

דרמטורגיה במחול

לקראת חשיבה

את נפילת העיר; זו פקודתה של אשה שיש בה לב שאפתני של גבר³.

בית אטריאוס, לפיד, איתות, טרויה, נפילת העיר, גבר, אשה – בלי להיכנס לניתוח מעמיק של האורסטטיאה, אפשר לראות כי כבר באחת עשרה השורות האלה, הפותחות את הטרילוגיה, נמסרת אינפורמציה דחוסה, שמכילה פוטנציאל דרמטי רב ובונה מתח וציפייה. הפרולוג של אגממון הוא מופת של חשיבה דרמטורגית (אם להחיל את המושג באופן אנכרוניסטי). שימוש בפרולוג כאלמנט מבני הוא אחד המאפיינים הדרמטיים שאימץ המחול העכשווי כשהחל לשלב את הפונקציה הדרמטורגית בתהליך היצירה.

מספרים במערכה הראשונה – דרמטורגיה של פוטנציאל האסון

איציק ג'ולי, שותפה ליצירה של יסמין גודר והדרמטורג של מרבית עבודותיה, אומר: "מבחינתי, התפקיד שלי הוא להקשיב, לעכל, לשקף ליסמין את מה שהיא אומרת, להגיב, לסדר, להציע מבנה ורעיונות אמנותיים קונקרטיים. המטרה היא ליצור יחד בעולם שיש בו נרטיבים מקבילים. מה שמרתק בעולם המחול זה לקיים סיטואציה רב-ממדית שבה הסיפור אינו כובל⁴". בכך מתאר ג'ולי את המסגרת המוצקה שיש בכוחו לספק לחומר התנועתי של גודר. הקונקרטיים שאליה הוא מתייחס כרוכה לעיתים גם בהכרעה לכיוון נרטיבי מסוים. הפרקטיקה הדרמטורגית של ג'ולי שונה מאוד מהגישה התיאורטית של גילפין. ג'ולי מתפקד כחלק מתהליך היצירה, מניע תהליכים ומקדם את החיפוש, לרוב גם החיפוש הקונקרטי-התנועתי בסטודיו.

בעבודה אוהבים אש (2010) נכנס הקהל למה שקרוי "במה בפעולה": הבמה מוארת ושני רקדנים (ערן שני וגודר עצמה) ממוקמים בחלקה האחורי. גודר, בחלוק בית ובנעלי פלסטיק אדומות, תופרת חתיכת פרווה אל חולצתו של שני. היא משתמשת במספרים גדולים וחדים

נעה מרק-עפר

של רעיונות לשוניים ואף מדעיים לצורות אחרות וכמייצרת מצע לתקשורת עם הכוריאוגרף. היא עסקה בפענוח רעיונות בתוך הדיאלוג שלה עם פורסיית וסברה כי תפקידה מתמקד בעיקר בצד התיאורטי והביקורתי, הקשור בשיקוף, בהדהוד ובחשיפה של מניעי העבודה (הנרטיביים והצורניים) ומסייע לתהליכים הרפלקסיביים של הכוריאוגרף².

עבודתה של גילפין מייצגת היבט אחד של יצירה דרמטורגית. גילפין מתארת שיתוף פעולה מבוקר, שבתוכו המחול אמנם נע אל עבר בין-תחומיות, אך ההפרדה בין תפקידו של הדרמטורג לתפקיד הכוריאוגרף נשמרת בקפידה. בשיחות עם דרמטורגים של מחול בישראל בשנים האחרונות מצאתי כי שיתופי הפעולה המקומיים, אף שהמוטיבציה הדרמטורגית שלהם מזכירה את זו של גילפין, שונים באופיים. ההבדל העיקרי נעוץ במידת המעורבות האמנותית של הדרמטורג, אבל גם בעבודה בסטודיו. אתייחס לשתי דוגמאות, שתיהן עבודות של צמדיו יוצרים, כדי להצביע על מאפיינים שונים של שיתופי הפעולה האלה ועל ייחודו של הדיאלוג שנוצר בין הדרמטורג לכוריאוגרף. בשתי הדוגמאות החשיבה הדרמטורגית מתבטאת, בין השאר, בשימוש בקטע מחול שמתפקד כפרולוג.

