

## 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.<sup>1</sup> ואם לא די בבלבול עד כה הרי שהסוגה תיאטרון-מחול מתארת גם סגנונות שאין להם כל קשר עם תיאטרון-תנועה. 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> אלא שהגדרה זו רחבה מדי ויכולה לכלול גם מופע פנטומימה ואפילו מפגן ספורטיבי בעל אופי תיאטרלי. החוקר אדמונד האסל (Edmond Husserl) מוסיף על הגדרה זו שב-Tanztheater מתורגם ניסיון החיים (Lebenswelt) באופן ישיר

לתנועה בלי התערבות מוקדמת ומתוכננת של השכל.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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".<sup>8</sup> רולנד לנגר (Roland Langer) חוזר על דברי קודמיו ומוסיף שתיאטרון-המחול הגרמני (דהיינו, תיאטרון-התנועה) הוא גרסה חדשה של צורה ישנה: "אקספרסיוניזם גרמני".<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> רוג'ר קופלנד מוסיף עליו שבעוד שהמחול מורכב מצעדים (steps) במובן של צעדי מחול, עוסק תיאטרון-התנועה במחוות גוף.<sup>11</sup> מבקר המחול והתיאטרון אליקים ירון מדגיש את היסודות הכוריאוגרפיים הבאים לידי שימוש בתיאטרון-תנועה.<sup>12</sup> 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 במינוחים שונים כדי ליצור "מצב רוח או אווירה שיגבירו בקהל את המודעות לאספקטים משמעותיים בחיים".<sup>13</sup> 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".<sup>14</sup>

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"<sup>15</sup>. 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"<sup>16</sup>. **באנציקלופדיה בריטניקה** נכתב: "ריקוד מורכב מתנועות ריתמיות של כל איבר מהגוף הבאות לבטא רגשות או רעיון"<sup>17</sup>. 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".<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> 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 גיטות 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.<sup>20</sup> 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**

ש י מ ו ש ...		ת נ ו ע ה				ת ו כ ן		
בחלל, זמן, כוח וצורה	בחפצים	מחול מסוגן	תנועה במקצב מוסיקלי	תנועה במקצב טבעי	וירטואל-זית	מסר	טקסט	סוג מופע
1	3	0	1	3	0	3	1	תיאטרון-תנועה
3	3	0	1	3	0	0	1	מחול פוסט-מודרני
3	2	3	3	1	3	1	1	תיאטרון-מחול פוסטמודרני
1	3	0	1	3	0	1	0	תיאטרון חזותי
1	1	0	0	3	0	3	3	תיאטרון מסורתי
1	1	0	1	2	2	3	0	פנטומימה
3	1	3	3	0	3	2	0	בלט

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 אזדקק 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.<sup>1</sup> 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), 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.<sup>2</sup> 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".<sup>3</sup> 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 ביצירתיות 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.<sup>4</sup> 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".<sup>5</sup> 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".<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 ניקולאיס (Paul Nikoia) מדגיש את חשיבות ההבעה ואומר: "במחול ההבעה, הרקדן אינו יותר אדם, אלא מתווך ומשרת של רגשות".<sup>9</sup> משמע, אפוא, שהרגשות הכתיבו את מבנה הריקוד והתפתחותו. בכתביה פוסקת ויגמן: "כל ריקוד הוא ייחודי, אורגניזם עצמאי, עם מבנה שהוכתב ונולד מתוך הרגשות הפנימיים."<sup>10</sup>

#### 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:<sup>11</sup>

- 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."<sup>12</sup> 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."<sup>13</sup> הפשטות מתקשרת לאמירה כנה "ללא התחפשויות וללא טריקים תיאטרליים."<sup>14</sup>

