצירתה.

סיכום

בעקבות ההתפתחויות בעולם התיאטרון החל בימי האוונגרד ועד לימי התיאטרון הפוסט-דרמטי, הסאונד חדל להיות כלי שרת בידי הדרמה, המלווה ומוסיף לה צליל ורגש, והפך לאלמנט פעיל בעלילה המנהל מערכת יחסים דינמית עם שאר אמצעי המבוע. כפי שבתיאטרון הסאונד הפך לאוטונומי ומשחרר, בעולם המחול החלה התנועה לדרוש ערך סטרוקטורליסטי משל עצמה, שאינו תלוי בליברטו המוסיקלי ואינו כפוף לצורות הקלאסיות המסורתיות.

בצומת השינויים הזה צמח תיאטרון-המחול של פינה באוש כז'אנר בן כלאיים אשר מראש מעמיד לבחינה את האמצעים שמהם הוא מורכב ושואף לאתגר אותם בכל יצירה מחדש. בתוך כך, באוש בחנה את היחס אל האלמנטים האודיטוריים, שבהם, כמו בתלבושות, בתפאורה ובתאורה, ראתה אלמנטים אוטונומיים המנהלים מערכת יחסים פעילה, דינמית ומורכבת עם ההתרחשות הבימתית. בתיאטרון-המחול הגוף משוחרר מלהעביר מסר או רגש, וכך גם הסאונד. הסאונד בתיאטרון המחול יכול להישמע מתוך הבמה או מחוץ לה, יצירות שבתפישה התרבותית המקובלת נחשבות שמחות עשויות ללוות סיטואציות בימתיות עגומות, הסאונד עשוי להיפסק בעת שהתנועה נמשכת או להישמע באין תנועה כלל. כלומר, **הבחינה הניסויית** של הסאונד בז'אנר תיאטרון המחול מעידה על אופי הז'אנר עצמו ומקבעת את הסאונד כאלמנט פנומולוגי שמתפקד באופן עצמאי ומתנהל מול אלמנטים אחרים באופן נזיל ומשתנה. לכן השימושים המגוונים שבאוש עושה במרכיבי הסאונד, החל ברמת הבחירות המוסיקליות, דרך האופנים הטכניים להשמעת סאונד או להפסקתו וכלה בשימושים הנרחבים בווקליות ובמילוליות - הם סיבות ראויות להתייחס למישור הצלילי ביצירותיה כאל אסתטיקה אודיטורית בעלת פונקציה הבעתית פרוורמטיבית, הנושאת ומייצרת משמעויות.

ביבליוגרפיה

- מלכא-ילין, ל'. (2003). "תנועה מחוללת עולם": הגוף הנע על הבמה ממבט פנומולוגי. עבודת דוקטורט. עמ' 207-260. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.
- סרבוס, נ. (2012). *פינה באוש / תיאטרון המחול*. עמ' 9-39, 43-66, 79-89, 205-209, 225-231. רמת השרון: אסיה.
- Bouko, C. (2009). "The musicality of postdramatic theater: Hans-Thies Lehmann's Theory of Independent Auditory Semiotics". *Journal of Theory and Criticism*, 17. pp. 25-35.
- Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. Bloomington: Indiana University Press. pp. 18-29, 115-128, 173-206.
- Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal : McGill-Queen's University Press. pp. 9-56, 179-205.
- Fernandes, C. (2001). *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation*. NY: Peter Lang Publishing Inc. Pp. 1-21.
- Price, D. W. (1990). "The Politics of the Body: Pina Bausch's Tanztheater." *Theatre Journal* 42, no.3, pp. 322-331.
- Servos, N. (1984). *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater / The Art of Training a Goldfish*. Cologne: Ballett-Bühnen-Verlag Rolf Garske. pp. 13-26.

מירי לזר היא בימאית, כוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית. בוגרת מצטיינת של מסלול B.ed. בתיאטרון-מחול בסמינר הקיבוצים ובוגרת M.A. בתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב. יוצרת עצמאית של יצירות תיאטרון-מחול ועובדת ככוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית בתיאטרון ובטלוויזיה בשיתוף עם הבימאים מאור זגורי, אילן רונן, חנן שניר, עמרי ניצן ועוד. זכת פרס התיאטרון הישראלי לשנת 2014 על עבודת הכוריאוגרפיה להצגה *הכיתה שלנו*, פרס "קיפוד הזהב" לשנת 2013 על עיצוב התנועה להצגה *הרדופים*, פרס הבימוי והכוריאוגרפיה לשנת 2012 בפסטיבל התיאטרון הבינלאומי בבלארוס על יצירתה *פולארזיד*, וציון לשבח על בימוי בשיתוף עם מאור זגורי בהצגה המצטיינת בפסטיבל עכו 2010 - 25.