גאונותן של הטרגדיות היווניות נעוצה בין השאר בכך שכבר בעשרים השורות הראשונות מוצגת לקורא האינפורמציה הנחוצה לו כדי להמשיך ולהתקדם בסיפור – מיקום הדמויות, העלילה, התקופה. המחזה אגממון של אייסכילוס, לדוגמה, נפתח בפרולוג שמספק תמצית או מיפוי של המחזה: "מן האלים אני דורש קץ לתלאות, למשמרתי, שבה אחרי שנה תמימה, שפוף על גג בית בני אטריאוס, כמו כלב, אני מכיר את אסיפת כוכבי הלילה, ואת השליטים הזוהרים מעל והמעניקים עונות לבני האדם, מתי דרכם לשקוע ומתי לזרוח. וכך אני צופה לקלוט את האיתות – שלהבת של לפיד שתבשר מטרויה

בשור האחרון ניתן להצביע על מגמה של שימוש ב"דרמטורג מחול" בישראל. תפקידו של הדרמטורג בעולם המחול, בדומה לתפקידו בתיאטרון, גמיש. נדמה שבתחום המחול, תפקידו של הדרמטורג משתנה בהתאם למערכת היחסים בינו לבין הכוריאוגרף שעמו הוא עובד. בתיאטרון תפקיד הדרמטורג הוא לייצר נקודת מבט חדשה על חומרי גלם קיימים ולשכלל אינטרפרטציות שונות שלהם, בשיתוף פעולה עם הבמאי, תוך כדי תהליך העבודה. במחול, הדיאלוג בין הדרמטורג לכוריאוגרף מאפשר את הטרנספורמציה של אידיאה לתנועה. הדרמטורג מתווך רעיונות, טקסטים ותמונות ומקדם תהליך מורכב שבו ממוקם רעיון, נרטיב או לא, במסגרת של זמן, מקום, דמויות, סיפור וכו'.

באיחופה ובאראצות הברית דרמטורגית המחול קיימת באופן מובהק כבר מתחילת שנות ה-80 של המאה הקודמת. ראשית התפתחותה מיוחסת על פי רוב לשיתוף הפעולה בין הכוריאוגרפית פינה באוש והדרמטורג ריימונד הוג (Raimund Hoghe), אשר עבדו יחד לאורך עשור, מתחילת שנות ה-80. החשיבה הדרמטורגית בעבודותיה המוקדמות של באוש בלטה בעיקר בניסוח הקוהרנטי של תימות חברתיות-פוליטיות ובמבנה הדרמטי של העבודות. הוג, הדרמטורג הראשון שעבד עם באוש, מספר שהביא לסטודיו חומרים כמו מוסיקה וטקסטים ועזר בארגון מבנה העבודות¹.

התבוננות בשיתוף הפעולה בין הכוריאוגרף ויליאם פורסיית והדרמטורגית היידי גילפין (Heidi Gilpin) תורמת אף היא להבנת תפקידו של דרמטורג המחול. במחול של פורסיית יש מתח וחוסר איזון, על רקע יכולת טכנית מבריקה. המחקר האישי שלו בוחן במידה רבה את מהירות התנועה ואת דחיסותה ומאתגר את תחביר המחול הקלאסי, עד שנדמה כי חוקי הטבע, ובהם כוח הכבידה, אינם חלים על רקדניו. החשיבה הדרמטורגית ניכרת בעבודותיו בעיקר באינטראקציות האנושיות ובשילוב של טקסטים. העבודה הדרמטורגית אצל פורסיית מתווכת בין היסודות התימטיים ליסודות התנועתיים, המכנייים והמתמטיים. גילפין ראתה את עצמה כמתרגמת

עכשווי בישראל: בין-תחומית

ומדי פעם גוזרת קווצות משערות זקנו של שני, מחווה שמרמזת לבאות. התחושה שאפשר לתמלל את הסיטואציה הבימתית הזאת, שבה המקום, הדמויות והאווירה מתלכדים לכדי קו נרטיבי ברור, מתיישבת עם העובדה שפעמים רבות ג'ולי רואה את עצמו כ"כותב מחזות"⁵. אף על פי שאינו מתעניין בטקסט במונח התיאטרלי והמחייב שלו⁶, ג'ולי מגיע מעולם המשחק והמחזאות. תפקידו כמתרגם, משקף ומתווך בין שפת התנועה לשפת התיאטרון בולט ברגעים דרמטיים כאלה. בהמשך הקטע, האשה מרימה את חולצתו של הגבר וממשיכה לגזור שערות, הפעם מבטנו, והשניים פותחים בפלרטוט עם הקהל, מבטיהם מופנים החוצה, כבוחנים את הסיטואציה. הרצף הזה הוא מעין פרולוג שמספק לקהל מפה ממוזערת של היצירה. מערכת היחסים בין השניים משורטטת באופן שמשאיר קצוות פתוחים אך מסמן מקום (זירת התרחשות), אפיוני דמויות וכו'.

