

6. השפעת מחול ההבעה על תיאטרון-התנועה בישראל

6.1 מבוא

מטרת הפרק לבדוק באיזו מידה הלחל מחול ההבעה, במודע ושלא במודע, לעבודותיהם של יוצרי תיאטרון-התנועה בישראל. נתמקד בעבודות שנוצרו כאן במחצית השנייה של שנות השבעים ותחילת שנות השמונים, כשתיאטרון-התנועה בארץ היה נתון להשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני. בשנות השמונים, כאשר עבודותיה של באוש היו מקור השראה ליוצרים המקומיים, השאלה כבר איננה רלוונטית כי שורשיה של באוש נעוצים במחול ההבעה.

כזכור היה מחול ההבעה סגנון המחול המרכזי בארץ מתחילת שנות העשרים ועד אמצע שנות החמישים. בשנות החמישים, לאחר בידוד תרבותי ממושך שנמשך כחמש-עשרה שנה – מלחמת העולם השנייה, מלחמת העצמאות ותקופת הצנע – החלו להגיע לארץ להקות מחול מחו"ל לסיורי הופעות. החשיפה לטכניקה הנקייה, לברק הטכני, לתפאורה ולתאורה שהיו חדשניות בשעתן גרמה בארץ זעזוע. לפתע הוברר שמחול ההבעה כמעט נעלם ממפת המחול העולמי, ושהזרקורים הופנו אל עבר המחול המודרני האמריקני, בייחוד אל זה של מרתה גראהם.¹

מתחילת שנות השישים ועד אמצע שנות השבעים הייתה השפעת המחול המודרני האמריקני דומיננטית בארץ, ודומה היה שארבעים שנות השפעתו של מחול ההבעה האירופי בישראל נעלמו בלי להשאיר עקבות. אולם כשהחל לפעול כאן סגנון תיאטרון-התנועה במחצית השנייה של שנות השבעים ניעורו גם יסודות מחול ההבעה. כתב עמנואל בר-קדמא על עבודתה של זיו-אייל: "אם תתחקה על עקבותיו ההיסטוריים של המחול הישראלי המודרני, תגיע גם לגרטרוד קראוס... ואולי גם למרתה גראהם. אם תרצו, גם אירופה מול ניו יורק."²

עם התעוררותם של יסודות מחול ההבעה בארץ בשנות השבעים עלתה על הפרק שאלת ההשפעה האמנותית על המחול הישראלי: האם הבכורה תינתן לארצות הברית או לאירופה? השאלה חשובה מפני שמובלע בה המאבק בין תוכן וצורה ובין מסר לפורמליזם, שכן המחול האירופי מעדיף בבירור את התוכן על פני הצורה ואילו המחול האמריקני מעדיף את הצורה, דהיינו את התנועה נטו, על פני התוכן.³ על האפשרות ליצירת סינתזה בהקשר האמריקני בין שתי הגישות כותבת מנינג:

[יהא זה] נאיבי לנבא סינתזה של שתי האסתטיקות, באוש והאמריקנית, אף שיש מספר מגמות במחול האמריקני המצביעות על אפשרות של פישור. אלא שזרמים אלה, כמו למשל עבודתה של מרדית מונק והעיסוק של יוצרים פוסט-מודרניים במופע שיש בו מרכיבים של חיזיון (spectacle), אינם חדשים. הם לא השאירו חותם משמעותי על

האסתטיקה הצורנית הקיימת. ניתן לצפות שהמחול האמריקני יספוג השפעות מחו"ל – לא רק של תיאטרון-התנועה אלא גם של סגנונות כמו הבוטו היפני – שימצאו דרך להשתלב במסגרת הפלורליזם הצורני.⁴

בארץ איננו מוצאים בספרות התייחסות לסוגייה בעד או נגד מחול אירופי או אמריקני, וכן אין אנו מוצאים התלבטות בסוגיית סיכויי השילוב בין המחול האמריקני לאירופי; אולי מפני שקהילת המחול בארץ הייתה דלה באותן שנים במחקר ובפרשנויות של מהלכים היסטוריים ושינויים במגמות המחול. לעומת זאת הדילמה "לאן פונה האמנות בישראל – לאירופה או ולאמריקה" העסיקה מדיה אמנותיים אחרים בארץ. עפרת, למשל, כותב:

האמנם אנחנו דורכים על תלי ריקבון של כישלונות עבר, נוסח התפיסה האירופית? האמנם אנחנו צועדים אל עתיד של נתיב טכנולוגי-פרגמטי אמריקני? האם אנחנו יוצרים פה מתוך פאסיביות של אל-זמן מזרחי? האם אנחנו יוצרים מתוך גנטיקה תרבותית יהודית המאחרת דינאמיקה של חורבן וגאולה בנוסח "הקבלה"... את הסינתזה עוד לא יצרנו, אך הסתירות של ארבע האופציות התרבותיות מפצלות כל רגע של הווייתנו. ושוב: עבר-עתיד, פאסיביות-אקטיביות, חורבן-גאולה זהו גורלה של חברת מהגרים יהודית בפרשת הדרכים שבין המזרח למערב, בין אירופה ואמריקה ובין הדתות הגדולות. יותר מזה, זהו גורל של אמן כאן. אין לו ברירה: הוא חייב להתחבר לערוץ המורכב הזה, לא אמריקה, לא אירופה, לא מזרח, לא יהדות. הכל ביחד.⁵

עפרת מייחס לאמנות האמריקנית תכונות של "אטרקציה מדומה... שטוחת ערכים... משטחים אדירי-ממדים שעליהם גודש פלורליזם... מוצר של חברת שפע... זיוף". והתרבות האירופית מתאפיינת ב"פרנויה של מבט פנימה... סיוטים... מוצר האני... עומק אסטרטגי שקוראים לו היסטוריה של תרבות".⁶ לדברים האמורים מוסיף התיאורטיקן ג'רמי לנצט ש"אמנות הצומחת על קרקע אמריקנית תעודד חדשנות ואופטימיות, ואילו אמנות גרמנית תהיה מסובכת בעבר שלה, באגדות, במיתוסים של ימי הביניים, באפוקליפסה ובניסיונות היטהרות".⁷ אין זה מענייני כאן לצדד בצד זה או אחר, אך הדברים מצביעים על עוצמת הפער בין שתי הגישות, כאשר לידת תיאטרון-התנועה בארץ מתוך המחול הפוסט-מודרני האמריקני, והמשך התפתחותו בהשראת תיאטרון-המחול הגרמני, יצרה גשר בין שתי האסתטיקות.

לפני שאגש לבדוק אם וכיצד חלחל מחול ההבעה לתיאטרון-התנועה בישראל, כדאי לעמוד על המרכיבים הזיהים והשוניים של שתי הסוגות הללו מחול ההבעה ותיאטרון-התנועה, כדי שנוכל לזהות את המקרים שבהם תיאטרון-התנועה בישראל קרוב יותר בתפיסתו האמנותית למחול ההבעה מאשר לסגנונה של באוש.