### 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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

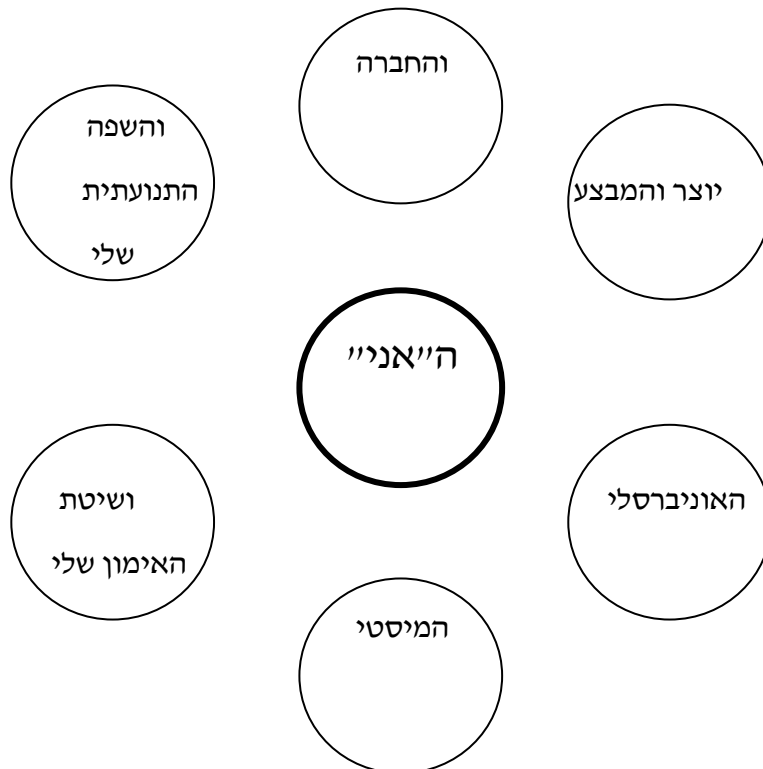
א) ה"אני": שפה תנועתית אישית, שיטת אימון אישית, ה"אני" והחברה, ה"אני" הרוקד והמבצע; ה"אני" האוניברסלי, ה"אני" המיסטי.

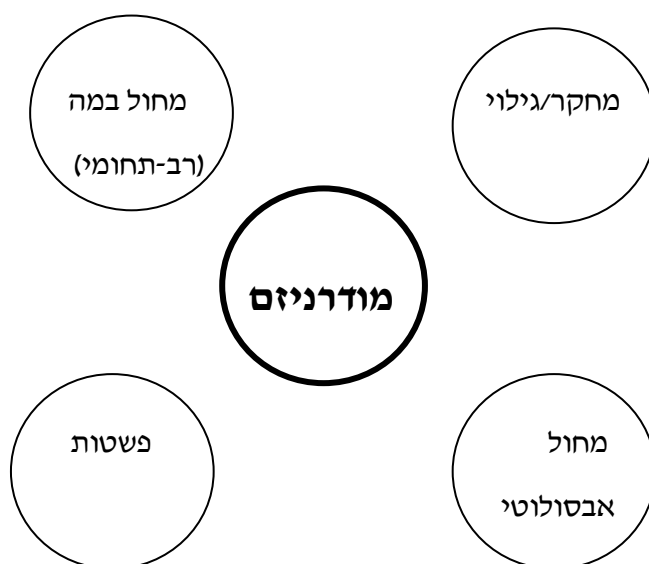
ב) הבעה: רגשות, הגזמה.

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-תנועה. 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 סיוור 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.<sup>1</sup>

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;<sup>2</sup> (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.<sup>3</sup>

אפיוני המחול הפוסט-מודרני של שנת 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.<sup>4</sup> 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 גינקס (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.<sup>5</sup> 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 מסוגנת, 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.<sup>6</sup>

אם כך, כיצד לכנות את התקופות השונות במחול האמריקני למן מתחילת המאה ואילך? בינס 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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 סאייר (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 כגיל 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.<sup>9</sup> "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".<sup>10</sup> 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"דניסון" של רות סנט דניס (Denis) וטד שון (Shawn) של שנות העשרים והשלושים.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> אני חולקת על טענתה של ביינס ש"שינויי" 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".<sup>13</sup>