במחול של גודר וג'ולי מורגש העיסוק בפרוש ובפענוח תנועתי של מצבים חברתיים שאינם תחומים לנרטיב אחד מסוים, אלא מבטאים, במגוון דימויים, כמה סיפורים המתרחשים בעת ובעונה אחת. העבודה הדרמטורגית ביצירה באה לביטוי, בין השאר, בהסדרת המבנה באמצעות הפרולוג. מערכת היחסים שיסודותיה מונחים לנגד עינינו תמשיך ותתפתח ככל שתתפתח היצירה. האינטימיות האבסורדית שנרקמת בפרולוג מרמזת על "האירוע הקריטי". המתח והאיום שמשדרת גודר כשהיא אוחזת במספרים החדים (המוצגים ברמיזה ככלי נשק) נוקבים ומייצרים אווירת אימה – על הבמה ובקרב הקהל. כל אלה ישלחו אותנו לתוך עולם ויזואלי עמוס בדימויים גרפיים של איברים פנימיים של חיות, משחקי כוח וארטיקה. הפרולוג כמו מכון ומייצר מסגרת תמטית-פיגורטיבית לעבודה. ג'ולי מעיד כי דימוי החיה השסועה ש"איבריה" הסינתטיים (שעשויים מחומרים כמו שרשרת פנינים, צעצוע מין רוטט וכו') גולשים בברוטליות מחוץ לגופה היה "תרגום של רעיון אבסטרקטי של יסמין"⁷.



אוהבים אש מאת יסמין גודר ואיציק ג'ולי, רקדנים: יסמין גודר וערן שני, צילום: תמר לם
Love Fire by Yasmeen Godder and Itzik Giulie, Dancers: Yasmeen Godder and Eran Shanny, photo: Tamar Lamm

הדרמה מתחילה בהריון מתקדם... בהר געש שטרם התפרץ*

דוגמה נוספת שממחישה את השימוש בפרולוג כאלמנט דרמטורגי שתורם להבהרת הנרטיב ולהסדרת המבנה היא יצירתם של ניב שיינפלד ואורן לאור *ספינת השוטמים*. גם בעבודה הזאת נכנס הקהל אל "במה בפעולה". שלושה רקדנים (סשה אנגל, אורי שפיר וענת גריגוריו) נמצאים בעיצומו של "חימום": הם מחליפים בגדים, שותים מים ומתחילים, כל אחד בזמנו, לייצר משפטים תנועתיים שיחזרו בהמשך. שיינפלד ולאור מפעילים מערכת של שפה ומציגים אוצר מלים

שבבוא הזמן יוכל הקהל להיזכר בו. היוצרים מקדישים זמן ניכר לפרולוג. ככל שהזמן עובר, צבען של הדמויות מתחדד ומתחזק. גם בפרולוג זה בולטת ההבניה הדרמטורגית של הדמויות. שלוש הדמויות מוצגות לקהל באופן ליטרלי במעין "צעידה על מסלול" לכיוון קדמת הבמה: אחד הגברים (שפיר) צועד בעדינות רבה, חושף פגיעות; השני (אנגל) מסוגר בעולם משל עצמו עם אozניות שמנתקות אותו מהעולם הבימתי הבדיוני וגם מזה של הקהל; האשה (גריגוריו) ניגשת אחרונה לקדמת הבמה, מבליטה ביטחון אירוני. הליהוק מאפשר את הידוק הקשר בין רקדן, תפקיד וכוריאוגרפיה ומעמיק את התאמת הדמות ל"סיפור". במובן זה הוא מתגלה כאלמנט דרמטורגי נוסף. "ליהוק" מתייחס במקרה זה (כמו ברבות מהעבודות של צמדי היוצרים הנזכרים כאן) לאיתור רקדנים שיהיו חלק מתהליך היצירה כך

שהאינדיווידואליות של כל אחד מהם תתמוך בעבודה ותשרת אותה.

הסיטואציה מייצרת אצל הצופה את מה שאורן לאור רואה בו פרקטיקה דרמטורגית: בנייה הדרגתית, התעצמות של חוויה בימתית שמולידה תחושת ציפיה ואולי אף חוסר שקט. המחוות שנאספות אצל כל אחד מהרקדנים מופיעות, כאמור, בהמשך העבודה כזיכרונות של שפה מילולית. אם הפרולוג אצל ג'ולי וגודר נועד להציג אינטראקציה אנושית ולמקם את הדמויות בעולם, אצל שיינפלד ולאור מדובר בשפה, במושגים, במלים.