מנינג עומדת על נקודות הקירבה בין מחול ההבעה ותיאטרון-התנועה וסבורה כי הן במחול ההבעה והן בתיאטרון-התנועה באים לידי ביטוי המקום המרכזי שתופסות נשים יוצרות מעורבות חברתית וכן ריבוי תכניות סולו. בנוסף לכך יש חזרה לאימפרוביזציות כמרכיב עיקרי בתהליך היצירתי, כמו במחול ההבעה.⁸ נורברט סרווס (Norbert Servos) עומד על ההבדלים בין שתי הסוגות הללו. מחול ההבעה לתיאטרון-התנועה. ההבדל הבולט לדעתו הוא התמיכה הממשלתית הנדיבה של הממשלה הגרמנית בהפקות תיאטרון-התנועה וביצירת מופעים עתירי תקציבים המיועדים לבמת בית אופרה, וזאת בניגוד לעוני של מחול ההבעה. הבדל נוסף הוא הפתוס, הרגש ושפע התנועות הזורמות הקשורות למוסיקה במחול ההבעה, לעומת הניכור, התנועה היומיומית המינימליסטית, השימוש בקולאז', בפירוק ובבנייה מחדש של אלמנטים תנועתיים והחזרה – בתיאטרון-התנועה הגרמני.⁹

6.2 שורשי מחול ההבעה בארץ

מרבית האמניות שהחלו ליצור בסוגת תיאטרון-התנועה בארץ בשנות השבעים היו עדיין נערות בשנות החמישים. ממילא הן ספגו את האווירה המיוחדת ששררה בארץ באותן שנים, אווירת השנים הראשונות לעצמאות, כאשר האמנות חשה מחויבות לתרום את חלקה למדינה הצעירה. אבישי אייל אומר:

יש משהו באווירה של ישראל של סוף שנות החמישים שהיא [רות זיו-אייל] ספגה מבלי לדעת באופן ישיר. יש לאמנות מסר, פשר, סיפור ותכנים. האמנות באה לתת ביטוי לאידיאלים ולשאיפות לאומיות... מחול היא אמנות צורנית, זו אמנות הגוף ולכן זו אמנות של גויים. איפה היהודים רקדו? בחתונות. כל האמנויות הויזואליות הן לא יהודיות במהותן. הלגיטימציה לעשות את האמנות של הגויים בקונטקסט שלנו קיימת רק אם יש איזה סוג של אפולגטיקה אתית, דהיינו, מסר. זה עמוק. מורכב למראית עין. זה לא שעשוע ובידור. זה סבל: החיים, ההיסטוריה, התרבות היהודית, מצבנו בארץ.¹⁰

כדאי לזכור שכל היוצרות הן ממוצא אשכנזי. על מדפי הספרים בבתייהן היו ספרי אמנות של ציירים אקספרסיוניסטים, והסיפורים לפני השינה היו אגדות האחים גרין שסיפרו על מכשפות ועל נסיכים ונסיכות באירופה של ימי הביניים. ברדיו הן שמעו קונצרטים של בטהובן, מוצרט, היידן וגריג.

למרות המצב הכלכלי הקשה שלחו ההורים את בנותיהן ללמוד מחול, כחלק מהתפיסה שיש להעניק חינוך תרבותי לילדים. הנערות למדו מחול ונגינה על פסנתר, ואילו הבנים נרשמו לחוג להתעמלות ולמדו לנגן בכינור. מרבית היוצרות המובילות של תיאטרון-התנועה בישראל למדו תחילה אצל מורים שלימדו מחול ההבעה. הבלט הקלאסי לא היה פופולרי באותן שנים מאחר שדבקה בו תווית של אמנות "מיושנת" ו"בורגנית", ולכן נשלחו הנערות ללמוד את המחול החדש שתאם את רוח הזמן.¹¹ רות זיו-אייל למדה והופיע במופעים של נעמי אלסקובסקי, שכזכור הייתה סולנית בלהקתה של קראוס. רחל כפרי החלה את לימודי המחול שלה אצל נחום שחם, תלמידם של פרד ברק (Fred Berk) וקטיה דלקובה (Katya Delakova), שלימד בחיפה רקדנים ומורים יהודים שברחו ערב מלחמת העולם השנייה לניו יורק.¹² אשרה אלקיים הייתה תלמידתה של גרטרוד קראוס והשתתפה כרקדנית באורטוריה **שמשון ודלילה** (1955) שיצרה קראוס. מירליה שרון החלה את לימודי המחול שלה אצל תהילה רסלר, שהייתה מורה חשובה לסגנון מחול ההבעה בדרזדן ובשנות השלושים עלתה לארץ.¹³ הדה אורן ורונית לנד היו גם הן תלמידות של גרטרוד קראוס. בהמשך השתלמה אורן אצל ניקולאיס בניו יורק, ואילו לנד השתלמה באנגליה בסגנון New-Dance, שכאמור היה המהדורה האנגלית למחול הפוסט-מודרני האמריקני. נאוה צוקרמן מספרת כי שני מופעים השפיעו עליה במיוחד בשנות החמישים. הראשון – ריקוד הסולו של קראוס בהצגה **פר גינט** ב"הבימה", והשני – משחקה של חנה מירון בהצגה **פונדק הרוחות**.¹⁴ על רקע זה ניתן להבין מדוע בחרה צוקרמן ללמוד מחול במסלול התנועה בסמינר הקיבוצים, שבראשו עמדו מורים המזוהים עם מחול ההבעה.¹⁵ ניר בן-גל וליאת דרור למדו בסדנה באולפן למחול שליד הלהקה הקיבוצית, אותה ניהלה יהודית ארנון, שלמדה אצל אירנה דיקשטיין, שהייתה תלמידתו של קורט יוס. בארץ למדה ארנון אצל ירדנה כהן וגרטרוד קראוס, מהדמויות הבולטות של מחול ההבעה. גבי אלדור היא כזכור בתה של שושנה אורנשטיין ונכדתה של מרגלית אורנשטיין, מחלוצות מחול ההבעה בארץ. יוצאות הדופן בין האמניות הן רנה שינפלד ואנוכי, שכן לא למדנו אצל מורים המזוהים עם מחול ההבעה. שינפלד הייתה כזכור תלמידה של רינה גלוק, לאחר מכן של מרתה גראהם ובהמשך למדה בג'וליארד, ואילו המחברת למדה בלט אצל ארכיפובה גרוסמן, ובהמשך מחול מודרני בסגנון גראהם אצל רינה גלוק, לינדה רבין ונורית כהן.