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 - *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964* (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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> האפיון הראשי הרביעי שאני מציעה הוא "רגילות". בינס 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 בינס "המחול הפוסט-מודרני האנליטי" ונציגתו הבולטת ביותר היא איבון ריינר.<sup>17</sup> 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 וירטואוזיות. 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.<sup>18</sup>

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".<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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".<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 הקנונים.<sup>25</sup>

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"לאוים" 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 הפסיכואנליטיקנים פרויד ויונג,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> כדי להשתחרר מהרגלים קיימים חיסקו 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.<sup>28</sup>

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. האידיאולוגיה 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.<sup>29</sup>

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".<sup>30</sup>

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."<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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. האידיאל 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 הבלתי 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 הבלית 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.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup>

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.<sup>38</sup> קופלנד מוסיף שתפיסה זו מצויה באמנות הפרימיטיבית שבה מיטשטש ההבדל בין אימאז'י למציאות.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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 מאסבלאגי (*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.<sup>41</sup>

יוצרי המחול הפוסט-מודרני יישמו את עקרון "שוויון הזכויות" בביטול הפרדה 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 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) יוכל להשתלב ביצירת פסל.

יוצרי המחול הפוסט-מודרני ביקשו להסיר את מעטה המסתורין ממעשה יצירת האמנות. אחד האמצעים לעשות זאת היה להתנער מהשימוש באמצעים תיאטראליים 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 התיאטראליים 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.<sup>42</sup>

השאיפה לקרב את האמנות אל החיים באה לידי ביטוי גם בבחירת מקום המופע. לא עוד אולמות מצוידים באמצעים ואפקטים תיאטראליים 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".<sup>43</sup>

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-

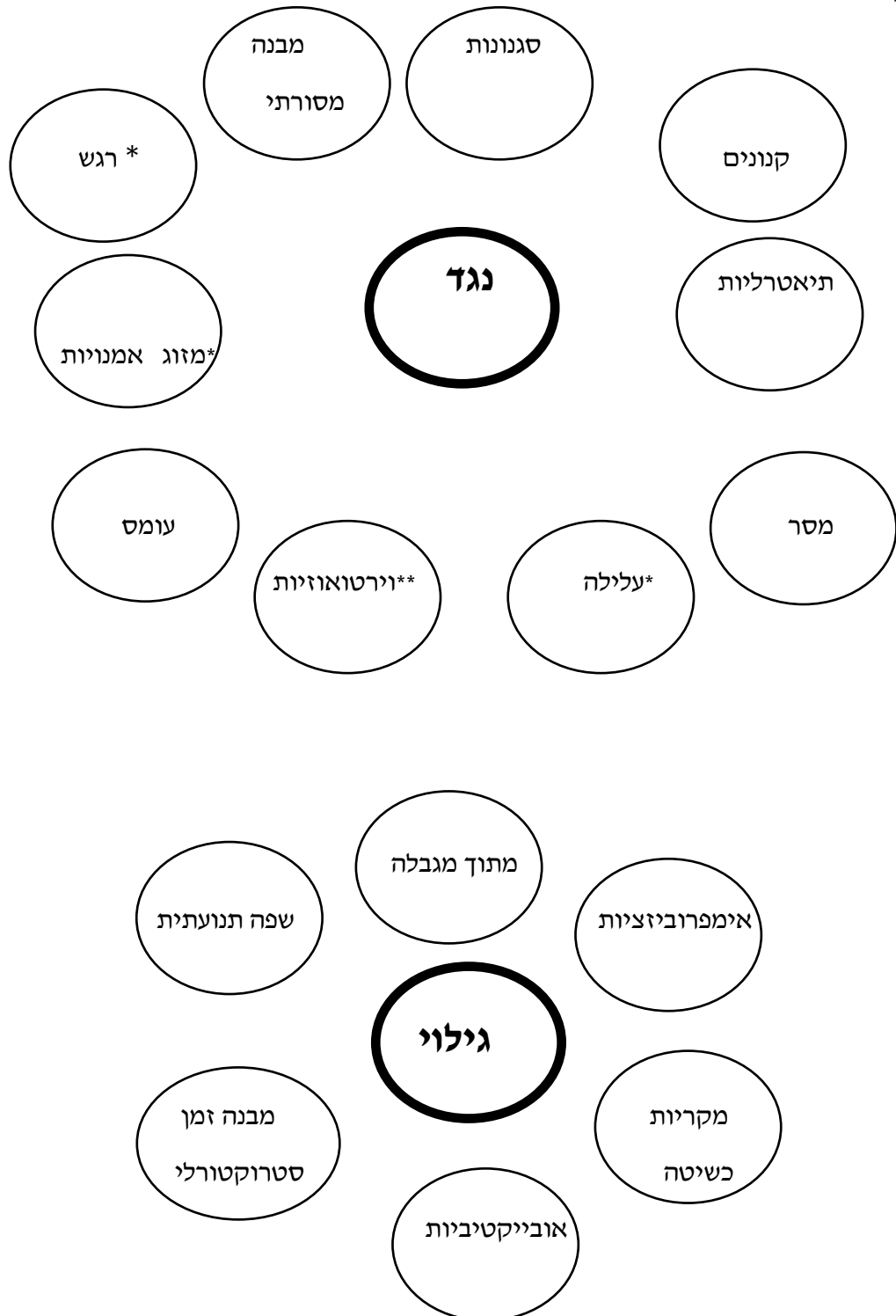
מודרני את המראה היומיומי שהקרין עשייה כלאחר-יד. הם העדיפו להופיע בבגדים פונקציונליים: גופיית T, מכנסי מיזע, גרביונים חמים ונעלי ספורט. ביינס טוענת שרקדני הבלט הקלאסי רוקדים בנעלי סטן ובשמלה נשית, כשבגד הגוף מסתיר את עבודת השרירים; רקדני המחול המודרני רוקדים יחפים כדי לחוש את הקשר עם האדמה, אבל נעלי הספורט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