דרך העבודה של שיינפלד ולאור היא ייחודית. השניים החלו את הדיאלוג האמנותי ביניהם

לבצע פעולות מכניות שנתפשות כמעוררות אימה, מיוצר בפרולוג של לאור ושיינפלד כבר בכניסת הקהל. אצלם הוא מופנה כלפי הקהל כהתרסה. לאור מסביר: "רציתי מצב שבו הקהל נכנס והוא 'שבו' – הוא מפריע למשהו, חש חוסר נוחות". ואכן, האולם שאליו נכנס הקהל נראה כחלל עבודה והרקדנים המיוזעים השקועים בענייניהם גורמים ל"אורחיהם" לחוש חוסר נוחות ואולי אף אשמה. הצופה ה"מתורבת", שהגיע לאולם התיאטרון בשעה שבה הזמן, חש לפתע כאילו פלש לעולם שהוא אינו שייך אליו, שמתנהל על פי מערכת חוקים שאינה ברורה לו⁹. דימוי ה"שבו" וה"שייכות" מהדהדים בעבודה

אחרי שהפכו לזוג. לאור, שלא נשבה בקסמיו של המחול שראה קודם לכן, הזמן לסטודיו של שיינפלד, ושיתוף הפעולה ביניהם, שהחל במשובים נקודתיים, הפך לשיתוף סימביוטי. העובדה ששיינפלד הוא כביכול "הכוריאוגרף" ולאור "איש התיאטרון" אינה מונעת מהשניים להחליף תפקידים וליישם חשיבה דרמטורגית משותפת בתוך תהליך עבודה בין-תחומי. לאור מעיד על עצמו שהוא נאמן "לקונספט הראשוני". לאור מייחס למחד הסיפורי תפקיד חשוב. בדומה לג'ולי, לאור אינו נבהל ממשמעות הנרטיב ואינו רואה בו אלמנט כובל. לטעמו, הנרטיב משמש עוגן ואינו תוחם. לאור, שמונע על ידי דימויים,



ספינת השוטמים, כוריאוגרפיה: ניב שיינפלד ואורן לאור, רקדנים: סשה אנגל וענת גריגוריו, צילום: גדי דגון
Ship of Fools, Choreography: Niv sheinfeld and Oren Laor, Dancers: Sasha Engel and Anat Grigorio, Photographer: Gadi Dagon

עצמה: ברגע מסוים נראה אחד הרקדנים (אנגל) בסיטואציה אלימה כשידיו כפותות מאחורי גבו, והרקדנית (גריגוריו) מצלמת אותו – רגע שמצטט סיטואציה פוליטית דומה. המציאות הבימתית בספינת השוטמים מפעילה מנגנון ביקורת עצמית של מדיום המחול (מהו המדיום הזה? מהם גבולותיו? מהם חוקיו?) ופעולת המנגנון הזה נרמזת כבר בכניסת הקהל לאולם.

התבוננות במהלך קונקרטי זה של היווצרות מערכת יחסים יצירתית-זוגית בין כוריאוגרף לדרמטורג מגלה תהליכי עבודה חדשים, שמבוססים על חיפוש משותף אחר האלמנט הדרמטי. בדיאלוג זה מתערבבות שפת המחול ושפת התיאטרון הן ברמה התיאורטית והן ברמת היצירה ה"פרקטית". ברובד של תהליך העבודה

ראה בעיני רוחו יצירה שמבוססת על האלגוריה של *ספינת השוטמים*. לדימוי הזה, מעיד שיינפלד, הוא היה נאמן לאורך כל הדרך. הדרמטורג היה אחראי, במקרה זה, לגרעין שהוליד את היצירה. באינטראקציה עם האבסטרקטיות שמאפיינת לעתים את העבודה הכוריאוגרפית, הדרמטורג מייצג סוג של מחויבות לאטום הבסיסי שאליו צריכה היצירה לחזור ולהיקשר. חשיבותה של מחויבות זו טמונה בכך שהיא מאפשרת יצירה בהירה ועקבית.

