

התעוררו!

די, עד כאן! מכאן והלאה זה לא מקובל עלי, לא, לא, לא. את הרגע הזה ניסו אנשי כנסיית ג'דסון למתוח. באותו רגע שהאדם קם על רגליו, הם ביקשו לשכנע אותו בטיעונים ממשיים, כי מה שמוצג מול עיניו הוא עדיין הדבר שלשמו הגיע. המקור השני שבו נעזרתי הוא טקסט שכתב פיטר ברוק (Peter Brook), במאי התיאטרון שבספרו *החלל הריק* (The Empty Space, 1968), שופך אור על יחסי אמן-צופה. ברוק בוחר לפתוח את ספרו באופן הבא: "אדם חוצה חלל ריק, ובה בשעה אדם אחר צופה בו. זה כל מה שנחוץ כדי שתיווצר התרחשות תיאטרלית". והלוא זה גם המעט שנחוץ לנו כיוצרי מחול.

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

זרם הפלוקסוס (Fluxus), שפעל מתחילת שנות ה-60 באירופה ועד אמצע שנות ה-60 בניו יורק; בדק, חקר והתנסה ביחסי אמן-קהל. היוצרים ניסו לבטל את הבמה, לבדוק את הגבול של מדיום המחול, או בשפה פשוטה, לברר מהו הקו האדום שבו יקום הקהל ויאמר: זה לא מחול. אחד ממובילי הסדנאות שבהן נבדק הגבול הזה באמצע שנות ה-60 היה רוברט דאן (Dunn), שהעביר סדנאות בסטודיו של מרס קינגהאם. בין האמנים שהשתתפו בסדנאות היו איבון ריינג, סימון פורטי, סטיב פקסטון, טרישה בראון, דברה ואלכס היי ורוברט ראושנברג. בהמשך לשיטתו של המוסיקאי ג'ון קייג, שנשענה על תיאוריה של מקריות ועל מתווה שראה שפת תנועה בכל שיעול, בכל משיכת אף ובכל היבט של תנועה טבעית (Lambert-Beatty: 42), נפתח באותן סדנאות שיתוף פעולה בין אנשי מחול לאמנים שלא היו רקדנים בהשכלתם, כמו האמן הפלסטי ראושנברג. לרקדנים מקצועיים, מצד שני, נפתח פתח לשאול שאלות ולמתוח את גבולות אמנותם. מרכיבי מדיום המחול שנחקרו בסדנאות היו העצירה (stills), החזרה (repetition) והציאה מחוץ לקופסה (out of the box).

Stills - ציירה

ניסויים רבים נעשו סביב המושג stills, ציירה,

לפתוח מופע), ההופעה תתחיל וכל מעייניו של הצופה יכוונו לבמה בתקווה לראות – מה?

ואם היה באפשרותי לענות על השאלה, מה אז? האם הידיעה הזאת היתה משנה ולו במשהו את היצירה שאני מעלה לפני הקהל? האם היה בכוח הידיעה להתאים את מעשי לרצונו של הצופה? בשלבי ההכנה של מופע בידוח התשובה פשוטה: הקהל בא ליהנות. ראוי שתבטיח את הנאתו ואותה בלבד. עצתי היא להימנע מכל דבר אחר.

מה רוצה קהל במופע מחול? את שהובטח לו במאמר שקרא בעיתון? את הצילום מהמופע שמעטר את הכרזות שתלויות בחוצות העיר, שמשכו את עינו ושאו אתו אל אולם התיאטרון? רגע אחד, האם השיח עם הקהל מתחיל כשמעצבים את הכרזה, את הפלייר? אולי ראשיתו מוקדמת בהרבה ויש למקם אותה עוד בשלב שקדם לבחירת הרקדנים? מי הוא הקהל בשבילנו, אוהב או אויב? מי היה הקהל הראשון שלנו, האם אנחנו זוכרים? ואם כן, איזה מין קהל זה היה – אוהד או ביקורתי? לעתים קרובות אנחנו שוכחים את הצופה שנקלע במקרה להופעה. במאי הקולנוע וים ונדרס תיאר פעם כיצד הגיע לראשונה למופע מחול. הוא סיפר שחברתו הכריחה אותו להתלוות עמה לקפה מילר של פינה באוש. הוא התנגד, אבל בסוף נעתר לבקשתה. ונדרס מספר שמרגע שצפה בקפה מילר לא הפסיק לבכות ונשבה כולו ביצירתה של באוש. לימים יצר את הסרט פינה (2011).

