

נאמר זה עוסק באופן שבו אמני מחול בן-זמננו עכשוויים, הפועלים במאה ה-21, בחנו מחדש שאלות שהעסיקו כוריאוגרפים רדיקליים בשנות ה-60 של המאה ה-20. אתמקד בעיקר בשימוש בתנועה יומיומית, בשבירת "הקיר הרביעי" ובפנייה לקהל. אתבסס על היצירה שהעלה האנסמבל שלי, *The Living Room* (2010), וכן על יצירותיהם של אמנים חשובים בני-זמננו: אן תרזה דה-קירסמייקר (Anne Teresa De Keersmaeker), סיובהן דיוויס (Siobhan Davies), אוהד נהרין וניג'ל צ'רנוק (Nigel Charnock).

במאמר אטען כי במובנים מסוימים, אמנים אלה שוברים את הקיר הרביעי וחושפים את תהליך בניית המופע ואת האומנות שמצויה בו, מתוך התייחסות מודעת ליצירות מחול משנות ה-60 של המאה ה-20. אמצעים כוריאוגרפיים, כמו שימוש בתנועות ובמחוות יומיומיות ופונקציונליות לצד כוריאוגרפיה מובנית, פנייה מילולית ישירה אל הקהל והדגשה של תפקיד הכוריאוגרף ושל מקומו ביצירה, מזכירים יצירות של קבוצת גרנד-יוניון (Grand Union), של איבון ריינר (Yvonne Rainer) ושל טרישה בראון (Trisha Brown). מן החקירה עולה שכוריאוגרפים בני-זמננו ממשיכים לבחון את חוויית הצפייה ואת מקומה של המשמעות ביצירת המחול.

והמדגיש את מקומו של הכוריאוגרף במכלול היצירה. בחלק זה אתמקד בעיקר ביצירתי וכן ביצירותיהם של נהרין ושל צ'רנוק.

### "שבירת המוסכמות": המצאה מחדש של המחול בשנות ה-60 וה-70

בשנות ה-60 וה-70 שאפו אמנים לטשטש את הגבול בין האמנות לבין החיים ולקרב ביניהם, באמצעות בחינה מחדשת של המוסכמות התיאטרליות ושל "בעיית המופע" (ריינר, כפי שצוטטה אצל Lambert-Beatty, 2008: 8). בשל כך בחרו יוצרים פוסט-מודרניים להביא את החיים "האמיתיים" לתיאטרון, מתוך שימוש באמצעים שונים מחיי היומיום: תנועות, מחוות, דיבור, הפצים או שיתוף אנשים שאינם רקדנים במופע. לחלופין ניסו להוציא את המחול מתוך האולם והחלו להופיע באולמות ספורט, בגלריות ובמרחבים ציבוריים (Banes, 2003; Foster, 1986).

מרס קנינגהאם (Merce Cunningham) היה הראשון שהשתמש בגישה "פונקציונלית" לגוף כדי לדחות את האקספרסיביות של המחול המודרני. גישתו פותחה והורחבה בעבודות של הקבוצה מכנסיית ג'דסון (The Judson Church Group). תפישת המחול החדשה היתה

משנות ה-70 ואילך ביצירות כגון *Accumulation Set* (1978) ובעיקר *Water motor* (1971), ובעיקר *and Reset* (1983). שפת התנועה של בראון שמה דגש על זרימת התנועה, באמצעות שימוש במפרקים (Briginsshaw, 2001). בראון אימצה גם שיטות מתמטיות וחזרה סדרתית (Serial repetition). ב-*Accumulation*, חזרה פשוטה על סיבובים של מפרקי הגוף יוצרת סדרה מצטברת על מחוות ותנועות של הגוף כולו. מ-1973 ואילך היא הופיעה עם היצירה ובד בבד "סיפורה סיפורים על הופעתה בה" (Banes, 1987: 82). יצירות כמו *Accumulation With Talking* (1987). לדברי פוסטה, "הרקדן נחשף כצגות את הגוף הן כאובייקט והן כסובייקט (Banes, 1987). לבדרי פוסטה, "הרקדן נחשף כאדם בעת שהוא חוזר על דפוסים שיטתיים, אבל באותה מידה דפוס התנועה מבטל את החושניות (או משמעויות אחרות) שהמחוות יכולות לעורר" (Foster, 1986).