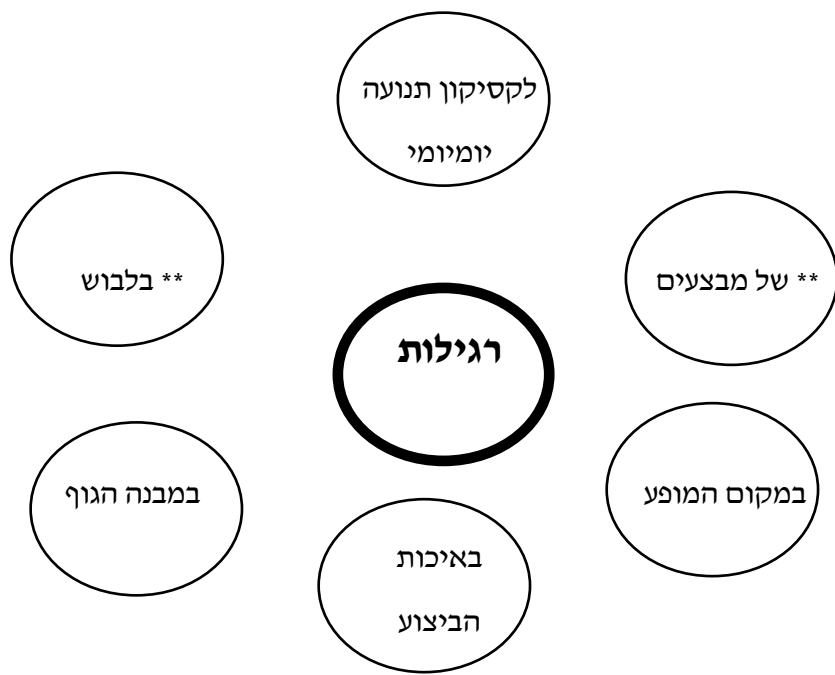
ה"רגילות" הייתה התשובה של יוצרי המחול הפוסט-מודרני לאפיון ה"נגד". נכללו בו: נגד תנועה מסוגנת וכפויה, נגד תיאטרליות, נגד אשליה, נגד ליטוש ונגד מבנה גוף אידיאלי, שתואם את האסתטיקה של הקנונים. ה"רגילות" באה לידי ביטוי אצל יוצרי המחול הפוסט-מודרני בשפה התנועתית, במקום המופע, בדה-מיסטיפיקציה של האמנות, בלבוש 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup> 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".<sup>5</sup>