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

הניסיון לענות על שאלה זו הוביל אותי לחפש טקסטים שיבארו את הקשר בין אמן לצופה. לשם כך התמקדתי בשני כיוונים. האחד, יוצרי מחול שפעלו בכנסיית ג'דסון בניו יורק (Judson Memorial Church) בשנות ה-60. הם עסקו בחקירה והעלו הופעות ניסיוניות, שבהן ויתרו על המוסכמות המקובלות ביחסי אמן-קהל. כך בדקה קבוצת היוצרים הזאת את הגבולות ביחסים שבין האמן והצופה, הרקדן ואמנותו. גבול הוא הרגע שבו אדם נעמד לפתע ואומר,

מתיישבת באולם בשורה 16 (מתוך 20), מנופפת בתוכנייה. חם. שמחה שאני כאן, למרות טענתו של מישהו מ"התחום": "זאת יצירה בעייתית, אין בה כמעט מחול". שוב מביטה בתוכנייה, רוצה להבין על מה זה, מראש מוטרדת שלא אצליח להכיל את החידות והסמלים שמוטמעים ביצירה. בשורה שמאחורי כמה אנשים מתלוננים שהמיזוג לא עובד. להפתעתי אני מבחינה שבשורה השלישית, בדיוק באמצע, יש מקום. מפלסת במהירות את דרכי לשם, לראות יותר מקרוב, להיות בתוך ההתרחשות בריכוז מלא. על הבמה יושב גבר ברגליים פסוקות, ידיו על ירכיו. לא יכולה להתעלם ממידות גופו הגדולות. הוא לבוש מכנסיים קצרים. התאורה העמומה מכוונת רק אליו בקדמת הבמה, במרכז. פתאום חולפת בראשי מחשבה: סגרתי את הגז או לא סגרתי? טוב, לא נורא. זאת שיושבת לצדי כנראה שפכה על עצמה חצי בקבוק בושם. לא אוהבת. בחזרה לבמה: הוא עדיין נראה גדול ממדים. "רקדן הוא בטח לא", היתה אומרת דודה ברכה. הסקרנות גוברת, אני עוד לא מבינה. ואז האיש קם מהכיסא ויוצא במפתיע מהבמה. בתיאטרון זה לה יול, פריז, אפריל 2011, מתחיל המופע הנוף של פרומתאוס (Prometheus – landscape II) מאת יאן פאבר (Jan Fabre).

מתי אם כן מתחיל השיח עם הקהל?

למה לבחור במלה הזאת דווקא? מלה רהוטה, מרוחקת, שומרת על ענייניות מתנשאת, כאילו כל עוצמת הרגשות והציפיות של שני הצדדים השותפים למפגש, האמן והצופה, יכולה להסתכם במלה אחת: שיח. נראה לי שהופעה היא יותר כמו בליינד דייט בין האמן והקהל. בדומה למתרחש בבליינד דייט, גם בהופעה נבנית ציפייה ויש התרגשות, אכזבה וגם אהבה. כן, לפעמים אהבה גדולה. בפגישה בין האמן והקהל יש הכנה של שני הצדדים. האמנים התכוננו, הקהל תפס את מקומו באולם ומרגע שהמסך ייפתח ויידלקו האורות, או לחלופין הרקדנים יפסעו לבמה (יש כיום מגוון רחב של דרכים

על כוריאוגרף, קהל ומערכת יחסים

רונית זיו

אי תנועה. באמצעותו בדקו את הגבולות שבין דאנס לנון-דאנס. הדרך המיידית לבדוק מהו אותו גבול היא לעצור, להפסיק כל תנועה. בעצם עצירת הריקוד או התנועה יש התרסה אל מול הקהל: ומה יש לכם לומר על כך? זהו, למעשה, הגבול המילולי ביותר: עצור! לא לזוז. זה הרגע שבו נפסק המחול. הבדיקות בסדנאות היו פתח לדרם הנון-דאנס. פאולוס ברנסון (Paulus Berenson), הציג באחת מסדנאותיו של דאן סולו שכלל משכי עצירה ארוכים מהמקובל. טענתו היתה כי רגעי העצירה הם למעשה רגעי השיא ביצירה. פקסטון, ביצירתו *מעבר (Transit)*, (1962) ובסולו *דירה (Flat)*, (1964), עמד ללא תנועה במצבים שונים. אותם רגעי עצירה היו לקוחים מתמונות שפורסמו בעיתוני ספורט.