### פנייה לקהל והדגשת מקומו של הכוריאוגרף

המופעים בכנסיית ג'דסון איפשרו צפייה בלתי רשמית. יתר על כן, החלל שבו התקיימו ההופעות שימש גם כולם חזרות, עובדה שתרמה ל"מראה התהליכי של הכוריאוגרפיה" (Wood, 2007: 12). ההופעות של קבוצת גרנד-יוניון, למשל, התקיימו כשהקהל יושב סביב הרקדנים. הרקדנים

# רמזים לשנות ה-60 במחול העכשווי בן-זמננו

## יעל פלקסר (מאנגלית: נעמה זוהר)

נעו באזור הישיבה של הקהל או פנו ישירות אל הצופים ובכך שיתפו את הקהל באירוע והפכו אותו לנראה (Foster, 1986: 191). גרנד-יוניון השתמשו גם באלתור ובדרמטורגיה, שמנעו קריאה ליניארית של היצירה ושימוש כדרך נוספת לשבור את המסגרת הקונוונציונלית של מופע. המופע שלהם הורכב מקטעים אפיזודיים העוברים באופן פתאומי מתנועה לדרמה. המשתתפים יכלו לבחור לצאת מתוך הדמות כדי להגיב על המתרחש.

פוסטר (Foster, 1986) מתארת את השימוש של קבוצת גרנד-יוניון בהערות מטא-נרטיביות ומציינת כי ביצירותיה נשמעים ארבעה קולות: "של הדמויות, של השחקנים המגלמים את הדמויות, של הכוריאוגרפים והמחזאים שכתבו את היצירה ושל עובדי הבמה" (Foster, 1986: 194). בעבודתם החלה להסתמן מגמה של שיקוף עצמי. באמצעות נקודות המבט

אבל כפי שנראה, בעוד היצירות בשנות ה-60 וה-70 פרצו את הדרך והגדירו מחדש את גבולות המחול, היצירה בת-זמננו מרוסנת יותר, מכירה במגבלותיה ומתייחסת לידע המוקדם של הקהל על המחול. ההתייחסות לאסתטיקות מן העבר משמשת (כמו באמנויות חזותיות אחרות) לחיזוק הקריאה של יצירת המחול ולריבודה, מתוך רמיזה לאירועים פוליטיים וחברתיים של עידן שחלף.

כדי לזהות רמזים לשנות ה-60 ביצירות בנות-זמננו אתחיל בסקירה קצרה של אמצעים כוריאוגרפיים מרכזיים שפותחו בשנות ה-60 וה-70 ובהשלכותיהם הפוליטיות והאסתטיות. לאחר מכן אדון בשימוש באוצר התנועות ה"פונקציונליות" וכן בשימוש במחוות ובהבעות פנים לצד הכוריאוגרפיה המובנית ביצירות של דה-קירסמייקר וביצירתי שלי. אמשך ואדון בשימוש בטקסט המכוון ישירות אל הקהל



Luke Birch in *The Living Room* by Yael Flexer

בסלון מאת יעל פלקסר, רקדן: לוק בירש

תחת הכוריאוגרפיה כדי להבליט את היותו סובייקט (Burt, 2006: 156). האסתטיקה הפונקציונלית של התנועה והשימוש בתנועה יומיומית ניכרים ב־*Rosas Danst Rosas*, שבה בוחנים הרקדנים, באמצעות חזרה מדויקת, את התנועות הפשוטות של שכיבה, ישיבה, עמידה והליכה (Burt, 2006).

ביצירתה האחרונה, *The Song* (2009), דה־קירסמייקר אמנם מתרחקת מחזרה סדרתית, אבל עדיין נוקטת גישה פונקציונלית ויומיומית. גם זאת יצירה פורמליסטית, מכיוון שהיא בוחנת את התנועה לשם התנועה, או תנועה השואבת השראה ממבנה הגוף. ביצירה משתתפים ווקליסטית ותשעה רקדנים והיא בנויה בעיקר מקטעי סולו ואנסמבל. אחדים מקטעי הסולו כוללים חקירה מופשטת של תנועה ואחרים הם דרמטיים יותר: רקדן אחד שר ומנגן בגיטרה

המופע. כפי שנראה בהמשך, מרכיבים אלו נותרו חשובים גם במחול בן־זמננו.