הדור הזה של יוצרות תיאטרון-תנועה בארץ זנח את מחול ההבעה שלמד בצעירותו ורובו אימץ את המחול המודרני האמריקני בסגנונה של גראהם. רק במחצית השנייה של שנות השבעים, לאחר

שהאמניות בארץ קיבלו מהמחול הפוסט-מודרני לגיטימציה להפנות עורף למחול המודרני האמריקני, הן חיפשו מחול אחר. רק בדיעבד, לאחר ביקורה של באוש, הסתבר להן עד כמה מצויים במחול ה"אחר" שלהן שורשים של מחול ההבעה. אשרה אלקיים:

כיום [1990] אני מבינה שכאשר נסעתי בגיל שש-עשרה ללמוד אצל גראהם כבר הייתי מבוגרת מכדי לאפשר לטכניקה זו או אחרת לחנוק אותי. תמיד הרגשתי שהייתה לי זכות להיות תלמידתה של גרטרוד, בגלל החופש היצירתי ושמחת הריקוד שהיא העניקה, שלא קיימים בשום שיטה. יש מורים מעטים שדרכם מצליחים לצמוח.¹⁶

ורות זיו-אייל:

נושא הבאוהאוז חלחל בהיסטוריה שלי. אני קרובה למלאכה, לארכיטקטורה, לציירים קנדינסקי וקליי. התפיסה שלי היא להיות פשוט ופונקציונלי... השפיע עלי האקספרסיוניזם הגרמני. הציור, חיתוכי העץ, תמונות של מרי ויגמן. רישומים של קטה קולביץ. כל זאת ראיתי בספרים שהיו בבית. אלו השפעות עמוקות ולא ישירות... השפיעו עלי גם הסרטים האילמים של צ'רלי צ'פלין וגם הסרטים של וולט דיסני, בהם מרקדים ושרים עכברים במטבח.¹⁷

משמע, אפוא, שאין זה מקרה, שבמפגש עם המחול הפוסט-מודרני האמריקני חשו הכוריאוגרפיות קירבה לזרם הפוסט-מודרני המטפורי.¹⁸ אין זה מקרה שהן הושפעו מעבודותיהן של מרדית מונק וקיי סקיי ופחות מהעבודות של המחול הפוסט-מודרני השכלתני של איבון ריינר וטרישה בראון. כזכור, הרעיונות של מרס קאניניגהם וג'ון קייג' התקבלו בארץ בהתלהבות ובהערכה, אבל בפועל לא נוצרו בהשפעתם הישירה עבודות, ולא קמו להקות בסגנון הפוסט-מודרני השכלתני או בסגנונו של קאניניגהם. מתוך בחינת הרקע של היוצרות נוכל גם להבין מדוע הייתה לאלווין ניקולאיס ותלמידיו השפעה כה חזקה על האמנים הישראליים. כזכור (ראה בפרק 1) היה ניקולאיס תלמיד של הניה הולם שייסדה שלוחה של בית הספר של מרי ויגמן בניו יורק, ומירליה שרון והדה אורן למדו אצלו ואצל האסיסטנט שלו מרי לואיס, שהיה אמן ידוע בזכות עצמו. כבר עמדנו על השפעתה של קרולין קרלסון, תלמידתו של ניקולאיס, על רנה שינפלד (ראה בפרק 3.4). כדאי לציין, שבניגוד לישראל נקלט באנגליה דווקא המחול הפוסט-מודרני השכלתני ואילו המחול הפוסט-מודרני המטפורי נדחה.¹⁹

הביקורת בגרמניה זיהתה את הקשר של תיאטרון-התנועה הישראלי אל מחול ההבעה יותר מאשר בישראל. ב-1982, כשהופיעה אלקיים עם **טרמינל** בסיור הופעות בגרמניה, צוינה ההשפעה

החזקה של לוטה גסלר (Lotte Goslar), אמנית ידועה של מחול ההבעה, על עבודתה של היוצרת הישראלית.²⁰ כתב מבקר השטוטגרט צייטונג:

חמשת השחקנים נשארים אופטימיים לכל אורך היצירה ואינם שוקעים לתהומות הפסימיים של עבודות "תוצרת גרמניה" כמו בכוריאוגרפיות הפסיכולוגיות של באוש, הופמן או קרזניק. העבודה המבריקה של אלקיים מזכירה את החזרה לעבודות שנוצרו לפני מספר עשרות שנים על ידי לוטה גסלר.²¹

לסיכום, הדור הראשון של הכוריאוגרפיות בסגנון תיאטרון-תנועה בישראל הושפעו בשנות החמישים, בהיותן נערות, מהתפיסה שלפיה תפקיד האמנות להעביר מסרים. הן גדלו בבתים שבהם היו ספרי אמנות אקספרסיוניסטים, האזינו למוסיקה אירופית קלאסית והחלו את לימודי המחול שלהן אצל מורים המשתייכים לסוגה של מחול ההבעה. למרות שזרם זה נדחה בסוף שנות החמישים, ולמרות שהיוצרות אימצו את סגנון המחול המודרני האמריקני של גראהם, המשיך לחלחל מחול ההבעה באופן לא מודע. ביטוי לכך אנו מוצאים בדחיית המחול הפוסט-מודרני השכלתני על ידי היוצרים המקומיים ובאימוץ מרבית המאפיינים של המחול הפוסט-מודרני המטאפורי.

6.3 אפיון ה"אני"

העיסוק ב"אני" הוא המאפיין הבולט ביותר של מחול ההבעה. בניתוח העבודות של היוצרים המרכזיים בתיאטרון-תנועה בארץ אנו רואים שחיפוש אחר תשובות הקשורות למהות החיים ולקשרים הבין-אישיים עובר כמוטיב חוזר בעבודותיהם, בעיקר אצל רות זיו-אייל, אשרה אלקיים ונאוה צוקרמן. כמו יוצרי מחול ההבעה הן מתלבטות, כואבות וחושפות את עצמן, כשהשאלות מופנות פנימה. בניגוד לבאוש אין זה תיאטרון-תנועה שמנסה "לכבוש" את העולם בהפקה מפוארת, ובאמירה אפוקליפטית וחברתית מרעושה. תיאטרון-התנועה בישראל הוא תיאטרון שמקורו אינטימי, פרטי – כמו מחול ההבעה. לדברי עפרת המשמעות היא התחפרות עמוקה בתוך ספרי פילוסופיה, התחבטות והתיישרות בשאלות הגות. הוא מזהה כאן את רוח המסורת הרומנטית הגרמנית שהולידה את האקספרסיוניזם הגרמני.²²

חבורות של הגיגים על מהות החיים שכתבה אשרה אלקיים מלוות אותה זה עשרים שנה. הקורא המעיין בהן יכול לטעות ולחשוב שלא מדובר בכוריאוגרפית אלא בפילוסופית המתעקשת להבין מנין היא באה, לאן היא הולכת, ואיך להעביר את הזמן שבין הלידה למוות; איך לגשר בין השאיפה לכבוש יעדים חדשים, לטפס על סולמות, להעביר את החיים בריצה בין טרמינל אחד לרעהו. כל השאלות

האלו עומדות בניגוד לכמיהה לשקט ולביטחון ולקשירת יחסים ארוכי טווח עם אנשים אחרים. לדבריה, בעוד היא תוהה ממשך שעון הזמן לעבוד "כמאסף שעובר דרך שרשרת של תחנות חיים המובילות בסיכומו של דבר אל המוות".²³ מוטיב המוות, שהוא אופייני למחול הבעה, רודף את אלקיים מאז מותו של בעלה הטייס במלחמת ההתשה. מטוסו נפל לתוך ים סוף ועקבותיו נעלמו. מותו הפתאומי והעדר קבר הגבירו את תחושת חוסר הביטחון והתלישות שלה.