האם אפשר להצביע על קשר בין החקירה של עצירת התנועה ובין יצירתו של קייג' 4:33? ביצירה מושיב קייג' ליד הפסנתר נגן שאינו נוגע בכלי כלל. הפעולות היחידות שעושה הפסנתרן הן הרמת מכסה הקלידים של הפסנתר והורדתו. הן מסמנות את מועד תחילת היצירה ואת רגע סיומה. בכך הדגים קייג', שקט הוא חלק בלתי נפרד מהמשך ההדהוד של הצליל והפקת הסאונד. קייג' איפשר לקהל להיות פעיל, לחדד את המודעות לכך שלמעשה, שקט אינו אפשרי. יתרה מזאת, הוא אמר: "אין דבר כזה, שקט מוחלט". תמיד מתרחש משהו שמייצר סאונד. ביצירה 4:33 הוא אולי אף אילץ את הקהל להאזין לעצמו, לחוסר השקט שלו, לשיעולים ולרעשים המגוונים שנכוחותו מייצרת ושפועלים סביבו ללא הפסק.

העצירה התנועתית יכולה לייצר אפקט דומה. כעשר שנים לאחר צאת היצירה 4:33, ניצלה ריינר את טכניקת הקלוד-אפ כדי לחשוף את חוסר היכולת לעצור. גם בעצירה המוחלטת יש תנועה, שאותה המחישה בצילום וידיאו. הצילום מקרוב הדגים את חוסר היכולת לעמוד בתנוחה ללא תנועה. לא ברור אם הרקדנים בכנסיית ג'דסון ניסו לבדוק אותו דבר, אבל בעניין אחד

אין ספק: רגלי הקהל רעשו ונקשו בחוסר שקט כשהרקדנים עצרו למשכים של 40 שניות ויותר, כמו בסולו של רות אמרסון (Ruth Emerson), שהחל לאחר 40 שניות של עצירה.

חזרה - Repetition

מוטיב החזרה שלט אף הוא בפעילויות בשנות ה-60. ריינר דימתה את העניין שלה בחזרה לאדם שיכול להתבונן בפסל דקות ארוכות, שבהן הוא ממשיך לנעוץ את מבטו בפסל ומטייל סביבו. מצב זה מנוגד לאופיה של התנועה, שמתרחשת לאורך סקאלה של זמן ולמעשה נעלמת עם היווצרותה.

ביצירתה *הפעמונים (The Bells)*, (1961) היא חוזרת במשך שמונה דקות על אותו משפט תנועתי קצר, ובאותו זמן אומרת את המלים הבאות: "I told you everything would be alright, Harry". ריינר שבה וחוזרת על התנועות במקומות שונים במרחב, תוך שינוי שיטתי של חזיתות.

מחוץ לקופסה - Out of the box

החלטה נוספת שקיבלה ריינר התייחסה להפרדה בין אזור הקהל לאזור המופע. ביצירתה *Terrain* (1963) בחרה ריינר להשאיר את הרקדנים על הבמה, צופים ברקדנים האחרים בשעה שאינם משתתפים בקטע המוצג. בכך פעלה בניגוד למקובל – הרקדנים יוצאים אל מאחורי הקלעים כשאינם חלק מההופעה. השארת הרקדנים על הבמה מטשטשת את תפקיד המופיע והופכת אותו לרגעים לצופה בהתרחשות הבימתית. בהמשך נעשו ניסיונות נוספים, כמו ביטול ההפרדה "המלאכותית" בין המופע לקהל. ניסיון נוסף היה להוציא את המופע אל מחוץ לקופסה.