### תנועה יומיומית ביצירות של אן תרזה דה־קירסמייקר, של סיובהן דיוויס ושלי

יצירת המופת של דה־קירסמייקר, *Rosas Danst Rosas* (1983), שונה אמנם מהיצירות של שנות ה־60 וה־70 מבחינת הדרמטורגיה וסגנון התנועה, אבל אין ספק שהיא נסמכת על הגישות הכוריאוגרפיות הפורמליסטיות והמתמטיות שפיתחה בראון. כמו ב־*Accumulation* של בראון, גם יצירה זו נבנתה מתוך שימוש בחזרה סדרתית. החזרה מפנה את תשומת הלב לדמיון ולהבדל, ו"מעלימה משמעויות מפורשות" (Burt, 2006: 156). בעיקרה, החזרה מאפשרת לרקדן להביע התנגדות, "לא לחזור בנאמנות" ולחתור

המשתנות תדיר והפרשנויות על היצירה תוך כדי הופעה הודגש היחס ההדדי והדו־כיווני בין הרקדנים לבין הקהל. הכוריאוגרפים / הרקדנים מתבוננים מנקודת המבט של הקהל ומבקרים את היצירה תוך כדי ביצועה (Foster, 1986).

אמצעי נוסף להדגשת המסגרת התיאטרלית של המופע היה הכללתה של פעולת ה"צפייה". בהופעות של גרנד־יוניון וב־*The Mind is a Muscle* של ריינר נהגו הרקדנים לצפות זה בזה בעת שלא היו מעורבים ישירות במתרחש (במקום להיעלם אל מאחורי הקלעים). פעולת הצפייה על הבמה הבליטה את פעולת הצפייה בהופעה (Foster, 1986; Lambert-Beatty, 2008). האווירה הבלתי־רשמית, השימוש בפנייה ישירה לקהל, המבנה המקוטע והפרשנויות יצרו קשר אינטימי יותר בין הרקדנים לבין הצופים, שלא יכלו עוד לנקוט עמדה פסיבית כלפי



Yael Flexer in *The Living Room*

בסלון, כוריאוגרפיה וביצוע: יעל פלקסר

שהועלתה בסטודיו שבו נוצרה במקור, כוללת גם היא אזכורים של תהליך העבודה. החיוכים, מנודי הראש והבעות חוסר ההסכמה על פניהם של הרקדנים חושפים לא רק את המתרחש ביניהם "בהווה", אלא גם את ההיסטוריה המשותפת שלהם, שכוללת משחקים, חיפוש וחקירה באותו חדר.

הפסקול של *The Song* כולל מקצבי הקשה על הגוף, לצד שירים של הביטלס. בהתאם לשמה, היצירה מכוונת את הצופה לחשוב לא רק על הריקוד המוצג על הבמה, אלא גם על הריקודים שקדמו לו; לא רק על השירים, אלא גם על משמעותם הפוליטית והחברתית, 50 שנה לאחר שנכתבו. לדברי קאמפנהוט (*Campenhaut*) "ב-*The Song* חוזרת הכוריאוגרפית אל העקרונות הקונסטרוקציונליסטיים שלה עצמה: איך מגדירים חופש בתוך מסגרת ברורה? כיצד אתה יכול להיות פוליטי כאשר אתה לכוד בידי ההיסטוריה" (*Van Campenhaut*, 2009).

לעומת זאת, *A Series of Appointments* מתייחסת לשנות ה-60 באמצעות שימוש באופן ההצגה הבלתי רשמי, שבו הקהל יושב סביב הרקדנים. המופע הועלה כחלק מאירוע שלם,

מופיעים, רואים אותם יושבים או עומדים בנינוחות וצופים בקטעי הסולו של האחרים. האסתטיקה של ה"נחונות" הזאת, או של "אי-ההופעה", מזכירה את השימוש בצפייה שהיה נהוג בשנות ה-60. היא מדגישה את פעולת הצפייה בהופעה ומזכירה את אוירת החזרות של שנות ה-60, שתוארה לעיל (Wood, 2007: 12).

הבמה ב-*The Living Room* ריקה. יש עליה רק כמה מיקרופונים, נורות פלואורסנט מוארכות ושני כיסאות (המיועדים לכוריאוגרפית ולצלילנית). היצירה *The Song* מתחילה באופן רשמי יותר, עם תפאורה תלויה של חומר מחזיר אור היוצר אפקט תאורה מעניין. התפאורה נעלמת לאחר כשעה וחושפת את אחורי הבמה. כמו ב-*The Living Room*, גם כאן אין אחורי הקלעים, אין מקומות מסתור. הבמה נותרת ריקה, פונקציונלית (*Van Campenhaut*, 2009).