כאמור חשה אלקיים "כאדם שנזרק לעולם ומחפש מקום להיאחז בו".²⁴ בסולמות הגבר דג את האישה מהים האין-סופי, דמויות הוליוודיות נכנסות ויוצאות דרך החלון מחלל לא מוגדר. **בטרמינל** השתמשה בטרמפולינה שעליה קופצים השחקנים כדי להביע את תחושת התלישות, בקו אנכי בין שמים וארץ. התנועה הבלתי פוסקת בבית הנתיבות – הטרמינל – יוצרת קו שונה, אופקי, של אנשים שנפגשים לדקות ספורות ונפרדים בזרם אנושי שאין לו התחלה ולא סוף. אלקיים קרועה בין השאפתנות לטפס על סולמות רבים לבין כמיהתה לשקט ולביטחון. וכדבריה: קיים אצל האדם צורך אובססיבי לתנועה מתמדת והאדם נמצא "בין לבין", בין דבר שקרה לבין דבר שעומד לקרות. האדם לא עוצר כדי לתת דין וחשבון ומאבד את ההווה.²⁵

כמו אצל אלקיים גם אצל צוקרמן נקודת המוצא היא ה"אני", ומעידה שבתאיטרו-התנועה שלה היא "מחפשת את העולם הפנימי להעביר לשפת גוף".²⁶ **בחמש צעקות** נקודת המוצא היא הבעיות המטרידות אותה: טיב הקשרים בין אדם לאדם, ניפוץ החלום הרומנטי של הזוגיות והכאב המלווה את השאיפה "שהנשמה והמציאות יתחברו יחד". כמו אלקיים, צוקרמן איננה מסתפקת בניתוח המצב בהווה אלא "חופרת" בעבר ומציגה את ציר הזמן של החיים. אלו סצנות של פגישות ופרידות בין גברים ונשים, בין אם ובת, בין אירופה וישראל. כמו באוב היא מעלה את האם וזיכרונותיה מנעוריה באירופה. המנחה, שמשמש כמקהלה יוונית הוא דמות הלקוחה מהקברטים של אירופה ערב המלחמה. הוא לובש חליפה שחורה, פניו צבועות בלבן ושפתיו באדום בוהק. זאת דמות מעונבת, שדומה ל"מנצח" על אירועי החיים, מופיעה גם ב**כותרות נזרות** של זיו-אייל. אירופה הקודרת הועתקה לישראל והנשים ממתונות לגברים בחדר חשוך, שהחלון הקטן בו מוגף ולא מאפשר לקרני השמש הישראליות להציפו. אם **בחמש צעקות** זועקת צוקרמן "בשביל מה כל הסבל הזה? האם אי אפשר אחרת?" בעבודות מאוחרות יותר חדלה לשאול.

חיים מדקה לדקה עם מה שיש... לתפוס את הרגע. פשוט לחיות ולא לשאול... חבל על

האנרגיות לשאול. לקחת את האנרגיות למה שיש ולא למה שאין ולמה שאי אפשר

שיהיה.²⁷

זיו-אייל מנסה, בדומה לצוקרמן ולאלקיים, להבין את "נתיב חייה" באמצעות יצירתה.

העבודה זה כמו חלום שחוזר על עצמו. העבודה היא דרך למולל ולפתור את את החלום. דרך העולם היצירתי אני מבינה את הקיום שלי עלי אדמות. וכשאני לא מבינה אותו שוב פעם, אני צריכה להתחיל מחדש וליצור. זה מעין שחרור תובנה המגיע לשלב של שיווי משקל ונדמה לך שמעבר לעבודה זו אין כלום, ואז מתחילה שאלה חדשה לפרפר. השאלות בעבודות שלי די חוזרות על עצמן. זה תמיד עוסק

באיזו צורה של יחסי אנוש.²⁸

בחלק מהעבודות, **חמש צעקות, בלאי, סולמות, כותרות נזכרות**, משתקפים זיכרונות הקשורים לאירופה של מלחמת העולם השנייה, אם בלבוש או במנהגי החברה. ההתייחסות לשואה ולפשיזם מרומזת בלבד. למשל, בסצנה האחרונה **בחמש צעקות** נערך מצעד נאצי, וב**סולמות** הגבר יוצא למלחמה, וכשהוא חוזר הוא מניח על הרצפה את הסולם, שמרמז לפסי רכבת על רקע תפאורה קולית של צפירת קטרים. בסצנת הסיום **בכותרות נזכרות** ממלאים השחקנים את בגדיהם בעיתונים והופכים לרובוטים שיוצאים במצעד פשיסטי, ואילו **בלאי** עוסק בפליטים.

הדמויות הנוצרות על הבמה, באמצעות הבגדים, מזכירות תכופות את ימיה של תל-אביב הישנה, את ריח העובש שנודף מבגדי הפאר מעולם אחר, שנותר מאחור, ואת ריחה של מזרח אירופה שנדדה אל מזרח התיכון.²⁹

כזכור, גם ביצירתה של רחל כפרי **דיוקן של דמגוג** אנו מוצאים ניחוח אירופי של תקופה מסוימת, בבחירת המוסיקה של קורט וייל. בכך היא יוצרת הקשר בין האלימות בין הבובות לבין האלימות באירופה ערב מלחמת העולם השנייה.

כמו במחול ההבעה מבטאות גם עבודותיהן של בנות הדור הראשון לתיאטרון-תנועה בארץ משיכה אל הקסום והמסתורי. צוקרמן מעלה את האם מתוך חשכת הזיכרונות. יש משהו מפחיד באם המוזנחת, פרועת השיער, שאיננה נפרדת משמלת כלולותיה. היא נראית כרוח רפאים של כלה מאוכזבת המסתובבת בחורבות טירה. כנביאת זעם היא מזהירה את בתה ש"כל אחד ינסה לטרוף את הגוף שלך... יהיו לך שחלות חלולות". החדר החשוך והצלליות המרקדות על הקירות תורמים גם הם ליצירת אווירה מסתורית ברוח הקולנוע האקספרסיוניסטי.