לוסינדה צ'ילדס (Lucinda Childs) השמיעה לצופים הנחיות להתקרב לחלונות הסטודיו, שהקליטה מראש. כשהצופים נענו להנחיה הם הבחינו, מעבר לחלונות של חזית חנות, במפגש תנועתי בין צ'ילדס לבין הרקדן שעבד עמה,

טוני הולדר. בדקות הבאות צ'ילדס והולדר יצאו מהחנות ופעילותם התערבבה בהתרחשות ברחוב. קולה של צ'ילדס המשיך להנחות את הצופה ולתאר בפניו את המתרחש ברחוב ובחניות. כעבור חמש-שש דקות צ'ילדס והולדר נפרדו, עזבו את הרחוב ונכנסו אל הלופט שבו המתינו הצופים וזכו למחיאות כפיים. צ'ילדס קראה למופע *Street dance* והיא ראתה בו מחול על צפייה. בכונה את הקהל לצפות בהתרחשות שברחוב גירתה את המודעות לצפייה, לראייה ולתפיסה (שם: 73). למעשה, צ'ילדס השתמשה בחלון כדי להדגיש: כאן מתרחשת אמנות. הצופים מהקומה העליונה יכלו להעריך כי זהו מחול, אבל האנשים שהיו ברחוב לא יכלו להבחין בהתנהגות שונה של הרקדנים. "המחול, לפיכך, היה מה שנתפס כמחול", אמרה ריינר בתגובה ליצירתה של צ'ילדס (שם: 83).

הפנינג - Happening

יותר ויותר קיבלו המופעים אופי של הפנינג (ברוק: 55). הפנינג, המצאה בעלת עוצמה, הורס בבת אחת את האפרוריות ונועד לטלטל את הצופה, כך שבסופו של דבר ייפתח לפניו תחום חדש של מציאות והוא יתעורר לחיים שסביבו. בהפנינג מתרחשים מפגשים רבים בין הקהל והמופיעים. אם הקהל הגיע להופעה כצופה, מהר מאוד הוא הפך למשתתף. לדוגמה: המופיע נכנס, קד קידה ויוצא, המופיעים עוברים בקהל, נוגעים בצופים, מחלקים חתימות, המופיע יוצא לקהל וסופר את מספר המשתתפים בקול רם, אוכל בוטן או ממתק. ייתכן שהיה בכך מימוש של התיאוריות של אנטואן ארטו, שרצה קהל שיסיר מעליו את כל המחסומים, שירשה לעצמו להיות פגיע, מזועזע, מוקסם וכתוצאה מכך יוכל להתמלא במטען חדש (ברוק: 55).

במעשים אלו יש מן הילדותי או המיידית. הם חושפים צורך בלתי פוסק להרגיש את הקהל, למשש אותו, לשאול אותו: אתה עוד כאן? אתה נשאר? אתה מבין? אתה אוהב? באופן תמים למדי מאמינים מארגני אירועי הפנינג, שהזעקה

"התעוררו!" די בה. הם מאמינים שהקריאה "חיה!" מביאה חיים. אבל אין ספק שדרוש יותר מזה.

ההפנינג, במקורו, נועד להיות יצירה של צייר. אבל במקום צבע ובד, דבק ונסורת או אובייקטים מוצקים, משתמשים באנשים כדי ליצור יחסים מסוימים וצורות מסוימות. יעדו של ההפנינג להיות אובייקט חדש, מבנה חדש הבא אל העולם להעשיר אותו. אבל נראה לי שמשוה קרה מאז, שהיחסים בין האמן לקהל השתנו. היחסים האלה, שהיו שבויים בנוסחה ישנה, בשיטות ישנות, בבדיחות ישנות, נפרצו הודות לחופש לשאול שאלות. ביניהן בולטת שאלה מרכזית אחת: מתי מתחיל השיח עם הקהל?

ואני שואלת את עצמי

פעמים רבות שאלתי את עצמי מה התפקיד שלי בחזרות. כן, הדברים הידועים: בחירת הנושא, המקום, הזמן. יותר ויותר התחדדה לי העובדה שאני הצופה. אני הצופה הנאמן, הקהל הקבוע והמסור, זה שיום ביומו צופה ברקדנים ואינו גורע עין מהם, עד יחיד לחקירה התנועתית. בניסיון להתוות פרטיטורה שלמה עיני צדה דווקא את הטעויות, את הסמוי, את המשגים היקרים שבהם יופי רב. היופי טמון באקראי, בלא מתוכנן, ואת זה אני רוצה לחשוף. שברירי "תאונות", החלקה פתאומית, תפנית חדה, הם אלה ששובים את לבי. לו היינו יכולים לחזור על כך שוב, להראות את זה לקהל, כמו בתערוכה או בסטודיו. היוצרים בכנסיית ג'דסון באמצע שנות ה-60 מצאו טעם בחשיפת התנסויות, בלי לחשוש שהקהל יחוש שצפה בחומר שטרם גובש. נהפוך הוא, הקהל קיבל את המסר שהוא אמנם הגיע כצופה, אבל בהחלט ייתכן שימצא את עצמו כמשתתף. ביצירה האחרונה שאני מציגה, עם כתוביות, אני מדגישה בתחילת המופע את מיקומי ביחס

לבמה. אני יושבת עם הקהל ומשם מפעילה את היצירה והרקדנים. אני בקהל, עם הקהל. גם אני צופה.