ב-*The Song*, בדיוק כשהצופה חש שהעבודה מתקרבת לסיומה, הבמה נחשפת או נהפכת לקראת התחלה חדשה. נדמה כאילו ריקוד חדש נולד לפתע מתוך הישן. הדרמטיזציה מרמזת בזמנית על תהליך היצירה ועל מודעות היסטורית. *A Series of Appointments*

ואחר צולע על נעל עקב אחת. אחדים מקטעי האנסמבל וירטואוזיים. למשל, הקטע שבו הרקדנים קופצים לאורך הבמה לצילוי השיר *Helter-Skelter* של הביטלס, ואחרים כוללים תנועות יומיומיות. מוטיב מרכזי שחוזר על עצמו ב-*The Song* הוא המעגל: רקדנים הולכים ורצים במעגלים, שומרים על קשר עין זה עם זה או עוקבים זה אחר זה.

גם יצירתה של הכוריאוגרפית הבריטית סיובה דיוויס *A Series of Appointments* (2010) חוקרת באופן פורמלי את השימוש במעגל. הרקדנים יוצרים רדיוס ורקדנית שנמצאת במרכז קובעת את הקצב. ככל שהיא נעה במהירות רבה יותר, הרקדנית בקצה הרדיוס צריכה לנוע מהר יותר כדי לעמוד בקצב. לאורך היצירה הרקדנים מחליפים כיוונים ויוצרים מבנים שונים.

כמו ב-*The Song* וב-*A Series of Appointments*, המוטיב המרכזי בעבודתי המשמשים מטאפורות למחזוריות, למערבולת או פשוט לריצה במעגלים, רמז להיסטוריה של המחול. מבחינת הקומפוזיציה, שלוש היצירות מתמודדות עם תצורות מרחב זמן האופייניות למעגל ועם המשמעויות שנובעות מהדינמיקה של רקדנים הרודפים זה אחר זה. התייחסתי ביוזעין לתקופה של כנסיית ג'דסון (ובמיוחד לריקודים כמו *We Shall Run* (1963) של ריינר) וברצוני לטעון שגם דיוויס ודה-קירסמייקר מודעות למשמעויות של השימוש במעגל בהקשר של ההיסטוריה של המחול. בביקורת על *The Song* (2009) נכתב: "כפי שציפורים משנות כל הזמן את מעופן במבנים שאינם ניתנים לחיקוי, כך ההופעה הזאת נמצאת בתחום הביניים שבין דיוק מתמטי לחופש אנושי" (*Van Campenhaut*, 2009).

בכל שלוש היצירות המעגל מצביע על "תחום ביניים" שבין סדר וכאוס, או בין שליטה וחופש. מבחינה כוריאוגרפית, יש בהן התייחסות לתגובת הרקדנים להיותם לכודים בתוך מבנה, וכן לכוריאוגרפיה עצמה, לאופן שבו השימוש במבנה המעגלי מכניס אלמנט בלתי צפוי שמפר את "כללי" הכוריאוגרפיה. ב-*The Living Room* גילינו שהמבנה המעגלי השתנה מהופעה להופעה בהתאם לגודל החלל ולמהירות שבה בחרו הרקדנים לנוע. מדי פעם, כמו בהופעתנו בתיאטרון תמונע, הצטרפו אורחים למעגל<sup>2</sup> ושינו את מסת הגופים החגים ואת המהירות שבה השלם המעגל. באופן זה, המוגבל אמנם, המקריות הוסיפה מרכיב "יומיומי" והרקדנים נאלצו להגיב לכל הופעה באופן ייחודי וספונטני. כך "טעויות", הקורות לעתים קרובות, מדגישות את האנושיות שבנו אל מול המבנה הקבוע מראש.

ב-*The Living Room* וב-*The Song* הרקדנים נראים לאורך רוב היצירה; גם כשאינם

**רמזים פרפורמטיביים: פנייה טקסטואלית, פרולוגים ותפקיד הכוריאוגרף ביצירות של אוהד נהרין ושלי**

מאז שנות ה-60 הפכה הפנייה הטקסטואלית הישירה, וליתר דיוק, השימוש בפרולוג בפתחת המופע, למנהג נפוץ ב-Live Art ובמופעי מחול. פרולוגים יש ביצירותיהם של אורסולה מרטנו (Martinez), ונדי יוסטון (Houston), טים אצילס (Etchells; *Forced Entertainment*) ושרלוט וינסנט (Vincent). כפי שכתבה אולברייט, הקול "מציג נוכחות גופנית ומכיר בטבעה הפרפורמטיבי של אותה נוכחות" (Allbright, 1997: 124). הכוריאוגרף פונה אל הקהל ובכך הוא מפנה את תשומת הלב אל בניית המופע. הוא "הכוריאוגרף" או "המחבר" והוא גם מגלם תפקיד זה. נוכחותו הגופנית מדגישה את חווית "ההווה" הסובייקטיבית והגופנית, אבל גם את תפקידו כ"משתתף במופע".