קסם של אגדה עכשווית נמסך בעבודתה של אלקיים. הסיפור מוזר, ברוח סיפורי הברון מינכהאוזן, על גבר ש"דג" את אשתו. הדירה שבה מתגורר הזוג נראית כמו דירת מגורים רגילה, אבל התבוננות מעמיקה יותר מגלה שזו דירה "מכושפת". לשולחן ולכיסאות רגליים באורכים שונים וגם לשולחן שיפוע מוזר. מבעד לחלון נכנסות לדירה ויוצאות ממנה דמויות מהסרטים, שהן מעין גירסה אמריקנית לאבריים ולנסיכים של עולם האגדות האירופי. התאורה הבהירה איננה מסמלת אור יומיומי אלא תאורה של עולם פנטסטי. כמו באיורים בספרי הילדים האור מדגיש את קווי המיתאר של החפצים והצבעוניות שלהם, כאילו טמונות בהם אנרגיות מיוחדות. הביקורת בגרמניה זיהתה ב**טרמולו** אלמנטים שמזכירים את האופטימיות והקסם של הקרקס הגרמני שלפני מלחמת העולם השנייה, אבל אלקיים מייחסת השפעה גדולה יותר לבמאי הסרטים האיטלקי פרדריקו פליני. בשנות החמישים והשישים בישראל היה הקולנוע הבידור המקובל על שכבות רחבות. לצד סרטים הוליוודיים, בעיקר מחזות-זמר, הרבו להקרין סרטים של פליני, ואלקיים הושפעה מהדרך שבה השתלבה הפנטסיה ביומיומי. כותב פליני: "הכול מציאותי. אני לא עושה חלוקה בין הדמיון למציאות. אני רואה הרבה מציאות בדמיון שלי. אני לא חושב שעלי מוטלת האחריות לארגן את כל מה שאני רואה באותה דרגה."³⁰

גם זיו-אייל יוצרת ב**כותרות נזכרות** מעין אגדה עכשווית, אבל ללא הקדרות וסיפורי הזוועות של אגדות ימי הביניים האירופיים. היא מצליחה לשלב בין ניו יורק והאלימות שבה לעולם הקסום של האגדה. מסבירה זיו-אייל:

אמריקה זה אוסף של הרבה אינפורמציה – אינטלקטואליות וקונצפציה. שם קיבלתי כלים ופתיחות. מקור היצירה שלי מצוי 'אי שם בארץ רחוקה' וקשור במיתוסים; אם זה זכר ונקבה, נסיך ונסיכה, אהוב ואהובה, ויש להם מבחנים בדרך, כמו למשל במ**סתורים**, או אגדת האלמנה השחורה שאוכלת את הגברים שהזדווגה אתם כמו בחלון, או מחזוריות החיים כמו במחזור וכוח משיכה. באיזה מקום זה תמיד קשור אצלי בשאלת הקיום האנושי. למה אדם עושה פולחן? זה הקשר שלו עם אלוהים כי יש לו פחדים. למשל, הפחד מהדוב והפולחן מרגיע אותו. אלה פולחנים שעונים על צרכים קיומיים של האדם. זה דיאלוג בין האדם ונתיב חייו. אני עוסקת באמנות ואני רוצה שהיא תיתן לי תשובות.³¹

ב**כותרות נזכרות** העיתונים היומיומיים הופכים לחומרים שבעזרתם ניתן להתחפש לנסיכה בשמלת קרינולינה, לאביר שעל ראשו כובע נפוליון ענק ובידיו חנית ומגיני ברכיים. מתוך העיתונים "נולד

כלב" ואליו מצטרפת רקדנית/שחקנית כ"תרנגולת". בקטע אחר הרקדנים/שחקנים "טובעים" בים העיתונים ובהמשך דוחסים את העיתונים לתוך בגדיהם והופכים לענקים. השימוש בליצנים מחזיר אותנו לעולם האגדות של האחים גרים, לעולם הקרקס עם "הטריקים", וגם לעולמו המופלא של וולט דיסני.

למרות שנקודת המוצא לעבודות של שינפליד ושל המחברת שונות משל אלקיים, צוקרמן וזיו-אייל, גם בעבודותיה של שינפליד נולדים דימויים במפגש הגוף עם חפצים. שינפליד הופכת לאלה מצרית כשגליל הפח מונח על ראשה ותוך שניות, לאחר שהסירה את הגליל מעל ראשה והניחה אותה על השכמות, היא הופכת למוכרת הגפרורים הרועדת מקור.

גלימה לסקילה עצמית של המחברת עוסק בפולחן היטהרות, ואילו **ענפים מחותלים ומיתוס** בפוריות ובלידה, ובכך עונה היצירה על צורך פנימי לא-מודע להזדככות ולאמוות, לשאיפה לתת לחיים ולעשייה משמעות שמעבר לרגילות היומיומית. בכך ניתן למצוא מקבילות לעבודותיה של מרי ויגמן העוסקות בעולם דמוני של אקסטזה ואובססיות על-אנושיות.³²

לסיכום, כמו במחול ההבעה נקודת המוצא לעבודותיהן של היוצרות המקומיות טמונה בהגיגים ובחיפוש אחר תשובות לשאלות העוסקות במהות החיים: מנין האדם בא ולאן הוא הולך, ואיך למצוא את האיזון, אם בכלל אפשר, בין השאפתנות וכיבוש פסגות לבין החיפוש אחר שלוה וביטחון בהווה. נקודת המוצא למרבית העבודות ריאליסטית ומעוגנת ביומיומי, אבל מכאן ואילך מתפתח הגרעין הריאליסטי על דרך האסוציאציה, הפנטסיה והפולחן.

6.4 אפיון ה"הבעה"

מחול ההבעה מזוהה עם התפרצות רגשות עזה ועם דרמטיות. מעניין שגרטרוד קראוס, שהייתה ידועה בעוצמת הבעתה ובהתפרצויות האנרגיה שלה, חיפשה בכתביה דווקא ריחוק, הפשטה וצמצום:

תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות ראשה, הילת אור לראשה, ניצבת בידיים פשוטות באלומות אור. בהתרחקה היא נעשית דקה יותר ויותר עד שנותרה ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי.³³

בפועל היה פער בין שאיפתה של קראוס לאיפוק לבין התפרצויות האנרגיה של "הר געש", כפי שמתארת אותה ורה גולדמן שהייתה רקדנית בלהקתה. פער זה אפיין לא רק את קראוס אלא כל אמני מחול ההבעה.