כן, כיוצרת אני מבלבלת את הצופים. הם אמנם באים למופע מחול, אבל בדיאלוג כיוצרת אני רוצה לקחת אותו לג'יבריש, לסוד הפנימי, ההיתולי לעתים. אני רוצה שיבואו לראות, אבל לא דווקא להבין.

לפעמים אני יושבת בבית קפה ומחשבתי נודדת לאנשים שיושבים לידי. יושבת, מזמינה קפה, מחשבת את מה שמונח בצלחתם של יושבי המסעדה. אם חישובי אינם מטעים אותי, מחיר הארוחה כמוהו כמחירם של זוג כרטיסים למופע מחול של ידדי ושלי. לרבים מהם יש מראה מלבב של קהל טוב, כזה שהייתי שמחה לארח במופעי ברור שאנשים אלו יכולים להרשות לעצמם את מחיר הכרטיס, אבל אינם הולכים להופעות מחול מפני שהתאכזבו לעתים קרובות מדי. האם יש דרך להציל את מערכת היחסים שבין האמן והקהל?

יש איחור, אבל קהל ממשיך להיכנס. היא עומדת, לבושה בשמלה, אותה שמלה שבה הופיעה פעמים רבות, מאופרת, אחרי חימום, אחרי חזרה על רגעים חשובים בריקוד, אחרי חימום נוסף, מוכנה להתקדם לבמה ולהתחיל. אבל יש איחור והקהל ממשיך לזלוג פנימה לאולם. כל אורח שהיא מכירה מזהה פעימה מלבה, מוסיף מתח לשריריה. כשהיא מזהה אנשים מוכרים בקהל המתח אפילו גבר עוד, מנסה להפסיק להתבונן לעבר כניסת הקהל, אבל אינה יכולה, כמו פרפר שנמשך לאש.

לא יכולה להרפות, זה ממכר. היא עומדת כמו נצח. הקהל הוא התליין, ולחלופין נמצאים בו היקרים לה מכל. מפחדת לאכזב אותם, ממשיכה לעמוד (לפני הופעה רוז לא מחכה

בפסטיבל פינה באוש, 2004).

הערות

¹מקור השם פלוקסוס הוא במלה Flow, שפירושה זרימה. קבוצת פלוקסוס הוקמה בשנת 1962, וחבריה היו אמנים – בעיקר מארצות הברית ומגרמניה. כל אחד מחברי הקבוצה עבד בסגנון שונה, אבל את כולם איחדה מגמה של אמנות מושגית. הם יזמו מיצגים ואירועים, כמעין המשך לאירועי קפה וולטר של תנועת הדאדא. ג'ורג' מקיונאס (George Maciunas, 1931-1978), מייסד קבוצת פלוקסוס ומנהיגה, ארגן אירועים אנטי-ממסדיים, הפנינג ותיאטרון חתרני. מטרת חברי הקבוצה היתה ליצור תערובת בין-תחומית של דיסציפלינות אמנותיות שונות, בעיקר מתחומי האמנות החזותית, המוסיקה והספרות.

ביבליוגרפיה

ברוק, פיטר. החלל הריק, הוצאת אור-עם, מהדורה ראשונה, תשנ"א – 1991.

Lambert-Beatty, Carrie. *Being Watched, Yvonne Rainer and the 1960s*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2008.

רונית זיו היא כוריאוגרפית ורקדנית בעלת תואר B.ed. במחול ותנועה. כלת פרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002 ו-2005. יצירותיה מועלות בארץ ומוזמנות לחו"ל. בימים אלו חזרה מסדרת הופעות פרי שיתוף פעולה עם הבמאית אוטה ראואלד, שהועלו באסן ובהמבורג שבגרמניה. מנהלת אמנותית של מסך 2 בפסטיבל הרמת מסך 2010. בינואר 2011 העלתה את יצירתה החדשה, עם כתוביות.