בחלק זה אתמקד בעיקר בשימוש בפרולוג ב-*The Living Room* מתוך התייחסות גם לשלוש (2005) של אוהד נהרין. בשתי היצירות התנועה והטקסט כתובים מראש. בשלוש משתמש נהרין בפרולוג כפתיחה לכל אחד מהקטעים, ומספר מה יכלול אותו קטע. ב-*The Living Room* נעשה שימוש בטקסט ובהערות לאורך היצירה כולה, אבל הפרולוג נושא חשיבות מיוחדת.

הפרולוגים הם סימן היכר של היצירות שלי. בדרך כלל הם מוגשים משולי הבמה, בין האודיטוריום לבין הבמה המרכזית. בכך הם משמשים, מבחינת המרחב (והזמן), גשר השובר את הקיר הרביעי, היוצר מרחב משותף בין הבמה לבין האודיטוריום, בין הקהל לבין הרקדנים. המופע "פולש" אל מעבר לשולי הבמה אל המרחב המיועד לקהל. הפרולוגים נועדו ליצור דה-מיסטיפיקציה של המופע; הם "שוברים את הקרח", מקבלים את הקהל באופן בלתי רשמי אל המופע וגם מנחים את הצופה ונותנים רמזים לאופן שבו יש לקרוא את היצירה.

במקרה של *The Living Room*, כמו בשלוש, מציע הפרולוג תיאורים ופרשנויות על מה שיכול לקרות במופע. אני, שמגישה את הפרולוג, היא "הכוריאוגרפית", "המחברת", "הבמאית" ו/או "המספרת", בנוסף להיותי אחת מהרקדנים.

הפרולוג מרמז למניעים הכוריאוגרפיים שעומדים בבסיס היצירה. אני מרימה את התסריט שלי ומצהירה: "זהו המניפסט שלנו. לא יהיו כאן דה-קונסטרוקציות או רה-קונסטרוקציות, מלבד התייחסות לחלוצי המחול המודרני, במיוחד המתים ביניהם (הרקדנים מוסיפים בקריאות ביניים: מרתה, מרס, ני'נסקי, איזדורה). תהיה פה קונסטרוקציה אחרי קונסטרוקציה. בעיקרון,

ה"יומיומי" על רקע המופע הבימותי. ניתן לומר שיצירות משנות ה-60 ואילך מציעות הבנה מורכבת ואפילו פרדוקסלית של פרפורמנס, ומגדירות מחדש יחסי אובייקט / סובייקט אקטיביים בין הרקדנים לבין הקהל, בין המופע לבין הקריאה שלו.

ב-*The Living Room* נארגות יחדיו שפה תנועתית מסוגנת ופורמלית ושפת תנועה שמבוססת על אופני התנהגות שגרתיים ו"יומיומיים". בכך נחשפים הרקדנים לא רק כמקצוענים מיומנים, אלא גם כבני אדם "אמיתיים". השימוש בתגובות ובמחוות ניכר לכל אורך היצירה וכולל מבטים, מנודי ראש לאישור ולשלילה, הרמת גבות, חיוכים, מחוות ידיים, דחיפות, אחיזות ומגע גופני, לצד הערות מילוליות. תגובותיהם של הרקדנים מסמנות משמעויות במסגרת המרחב החברתי, בד בבד עם תנועות הריקוד.

"יעל פלקסר מעידה על עצמה שהיא מתעניינת בחוסר השלמות ושהרקדנים שלה הם גופים אמיתיים, שמבטאים חריגות ושונות. הם שולטים במחוות העדינות וחותרים זה תחת זה, יוצרים הפרדה אירונית... חילופי הדברים, הגדרתו של המרחב החברתי והאסטרטגיות שבאות לידי ביטוי מוכרות לצופה... (אשר) מאתר ומתרגם משמעות באמצעות חילופי הדברים האלה" (Duffield, 2009: 35).