בהשוואה למחול ההבעה היה המחול המודרני האמריקני, שאליו נחשפו היוצרות הישראליות בשנות השישים ובתחילת השבעים, מאופק יותר. על ההבדל בהבעה הרגשית בין מחול ההבעה לבין המחול המודרני האמריקני כותבת הכוריאוגרפית והרקדנית האמריקנית הניה הולם, שהייתה תלמידה של ויגמן:

הרגש במחול ההבעה הוא רגש סובייקטיבי. לעומת זאת, הנטייה של האמריקנים היא יותר להתבונן, להעיר תוך הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח... הגרמנים מתחילים עם עוצמת החוויה הרגשית והשפעתה על הפרט. זהו ההבדל בין "להיות" (being) ל"לעשות" (doing) – בין ההטמעה של ה"אני" בתוך הרגש לבין התייחסות יותר אובייקטיבית לבניית סיטואציה מסוימת.³⁴

המחול האמריקני המודרני היה אם כן רגשני פחות ממחול ההבעה, אבל התקיים פער בין הדרמה והרגש של המחול המודרני האמריקני האקספרסיבי לבין השאיפה ל"הסתכלות אינטלקטואלית וניתוח" שעליה מדברת הולם. אותה רגשנות ודרמטיות שאפיינו גם את המחול המודרני האמריקני, אם כי במידה פחותה מזו של מחול ההבעה, היו אחד מיעדי המרד של המחול הפוסט-מודרני. כפי שראינו בניתוח העבודות במחקר, מעולם לא ויתרו היוצרים הישראלים על הבעה ומסר. כזכור, הדור הראשון של יוצרות תיאטרון-התנועה גדל בשנות החמישים, כאשר אמנות ומסר היו קשורים זה בזה. לאחר שהגיעה באוש לארץ וסגנונה הפך למודל לחיקוי, קיבלו יוצרות תיאטרון-התנועה הישראליות חיזוקים למה שעשו קודם לכן לא במודע. הקשר שלהן למחול ההבעה מתקופת ראשית לימודי המחול שלהן קיבל לפתע ממדים חדשים. עם זאת אין מדובר בהתרפקות על ההבעה והרגש בסגנון מחול ההבעה כפי שספגו בתחילת דרכן, וגם לא בהבעה וברגש של המחול המודרני האמריקני שאליו נחשפו מאוחר יותר. מדובר בשילוב של השניים, בתוספת ריחוק ו"אובייקטיביות" בהשראת המחול הפוסט-מודרני המטפורי. על אותו רגש כתבה מרדית מונק ב-1983:

[אני מבקשת ליצור] אמנות שפונה לרגש שאין לנו מילים לתארו. רגש שאנו בקושי זוכרים. אני מבקשת ליצור אמנות שמחזקת את עולם הרגשות בחברה בזמן שהרגשות מצויים בסכנת הכחדה.³⁵

בניתוח העבודות הנבחרות של יוצרי תיאטרון-תנועה בישראל אנו רואים את המקום המרכזי שניתן לביטוי הרגשי. **בחמש צעקות** של צוקרמן מוביל הקו הרגשי, או הביטוי הרגשי של הדמויות את הסיפורים והדימויים. הנשים הממתינות לגברים חולמות על בית וגינה. התנועות קטנות, מינימליסטיות, כמו נולדות מתוך הנשימה. **בסולמות** אנו עוקבים אחר התפתחות הרגשית בין הגבר לאישה לאורך ציר הזמן, מנקודת המוצא למן הרגע שבו "דג" הגבר את האישה באקראי ומתייחס אליה כאל יצור נטול רגשות ועד לבניית מערכת יחסים עמוקה. **בכותרות נזכרות, בדיוקן של דמגוג, בגלימה לסקילה עצמית ובפחים** מוצא הקו הרגשי דרכי הבעה באמצעות השימוש בחפצים. למשל, הרקדנית/הבובה **בדיוקן של דמגוג** מענה את הבובה האמיתית ולבסוף תולה אותה כשראשה שמוט על הרצפה, או סצנת הנערה הקופאת בקור ומכסה עצמה בגליל הפח שמעצים בתפאורה הקולית שלו את עוצמת הרעידה.

בניגוד לצוקרמן, הכוח המניע את שינפלד אינו הרגש אלא החפץ. אלא שבמפגש עם החפץ נוצרות סצנות קצרות אינטימיות המאופיינות ברגש מעודן. בכך היא דומה לאוסקר שלמר, אמן הבאוהאוס של שנות העשרים, אך בה בעת גם שונה ממנו. הבלט **טריאד** (1922) של שלמר הוא הדוגמה הנודעת שלו לעבודה בעלת אופי מחקרי של חיפוש אחר עקרונות התנועה בכלל ובמחול בפרט באמצעות חפצים. גישתו של שלמר הייתה מבנית טהורה. הוא הסתיר את התלמידים בהלבישו אותם בבגד שחור שכיסה גם את פניהם, וכך נראו בחשכה רק החפצים הנעים כמו בטכניקה של התיאטרון השחור. **בטריאד** רואים קוביות, חישוקים, מקלות מונעים בחלל כשהם מתקרבים, מתרחקים, מתמזגים ויוצרים צורות גיאומטריות. שינפלד טוענת שלא הייתה לה כל כוונה ללכת בדרכו של אוסקר שלמר, ושפנתה ליצירה עם חפצים כדי לגלות שפה תנועתית חדשה שתשחרר אותה מהפתוס של גראהם.³⁶ כפי שהזכרתי כאן, אף שלא התכוונה ללכת בדרכו קיבלה השראה מעבודותיו ובתכניתיה הראשונות השתמשה בחפצים דומים לאלה שבהם השתמש שלמר, ובהם מוטות ופחים. אלא שבניגוד לשלמר אין היא מסתירה את הגוף ואין היא משאירה את המפגש בין החפץ לגוף כעיצוב של צורה גיאומטרית טהורה בלבד. להפך, היא מאפשרת ומעודדת היווצרות דימויים המנווטים את המסע היצירתי וצובעים את התנועה באנרגיות. מבקר המחול לוק אוטרכט (Luuk Utrecht) מחדד את ההבדל בין שינפלד לשלמר:

שינפלד משתמשת בחפצים כאילו היו תלבושות, חלקים מהגוף שלה ולפעמים היא עצמה הופכת לחלק מהחפץ. אבל הכוריאוגרפיה שלה איננה מפגינה מחקר קר או איכויות של מכונה, כפי שהכרנו מהעבודות של שלמר בבאוהאוס. קרוב לוודאי

שבהשפעת האקספרסיוניזם האמריקני – שאותו הכירה הודות לקשריה עם מרתה גרהאם ובאמצעות עבודתה בלהקת "בת-שבע" – מאפיינים רגשות את עבודתה, כפי שמאפיין את עבודתה המשחק עם צורה, חלל וזמן.³⁷

למרות נקודות המפגש בין שינפלד לשלמר אפשר לומר כי בולטת יותר ההשפעה הגדולה של קרולין קרלסון, תלמידתו של אלווין ניקולאיס, על עבודתה. ניקולאיס, כמו שלמר, חיפש תנועה ללא ריגוש ("motion with no emotion"). אבל בניגוד לשלמר האפולינרי, יצירתו של ניקולאיס היא דיוניסית. הוא הפך את הבמה לחיזיון מרהיב של צבע, אור ותנועה, כשהרקדנים מוסווים בחלקם או במלואם והופכים לפסלים נעים. כזכור, ב-1977, כשנה לפני מופע הסולו הראשון של שינפלד, ערכה קרלסון סיור בארץ עם "סדנת תיאטרון המחקר שליד האופרה בפריז" וכן הופיעה בתכנית דואטים וסולו. בין קרלסון ושינפלד התפתחה ידידות ושינפלד הזמינה את התאורן והמוסיקאי של קרלסון ליצור את התאורה והמוסיקה לתכניתה הראשונה.