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?"<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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 והגיוני. אלו הן פיסות חיים שלא ניתן לבטאן בשום דרך אחרת אלא באמצעות התנועה לבדה.<sup>8</sup> 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."<sup>9</sup> 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 שביטויו הוא התנהגות לפי נורמות חברתיות צבועות; וכישלון ביחסי ילדים והוריהם.<sup>10</sup> במקרה האחרון מדובר בכישלון שמתחיל בילדות ומשתקף במשחקי הילדים. בירינגר טוען שאיתר 40 משחקים ביצירות 1980 ואריאן (1979) שמקרינים אווירה של פחד ואלומות.<sup>11</sup> 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 הסיבה 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 לעוקר 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

### ריגוש

עבודותיה של באוש יוצרות בקהל ריגוש, והמבקרים האמריקנים כתבו אמנם בביקורותיהם כי "עבודותיה של באוש עמוסות ברגשנות יתר שמכבידה על הקהל וסוחטת אותו".<sup>14</sup> באוש טוענת שהיא מבקשת לומר דבר-מה שלא ניתן להגיד אותו במילים ולכן היא יוצרת פואמה שבה ניתן לחוש את משמעות הדברים.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

### אי-ליניאריות

גילפין מציינת כי יצירותיה של באוש בנויות מקולאז' של קטעים ואינן ליניאריות.<sup>17</sup> הפעולות על הבמה מתרחשות כשההווה אינו אלא נקודת התייחסות לקטעים שנשלפו בזמנים שונים לאורך ציר הזמן ונשזרו ביצירה ללא היגיון כרונולוגי.<sup>18</sup> 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 אלטוזר (Louis Althusser) אפקט הניכור של ברכט אינו מתמצה רק במשחק מחוספס ובאפקטים פלקטים דיסקטיים. הוא מצוי בדינמיקה של המבנה הדרמטי הסמוי של המחזות, שהיא – ולא הדינמיקה הפסיכולוגית של הדמויות – יוצרת את היחסים בין הקהל והמופע בתיאטרון הברכטיאני.<sup>19</sup> 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

הסטריוטיפי הרשמי שעליהם לייצג: שמלות הנשים הדוקות וקצרות מדי; הנשים מותחות את שערן לאחור 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".<sup>20</sup> הגברים והנשים לבושים בהידור ומקפידים לנהוג לפי הכללים הנוהגים בחברה מתקדמת, בשעה שהמציאות היומיומית עמוסה בבלבול, בהשפלה מינית ובמכות. במהלך היצירה עובר הסטריוטיפ 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.<sup>21</sup>

#### נגד אילוזה

האילוזה 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".<sup>22</sup> טכניקות הניכור – הקולאז', האי-התאמה והאי-קביעות – תורמות לשבירת האילוזה.

#### 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).<sup>23</sup> 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<sup>24</sup>. 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 פוליפונית 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 מכתיבה 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.<sup>25</sup>

### **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.<sup>26</sup> 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 בכוח" 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.<sup>27</sup>

#### 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.<sup>28</sup> לדברי קולברג מדובר במקומות נסתרים בגוף, מקומות שהמחול המסורתי הזניח כמו בית השחי או פעולות כמו ליטופים, נשיקות וסטירות.<sup>29</sup>

#### ג'יסטות

לדברי גילפין הג'יסטה היא שפה שאנו מפרשים אותה כסטאטית, למרות שהיא מכוונת אל מישהו.<sup>30</sup> 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-סמנטיפיקציה, 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".<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup>

### 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.