השימוש בתגובות גופניות ובהבעות פנים מצביע על הפער בין הפעולה, מבצע הפעולה (כלומר, הרקדן או הרקדנית), התייחסותו של המבצע לפעולה והקריאה של הקהל. פער זה, או הדיבור המקביל, מזכיר את הטמעתו של אפקט הניכור הברכטיאני (*Verfremdungseffekt*) בשנות ה-60, שיצרה מרחק ואיפשרה לשחקן להגיב או "לצטט" את הדמות (Schechner, 2002; Counsell, 1996).<sup>8</sup> ההערות, אשר מוצגות באופן ספונטני כתגובה מאולתרת במסגרת כוריאוגרפיה בנויה, מאפשרות לרקדנים להביע את האוטונומיה שלהם (agency).

באמצעות מחוות פנים, גוף וידיים, המשמשות כטקטיקת התנגדות (Foster, 2002), או על ידי דיבור אל הקהל, יכולים הרקדנים לעצב את זהותם. הם יכולים להגיב על הייצוג שלהם, כפי שהוא מעוצב לדעתם על ידי הכוריאוגרף / היוצר או במוחו של הצופה. השימוש בתגובות של הרקדנים מזכיר את האסתטיקה של "אי-ההופעה", שהיתה נפוצה בשנות ה-60. כפי שניתן לראות בתיאורו של דאפילד (Duffield) לעיל, הקהל מזהה את המחוות ומכיר אותן מהמרחב החברתי היומיומי.

לצד יצירות של אמנים שונים שהשתמשו ב-*The Score* (2010)<sup>6</sup> של דייוויס כנקודת מוצא. אופן ההצגה הזה מזכיר באופן ישיר את שיתופי הפעולה האמנותיים שרווחו בשנות ה-60.

הן ביינס (Banes) והן פוסטר טוענות שהאסתטיקה היומיומית של שנות ה-60 וה-70 היתה בעלת חשיבות חברתית ופוליטית. הדגש על היומיומי שיקף לא רק את תנועת הולכי הרגל ברחוב, אלא גם "שימש מטאפורה של דמוקרטיזציה רדיקלית" (Banes, 1994: xiii). כל תנועה יכולה להיחשב ריקוד; כל גוף / אדם (בעל הכשרה או חסר הכשרה) יכול להופיע, אי אפשר להתעלם מההקבלה בין שבירת המוסכמות במחול הפוסט-מודרני לבין המהפכים הפוליטיים ו"שבירת המוסכמות" של אותה תקופה: המחאות נגד מלחמת וייטנאם וצמיחתה של התנועה לזכויות האזרח (Wood, 2007).

השימוש הכוריאוגרפי בתנועה יומיומית וביגשה יומיומית למופע, המודגש על ידי ריקנותה של הבמה ועל ידי הרקדנים הצופים על הבמה ב-*The Song, A Series of Appointments*, וב-*The Living Room* משקף את האסתטיקה הכוריאוגרפית הפונקציונלית והפורמליסטית של שנות ה-60 וה-70. יתר על כן, ברצוני לטעון שיחסי הגומלין בין השליטה לכאוס בחקירת המעגל נושאים משמעויות פוליטיות, מעבר לאזכור ההיסטורי. האסתטיקה היומיומית והשימוש במעגלים ביצירות העכשוויות מציגים נקודת מבט מפוכחת יותר במרחב שבין "הכלל המתמטי והחופש האנושי" (Van Campenhaut, 2009) הם מעידים על הכרה במגבלות "הכללים" של הופעה 50 שנה מאוחר יותר, וכן על הכרה בכך שאנחנו נמצאים בעידן פוליטי שונה מזה של שנות ה-60, שהתאפיין בשאיפה "לשנות את העולם" (הביטלס, לונדון, 1968).

**רמזים פרפורמטיביים: פנייה לקהל בעזרת מחוות, הבעות פנים והערות *The Living Room***

האסתטיקה היומיומית של "אי-ההופעה" ניכרת ב-*The Living Room*. כאן המשתתפים מגיבים על הביצוע של עצמם או של האחרים וכן על המופע עצמו באמצעות מחוות והבעות פנים, ושוברים את הקיר הרביעי על ידי פנייה ישירה לקהל. בכך מוסבת תשומת הלב למגונוני ההופעה ולמסגרתה, ומושם דגש על תפקודם של הרקדנים כסובייקטים / אובייקטים.