בדומה לקרלסון לא ויתרה שינפלד על הדימויים והרגש, ונתנה מקום חשוב לאפקטים של התאורה כדי ליצור עולם מאגי. בביקורת על תכניתה **חוטים של סולו** (1978) כותבת מבקרת המחול אנה קיסלגוף על ההשפעה הגדולה של שלמר וניקולאיס על עבודתה של שינפלד, ומוסיפה:

ובכל זאת, הריקודים שלה לא נראים אותו דבר. שיינפלד מציגה את הגוף האנושי והיא רקדנית יפהפייה עם הקרנה בימתית. תשומת הלב מתמקדת בה. בכל תנועה מזערית של אצבע טמונה משמעות כלשהי. אין סיפורים, אבל התנועה מעניינת בגלל המסתוריות הטמונה בה... מאז שעזבה את להקת "בת שבע" ב-1977 נראית עבודתה כריאקציה נגד האסתטיקה של גראהם. ובכל זאת, המבנים של שיינפלד בחלל אינם אבסטרקטים כלל, ורגשותיה מסבירים את מה שלא נאמר בצורה דרמטית במחול.³⁸

משמע שאנו מוצאים בעבודתה של שינפלד שילוב בין האלמנט המחקרי של שלמר, העולם הקסום המואר של ניקולאיס, ונוסף להם – ליריות ואקספרסיביות. בהקשר זה ניתן לצטט את הדברים שכתב עפרת על הציור בישראל בסוף שנות השמונים:

ההפשטה הישראלית בגיל העמידה... אני מדבר על הפשטה לירית או אקספרסיוניסטית ועל חובותיה הבלתי נמנעות לסוריאליזם. משהו משתנה אצלנו בנושא זה.³⁹

לסיכום, האמנים הישראלים מעולם לא ויתרו על הרגש. חשיבות הביטוי הרגשי המשיכה לחלחל במ לאורך כל השנים. לא מדובר בעוצמת הרגש הזרמטית של אמני מחול ההבעה וגם לא באקספרסיביות של המחול המודרני האמריקני. הרגש בעבודות של היוצרים המקומיים מזכיר באיפוקו ובאוורית הקסם שהוא מבקש ליצור את המחול הפוסט-מודרני המטפורי של מונק.

6.5 אפיון ה"מודרניזם"

אף שהמודרניזם הוא אפיון ראשי במחול ההבעה, אין בכך ייחוד מפני שהמודרניזם אפיון את כל שלבי ההתפתחות של המחול המודרני. כל דור ראה בעצמו נושא דגל הקידמה בהשוואה לדור שקדם לו. ויגמן כותבת שבשנות העשרים "לא היה דבר, בשמים או על האדמה, שלא עבר בדיקה מחודשת".⁴⁰ כך גם מרתה גראהם, שבשנות השלושים והארבעים ביקשה ליצור מחול מודרני אמריקני שיהיה שונה מהמחול ב"דניסון" שבו למדה בצעירותה, וגם ממחול ההבעה האירופי. כזכור, המחול הפוסט-מודרני של שנות השישים נשא שוב את דגל האוונגרד ודחה את ה"מודרניזם" של אלה שקדמו לו.

בניגוד לישראל ניתן היה למצוא בארצות הברית של שנות השישים והשבעים, זה לצד זה, מחול פוסט-מודרני מורד וותיקים כמו אלוין איילי וחוסה למון. בישראל לא התקיימו זה בצד זה סגנון "ישן" לצד חדש. בסוף שנות החמישים נדחה מחול ההבעה על כל מרכיביו, כולל תהליך היצירה המתבסס על אימפרוביזציות ושיתוף הפעולה היצירתי בין הכוריאוגרף לרקדנים, מפני שהן המחול המודרני האמריקני והן קהילת המחול בארץ, שביקשה ליישם את ה"מודרניזם", התייחסו אליו כאל "מיושן". בפגישה הראשונה של רקדני "תיאטרון הבלט הישראלי" של קראוס עם הכוריאוגרף האמריקני טלי ביטי (Tally Beatty), שהוזמן ליצור להם עבודה, הם נתקלו לראשונה בתפיסה האמריקנית המודרנית שהייתה זרה להם. רקדן הלהקה אריה קלב מעיד שלפתע לא היה עוד צורך ביצירתיות וביכולת אימפרוביזציה ולעומת זאת נתבעו למיומנות טכנית גבוהה, לדיוק ולמשמעת. החומר התנועתי היה כפוי.⁴¹ משמע, אפוא, שהתהליך היצירתי, שנחשב מודרני במחול ההבעה, נחשב מיושן במחול המודרני האמריקני, ושוב (כשמעגל ה"מודרניזם" המשיך להתגלגל) חזר להיות "מודרני" במחול הפוסט-מודרני.

על רקע התהפוכות האלה יש לראות את המושג "מודרניזם" בהקשר ליצרי תיאטרון-תנועה בארץ. בעבור רות זיו-אייל, אשרה אלקיים, רונית לנד, הדא אורן ורחל כפרי, שייצגו את האוונגרד החדש או ה"מודרניזם" במחול בארץ במחצית השנייה של שנות השבעים הייתה בכך חזרה למודל עבודה שאליו נחשפו בצעירותן במסגרת לימודי מחול ההבעה. לעומת זאת, בעבור דור הרקדנים הצעירים בארץ שלא התחנך בצעירותו על ברכי מחול ההבעה היה בכך חידוש של ה"מודרניזם". בעבור

המחברת, למשל, שהתחנכה על ברכי הבלט הקלאסי והמחול המודרני האמריקני, היה החידוש בעבודה על הרסיטל תהליך היצירה המשותף בינה לבין הכוריאוגרפים. למרות שבתכנית הרסיטל הוצגו זיו-אייל, כפרי, אורן ולנד ככוריאוגרפיות של הריקודים, לראשונה צוין משפט שלא היה מקובל בזמנו בארץ, והוא ש"העבודות נוצרו בתהליך יצירה משותף ובהפריה הדדית בין הרקדנית לכל אחת מהכוריאוגרפיות."

עיתונאים ניסו לתהות על מערכת היחסים "המודרנית" בין הכוריאוגרף למבצעים, וכיצד רואה הכוריאוגרף את מקומו במסגרת חדשה זו. להלן קטע שבו מראינת תלמה אדמון את זיו-אייל:

"זה תיאטרון מאד אישי", אומרת הבמאית.