הספינה שלאור ושיינפלד שאפו לייצר בולטת כדימוי כבר בפרולוג: הסיטואציה הטעונה המופיעה בתחילת היצירה מבטיחה את המשך הדהודה. המתח, שהזכרתי גם בהקשר של המספרים החדים שגודר משתמשת בהם כדי

בולטת החשיבה הדרמטורגית בהיענות לנרטיב, בטיפול בדמויות ובשיקופם של תהליכים ומהלכים יצירתיים לכוריאוגרף.

ברנדט טוענת כי הגירת הדרמטורגיה למחול מעוררת מחדש את הדיון במהות הדרמטורגיה, שגם בתיאטרון הגדרתה גמישה והיא מגולמת באיך ספור דרכים. היא גם מכריזה כי טבעו המשנתה של המחול (הפיכתו לבין-תחומי יותר) הוא ש"הזמין" אליו מלכתחילה את הדרמטורגיה¹⁰ ומציעה שעולם המחול ישתמש במושג "דרמטורגיה" במובן רחב, שמתייחס לתהליכים רפלקסיביים, אנליטיים ודיסקורסיביים. כמו כן, היא מסכימה עם טענתה של מריאן ואן קרקהובן (Marianne Van Kerkhoven), שהתהליך הדרמטורגי במחול זה לזה שבתיאטרון בכך שהוא מתייחס לאופן שבו יש להתמודד עם חומרים שונים: ויזואליים, טקסטואליים, פילוסופיים וכו'.¹¹ כפי שהראיתי, אצל שני זוגות היוצרים המקומיים שאותם בחנתי הדיאלוג בין הכוריאוגרף לדרמטורג אינו מתמצה בתפקיד זה. הוא אינו מתנהל בתחום הדרמטורגיה "השמרנית", אלא גולש אל מחוזות הגוף והתנועה וקשור קשר הדוק בעבודה עם הרקדנים.

בתהליך של גודר וג'ולי, שבו התפקידים תחומים יותר, קל יותר לבדוד את הממד הדרמטורגי של היצירה. את סוף סופה בוא התחילו השניים דווקא בתהליך הפוך מזה שמשקפות ברנדט וואן קרקהובן. את החומרים הראשוניים יצר ג'ולי, אשר נכנס עם הרקדנים לסטודיו ובמשך כארבעה חודשים עבד אתם לבד. גודר לא היתה שותפה לתהליך זה ונפגשה עם הרקדנים ועם החומרים רק בסופו. כך הפכה הדרמטורגיה בעבודה זו לכוח פעיל, מניע ויצרני. רק בהמשך היא תיפקדה גם באופן שהציעה ואן קרקהובן והתמקדה בסינתזה של חומרים קיימים.

להבדיל מהפוסטמודרני האכזרי... אנשים רוצים לחזור לקונקרטי, לבהירות¹²

עבודותיהם של היוצרים שבהם דנתי משיכות לרוב לזרם הפוסטמודרני, אשר כולל את המחול העכשווי הישראלי. כניסתה של הדרמטורגיה למחול, על היענותה לנרטיב וחידודם של אלמנטים תיאטראליים שונים כמו פיתוח הדמויות ושימוש שמזכיר "re-presentation" מרובד וביקורתי, מרחיקה את מה שאנו מכנים "המחול העכשווי" מחוזות הפוסטמודרני. כניסתו של הדרמטורג לעולם המחול וההשלכות של הגירה זו הופכות את המחול העכשווי הישראלי למחול שאני מציעה לכנותו "לימינלי"¹³. את המושג תבע ויקטור טרנר, אשר הרחיב את המסגרת האנליטית של ואן גנפ, שלפיה ההתנהלות הטקסטית מורכבת מתהליך של שלושה שלבים.

בשלב השני, "הלימינלי", מתרחשת הדרמה החשובה מכל, המערערת נורמות יומיומיות על ידי ביצוע של פעולות חתרניות מבחינה חברתית. את מאפייניו הספייים של מה שאני קוראת מחול "לימינלי" אני מזהה הן עם הדינמיות של תהליכי היצירה שבהם מקיימים שני כוחות דיאלוג (ובכך ממקמים את שפת היצירה בין שפת המחול לשפת התיאטרון, בלי להפוך את המחול ל"תיאטרון-מחול") והן עם השינויים בתיחום התיאורטי של המחול העכשווי שאולי מסמן, בעזרת הדרמטורגיה, את ספה של קטגוריית מחול חדשה.