קופר-אולברייט (Cooper-Albright) טוענת שהריקוד בשנות ה-60 התקיים כ"מצב ביניים", כחפיפה בין סובייקט לאובייקט, בין הרקדן לקהל. כשמתבוננים בעבודות משנות ה-60 מנקודת המבט הזאת ניתן להצביע על תפישה כוריאוגרפית של "פרפורמטיביות", הצגה של

אנחנו נרקוד ואתם תצפו. כי אנחנו אוהבים לרקוד, ואנחנו טובים בזה, יותר מאשר לחשוב או לדבר על ריקוד..."

הפרולוג משמש, אם כן, "מניפסט", אוסף של אמונות או החלטות בנוגע לתוכנו הרצוי או האפשרי של המופע. המניפסט המילולי מסמן את הטריטוריה המשוערת של היצירה, את גבולותיה ואת האווירה בה. הוא יוצר ציפיות וממקם את היצירה במסגרת שיח רחב יותר. ברור שיש כאן גם התייחסות ל"מניפסט הלא" של איבון ריינר משנת 1965<sup>11</sup> ואנו גם נוקבים בשמם של "חלוצי המחול" המרכזיים.

אבל העובדה שהמניפסט כולו נקרא מתוך מדרך להרכבת כיסא של "איקאה" חותרת מיד תחת כל התייחסות למחול או לפוליטיקה שגרמזת במלה "מניפסט". האירוניה שבהגשה הטקסטואלית, המבטים הידעניים שמופנים אל הצופים וקריאות הביניים של הרקדנים מעודדים את הקהל לחשוב על כפל המשמעות, על הספק ועל המעידות הקיימות בטקסט. הדבר שגרמז כי הוא עומד להתרחש (במופע) לא בהכרח מתגשם. הדבר שמתגשם בסופו של דבר במופע מעמיד בספק את הטקסט וכן את סמכות המחברת (הכוריאוגרפית). קריאות הביניים של הרקדנים מדגישות את חשיבותם ואת מקומם לצד המחברת, הכוריאוגרפית (לכאורה מחוללת היצירה).

יש בכך רמיזה שהיצירה קיימת ונוצרת במפגש או ב"מרחב הביניים" שבין הכוריאוגרף, המשתתפים והקהל. עמדה זו מודגשת על ידי ההתייחסות לריינר ולכוריאוגרפים אחרים, שבעזרתה אנו קוראים לקהל לא לחשוב רק על הריקוד הזה אלא גם על קשריו להיסטוריה של המחול ועל מקומו במסגרת אותה היסטוריה. ההתייחסות לעבר מעלה על נס תשוקה כוריאוגרפית (או פוליטית) משנות ה-60, אך באותה מידה היא אירונית ומכירה במגבלות המופע (או המחאה הפוליטית). דאפילד טוען, כי "הפרולוג... ממשיך ליצור אווירה המוריסטית וידענית שבה הצופה מוזמן לצחוק על צורות מחול מוכרות יחד עם הרקדנים ועל סימני ההיכר ביצירתה של יעל פלקסר, כפי שהיא עצמה מזהה אותם. אבל הוא גם מדגיש את העובדה שזאת גישה רצינית ומחויבת לשימוש בגוף הרוקד כמקומה של המשמעות" (Duffield, 2010: 33).

נוסף על כך, הפרולוג מציג אותי כדמות "ביניים", הממוקמת בתוך היצירה ומחוצה לה. אני בונה את היצירה, אך גם שותפה לה. עמדת ה"ביניים" היא עוד אזכור לשימוש של גרנד-יוניון בהערות מטא-נרטיביות, וגם לתיאטרון האפי של ברכט, המדגיש את תפקידו של המחבר: "התיאטרון) מדגיש את עובדת היותו בדיוני, שכן מומחיות גלויה חושפת את עקבותיו של המחבר מאחורי הקונסטרוקציות של הטקסט. כתוצאה מכך,

התיאטרון האפי תמיד חושף את עצמו תוך כדי הסיפור..." (Counsell, 1996: 105).

גם ביצירות שבהן איני מופיעה אני מכניסה לעתים את הפונקציה של הכוריאוגרף / המחבר אל הפרולוגים של הרקדנים, כדי לכוון את הצופה באופן מפורש לחשוב על התהליך ועל אופיים הבדיוני של האירועים המתרחשים<sup>12</sup>. השימוש בפרולוג באופן זה מזכיר את השימוש בפרולוגים בשלוש (2005) של נהרין.