"אישי מאד, שלך?"

"כן", היא בטוחה.

"כל ההשקפות שלי, השיטה שלי בעבודה, שילוב של תנועה עם חומר, יחסים בין בני-אדם, זה שלי. אני פתוחה מאד אל השחקנים, אל מה שיש להם להציע. אני מועשרת מן הדמיון שלהם, אבל אני יצרתי את הגירוי."⁴²

למרות תהליך היצירה שבו לדינמיקה הקבוצתית והיצירתית יש מקום, ולמרות שחלק נכבד של החומרים התנועתיים הביאו אתם הרקדנים/שחקנים, לא היה זה תיאטרון-תנועה קולקטיבי. המקרה היחיד שבו היה ניסיון להפעיל בארץ להקה כקולקטיב היה "תיאטרון מחול רמלה" (תמ"ר) בשנותיו הראשונות.⁴³ יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ העדיפו ללכת בתלם של מחול ההבעה, שבו כל כוריאוגרף עובד עם אנשים שאליהם הוא רגיל ואשר מכירים את שפתו. בהקשר זה מוכר הסיפור שבו הזמין חייל בריטי את גרטרווד קראוס לעבוד עם להקת בלט קלאסי באנגליה. אותו חייל היה קשור ללהקת "הבלט המלכותי סדלרס וולס" (Sadlers Wells Royal Ballet) והציע לקראוס להעמיד שם עבודה.⁴⁴ קראוס דחתה את ההצעה: "לא היה מקובל עלי הרעיון ליצור עבור קבוצות אחרות. זה לא רציני. רק הרקדנים שלי יכולים לרקוד בסגנון שלי ולהבין לעומק את משמעות עבודתי."⁴⁵

כמו במחול ההבעה היה לכל יוצר מקומי בסוגת תיאטרון-התנועה גרעין של אנשים שהשתתפו במספר הפקות. אבל בניגוד ל"חובת הנאמנות" ליוצר שהייתה מקובלת במחול ההבעה, כאשר מעבר של שחקן או רקדן מכוריאוגרף אחר היה נחשב לבגידה, הייתה ניידות של אותו קומץ שחקנים/רקדנים בין אותם יוצרים ספורים בסגנון תיאטרון-התנועה.⁴⁶ בין השחקנים הבולטים היו השחקנית גבי אלדור, שהשתתפה במופעים של זיו אייל ובהן **מסתורים**, **מחזור**, **בלאי וחלון**; השחקן חמד שולברג, שהשתתף ב**מחזור**, **בלאי**, **חלון**, וכך גם הרקדנית מרתה רייפלד; הזמרת עדי עציון השתתפה בקול ומחול של הדה אורן, וכן ב**טרמינל**, **טרמולו בצול וחצי** של אלקיים; השחקנית רוז

משיחי השתתפה ב**כותרות נזכרות** של זיו-אייל וב**טרמינל** של אלקיים; הפנטומימאי סרג' אלבו השתתף ב**תמונע** של צוקרמן וב**סולמות** של אלקיים; השחקנית ג'ואנה רייס השתתפה ב**תמונע**, ב**תשתו קפה** של צוקרמן וגם ב**טרמינל** של אלקיים. השחקן קובי מידן השתתף ב**תמונע** וב**חמש צעקות**, השחקנית יעל שגיא ב**חמש צעקות**, **זה לא סרט**, **מקלט**, **אחת רוקדת**, **אחת מנגנת**, **אחת שרה** והשחקן אמנון דוייב השתתף ב**חמש צעקות**, וב**זה לא סרט**. התאורנית ג'ודי קופרמן תכננה והפעילה חלק ניכר מעבודות המחול הפוסט-מודרני ותיאטרון-תנועה ובהן: **טרמינל**, **תמונע**, **בלאי**, **אישה נקודה אישה** והרסיטלים שלי. משה שטרנפלד תכנן את התלבושות והתפאורה ל**טרמינל** ול**חמש צעקות**. המוסיקאי רפי קדישזון כתב את המוסיקה ל**תמונע**, **חמש צעקות**, **חלון וכוח משיכה**.

6.6 סיכום

מן הרשימה החלקית עולה שבדומה למחול ההבעה ולמחול הפוסט-מודרני אמריקני תופסות הנשים גם בתיאטרון-המחול מקום מרכזי כיוצרות. ההכשרה המקצועית של הכוריאוגרפיות הישראליות הייתה המחול, אך הקבוצות הורכבו ברובן משחקנים ולא מרקדנים. התפיסה הייתה שתיאטרון-תנועה לא זקוק לוורטואוזיות של רקדן והכוריאוגרפים חששו מ"פוזות ריקודיות". מאוחר יותר, בתחילת שנות התשעים, יתפסו רקדנים את מקום השחקנים בלהקות ואנו נהיה עדים לחזרה אל המחול.

כמו במחול ההבעה, תפסו עבודות הסולו מקום חשוב בתיאטרון-תנועה בארץ. מי שהיה רקדן פעיל בסוף שנות השבעים ושנות השמונים הופיע ברסיטלים. למשל, רנה שינפלד והמחברת. לעומת זאת אלקיים וזיו-אייל, שבשנות השבעים כבר לא רקדו בעצמן, פנו לעבוד עם קבוצה. כך עשו גם רחל כפרי ונאוה צוקרמן, שלמרות הרקע שלהן בלימודי מחול לא ראו עצמן כרקדניות אלא כיוצרות. כמו מחול ההבעה, תיאטרון-התנועה בישראל הוא תיאטרון עני. אין זה עוני שנובע מתוך אידיאולוגיה אלא מן המציאות. בניגוד לתיאטרון-המחול בגרמניה המסובסד על ידי הממשלה ופועל על הבמות הגדולות של בתי האופרה, תיאטרון-התנועה הישראלי, כמו מחול ההבעה, הוא בעל אופי אינטימי, קאמרי ומינימליסטי.

לסיכום, מחול ההבעה חלחל באופן לא-מודע לעבודות של יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ. מרבית הכוריאוגרפים החלו את לימודי המחול שלהם אצל מורים שהשתייכו למחול ההבעה; נקודת המוצא שלהם ריאליסטית ומעוגנת ב"אני" היומיומי, ומכאן התפתחה דרך של אסוציאציות ופנטזיה, כשהם מחפשים אחר תשובות לשאלות הקשורות למהות החיים. הרגש תפס מקום חשוב אך מאופק יותר

מאשר במחול ההבעה. הייתה חזרה לתהליך יצירה משותף בין הכוריאוגרף לשחקנים/רקדנים. כמו במחול ההבעה, תיאטרון-התנועה בארץ הוא תיאטרון עני המורכב מערבי סולו והרכבים קאמריים שבו הנשים היוצרות הן מרכזיות.