השאלות התיאורטיות והיצירתיות שמעלה כניסתה של הדרמטורגיה למחול, כמו "מיהו דרמטורג המחול?" "מהיכן הוא מגיע?" ו"מה תפקידו?" יוצרות לעתים קרובות תגובה שאפשר לכנותה "חרדת מדיום". מבחינה זאת, התגובה של עולם המחול דומה לתגובה של מדיה אחרים בתולדות התרבות לחידושים או לשינויים. למשל, כשמדיום הצילום הופיע באמצע המאה ה-19 הורגשה חרדה בעולם האמנות סביב הלגיטימיות של הציור והתקיימותו לנוכח המדיום החדש. מתוך חרדה זו הוצף עולם הציור ביצירה אוונגרדית ומסעירה, ששיכללה את הציור ושינתה אותו ממה שהיה מוכר עד אז. את חרדת המדיום הנוכחית יכול להחליף רעב לשימוש בכלים מתחומים אחרים, שעשויים לקדם את המחול, להנגיש אותו לקהל ולתמוך בהתפתחות מאפייניו האמנותיים בלי להטיל ספק בתוקפו.

המהלך הדרמטורגי, כמשתמע מהדוגמאות שהצגתי, הוא אינטלקטואלי ובו בזמן אינטואיטיבי. הוא קשור בניתוח, בהבנה של אינטראקציות חיות ודינמיות, בשיקוף של תהליכים, בשאלת שאלות, בצבירת חומרים, בשמירה על הקשה, במחויבות לרעיונות ראשוניים, ביצירת מבנה וגם בעבודה פיסית ותנועתית עם הרקדנים. אפשר לדון רבות בהשלכות הפוליטיות של כניסת הדרמטורגיה לעולם המחול ובחוסר הידע בקרב שוחרי מחול – וגם בקרב רקדנים, כוריאוגרפים ותלמידי מחול – בנוגע לתפקידיו השונים של התהליך הדרמטורגי, לנוכחותו ולחשיבותו. אי אפשר למצוא את מאפייניו של "דרמטורג המחול" מתוך הדוגמאות המעטות שעומדות לרשותנו. כל שיתוף פעולה בין כוריאוגרף לדרמטורג שנבחן יעשיר את הגדרת המושג ויצג תפישות ומהלכי יצירה שונים. בכל זאת אפשר ורצוי לקדם מחקר שיעסוק בעבודה הדרמטורגית במחול העכשווי ויספק לה גיבוי תיאורטי.

הערות:

¹ Raimund Hoghe in conversation with Bonnie Marranca.

² Behrndt, p. 185.

³ אייסקילוס, עמ' 35.

⁴ "יש משהו דוחה ומדהים בקונקרטיים של הטקסט. יוצר תיאטרון טוב צריך להצליח להבליח מתוך הטקסט החוצה" (ראיון עם ג'ולי, תל אביב, 17.11.2011).

⁵ שם.

⁶ שם.

⁷ שם.

⁸ ראיון עם לאור, תל אביב, 6.3.12.

⁹ שם.

¹⁰ Behrndt, 187.

¹¹ Ibid.

¹² לאור.

¹³ טרנר, עמ' 88.

ביבליוגרפיה:

אייסקילוס. האורסטטיאה: אגממנון. תרגום: אהרון שבתאי. שוקן: 1990. עמ' 35.

טרנר, ויקטור. התהליך הטקטי, מבנה ואנטי מבנה. תרגום: נועם רחמילביץ. רסלינג: 2004.

Behrndt Synn, K. "Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking" *Contemporary Theatre Review*, 20: 2. pp. 185.

Marranca, Bonnie. "Dancing the sublime." Raimund Hoghe in conversation with Bonnie Marranca. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, May 2010.

ראיונות:

לאור, אורן ושיינפלד, ניב. תל אביב. 6.3.2012.

ג'ולי, איציק. תל אביב. 17.11.2011.

נועה מרק-עפר רקדנית (קבוצת "מיומנה", Colleen Thomas: New-York, דנה רטנברג) ויוצרת מחול. סיימה B.A. במחול ובלימודי מגדר באוניברסיטת קולומביה בניו יורק. סטודנטית לתואר M.A. בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, לימודי חקר הביצוע. יזימת ומנהלת אמנותית של פרויקט "אדוות": מעבדת כוריאוגרפיה (2009). מנהלת אמנותית שותפה בפסטיבל "בויזעם" (2011). מנהלת אמנותית, "בשותף": נשים בפרפורמנס, מרכז ביכורי העתים (2012). מלמדת מחול מודרני-עכשווי, אימפרוביזציה, פילאטיס ותנועה לשחקנים במקומות שונים בארץ.