3. לגיטימציה להעז

3.1 התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל 1976 –1991

3.1.1 מבוא

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

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

3.1.2 מדוע 1976 - 1977?

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

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

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

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

3.1.3 להקת "בת-שבע 2"

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.4 מדוע בממסד?

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

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

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

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

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

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

3.1.5. חזרה לאירופה

ב - 1981 הגיעה לארץ פינה באוש עם להקתה לסיור המופעים הראשון שלה בישראל. הופעותיה של באוש זכו בארצות הברית לביקורות שנעו בין הסיוג לשלילה, וגם הופעותיה בבריטניה לא הותירו שם חותם, אך בארץ התקבלה הלהקה בהתלהבות.[18] ב- 1983 הגיע לארץ להקתו של סנקאי ג'וקו והקהל נחשף הקהל לראשונה למחול הבוטו היפני.[19] שנה לאחר מכן העלתה להקתו של לינדזי קמפ (Lindsy Kemp) במסגרת פסטיבל ישראל את **חלום ליל קיץ** ו**פרחים**. קמפ גם העביר סדנה לרקדנים בתיאטרון רמלה במסגרת האירוע "גוונים במחול" בשנת 1984.[20]

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

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

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

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

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

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

3.2.1 מבוא

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

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

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

קייג׳ את יחסי הגומלין בין מוסיקה למחול ניתן למצוא במאמרו ״חן ובהירות״ (Grace and Clarity, 1944):

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

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

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

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

3.2.2 תיאטרון-התנועה והאמנויות הפלסטיות

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

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

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

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

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

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

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

(1982) מאת רות זיו-אייל עם חול ומים; **מדידות** (1982) מאת עמי ורחל ברקמן עם סרגלים; **בלאי** (1983) מאת זיו-אייל עם בגדים; **ענפים מחותלים** (1983) מאת רות אשל עם ענפים, פיסות בד וחיתולי תינוק; **משי** (1983) מאת שינפלד עם בד משי, מים ושיער; **מפגשים עם ים** (1983) מאת אמיר קולבן עם חול ומים; **טרמולו בצול וחצי** (1984) מאת אלקיים עם צינורות פלסטיק; **קוביה וגליל** (1984) מאת עמי ברקמן עם קוביה וגליל; **מיתוס** (1985) מאת אשל עם צמר כבשים ופסלי ברזל; **חמש צעקות** (1986) מאת נאוה צוקרמן עם מזוודות וכריות; **זמנים** (1986) מאת אשל עם צל של פנס על מפרש שתלוי מתקרת הבמה, נר עם אש, חבל וענפים ירוקים; אמזונה קומפקטית (1986) מאת אלי דור-כהן עם פנסים. לקראת סוף שנות השמונים החלה לדעוך הלהיטות להשתמש בחפצים אך לא נעלמה כליל.

מנין נבעה הלהיטות הפתאומית לשימוש בחפצים? התשובה טמונה בחיפוש אחר תנועה אחרת, שונה מזו של גראהם ותלמידיה. הכוריאוגרפים הישראלים חיפשו כיוונים חדשים בתוך הוואקום הגדול שנוצר עם נשיאת דגל ה"נגד" מול כל מה שהתחנכו עליו. החפצים נתנו מענה ראשוני לצרכים אלה. המגבלות, התמיכות, הצורניות והדימויים שהחפץ מעניק היו מעין קצה חוט שאליו נצמד הרקדן היוצר תוך שהוא מגלה שהחפצים הדוממים יכולים להכיל בתוך עצמם את האפשרות לשקף סיטואציות אנושיות. מכאן שלא רק תנועה חדשה נולדה אלא גם דימויים ואסוציאציות שתרגמו את עולמו הפנימי התת-מודע של הרוקד לשפה חזותית. לקראת סוף שנות השמונים נוצרה שפה תנועתית חדשה ועשירה ולא היה עוד צורך להשתמש בחפצים כתמיכה לחיפוש שפה תנועתית.

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

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

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

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

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

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

3.2.3 תיאטרון-תנועה ותיאטרון

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

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

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

> השוליים של התיאטרון הישראלי, כמעט ואינם קיימים. תיאטרון אחר, יש בעכו. התיאטרון הישראלי, עד היום, כמעט ואינו חושב בצורות...אל התיאטרון לא חלחלו הניסויים של תיאטרון שאיננו תלוי בבסיס הספרותי, או בבסיס המילולי.[37]

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

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

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

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

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

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