בשלוש עומד אחד הרקדנים בקדמת הבמה ומחזיק מסך טלוויזיה. על המסך מופיע "ראשו המדבר" של הרקדן, בעוד הרקדן "החי" שותק. ביצירה זו אפשר לראות ברקדן תחליף לקולו של הכוריאוגרף. לחלופין, הרקדן המדבר מכוון את הקהל לחשוב על תפקידם של הרקדנים בבניית היצירה. כמו ב-*The Living Room*, הפרולוג מוגש מקדמת הבמה, קרוב לקהל, כדי לגשר על הפער שבין הקהל לרקדנים.

דבורה פריידס-גלילי (Friedes-Galili) טוענת ש"היעדרם של תפאורה מורכבת ועיצוב חזותי מסובך (בשלוש) מציב במרכז את התנועה ואת ביצועיהם של הרקדנים" (Friedes-Galili, 2010). כמו דאפילד, היא סבורה שמקומה של המשמעות הוא גופו של הרקדן. ב-*The Living Room* עומדים הרקדנים בשורה ופונים אל הקהל גם בשלוש הרקדנים עומדים בלי נוע לעתים קרובות ופונים אל הקהל לפני שהם מבצעים סדרת תנועות או לאחר מכן. חוסר התנועה שלהם מדגיש את הגוף הנע. כשהם נעים, הם לא רק מבצעים תנועות אלא נראה שהם חווים חוויה גופנית עמוקה וקשר אל התנועה.

הפרולוגים בשלוש מדגישים את חשיבותה של התנועה כתוכן היצירה, בכך שהם מצביעים על רגעים ספציפיים בריקוד. באחד הפרולוגים מודיע לנו הרקדן שהאורות יכבו ויידלקו. ואכן, כשהאורות כבים הצופה מופתע בתחילה אבל אז הוא נזכר בפרולוג. בכך מודגש הרעיון שהכוריאוגרפיה היא קונסטרוקציה פיקטיבית.

באופנים אלה נרמזת הן ב-*The Living Room* והן בשלוש אסתטיקה של "הזרה" (the device baring) שהיתה מקובלת בשנות ה-60 (Banes, 2003). בשתייהן מחוקם הגוף הנע במרכז היצירה ובו בזמן מודגשים תפקידם של הרקדנים כסובייקטים, החוויה הסומטית הקשורה בגוף הנע והקשר שלהם אלינו כצופים<sup>13</sup>.

#### חתרנות ושערווריה: כמה מסקנות על בסיס עבודתו של נייג'ל צ'רנוק

בסולואים המאולתרים ברובם (Frank 2003) ו-*One Dixon Road* (2010) של נייג'ל צ'רנוק

נעשה שימוש באמצעים רבים שנדונו לעיל, אבל ניכרת בהם אסתטיקה קווירית ופוסט-מודרנית נוסח המאה ה-21. צ'רנוק משתעשע בז'אנרים ובדמויות, נע בין סטנדרט אפ קומדי לשירי קברט ("החיים הם קברט" ב-*One Dixon Road*) לקטעי סולו אתלטיים קשים לביצוע. ברגעים אחרים הוא מדלג מעל המושבים ורוקד עם אנשים בקהל. כמו ב-*The Living Room* ובשלוש, גם צ'רנוק משתמש בפרולוג, אבל אצלו הפרולוג נועד להכין את הקהל לאופי השערווריית של הופעתו: "אני מקלל הרבה. אני שולף את הזין שלי, זה יהיה מגעיל, אז אם אתם ממש זקנים ושמרנים וחסרי חוש הומור, ת\*\*\*נו מפה עכשיו".

המונולוגים שהוא נושא ביצירותיו הם נאומים ארוכים על מצב העולם ועל מצב המחול. אבל גם הוא מתייחס במפורש להיסטוריה של המחול בהופעותיו. ב-*Frank* וב-*One Dixon Road* הוא סוקר בקצרה את ההיסטוריה של המחול, סקירה הכוללת לעתים חיקויים שונים של בלט קלאסי, של מרתה גרהאם, של המחול הפוסט-מודרני או של התיאטרון הפיסי. כשהופיע בירושלים עם *One Dixon Road* הוא נמלט אל מאחורי הקלעים וצעק: "בסדר. אני רוקד עכשיו, אבל אתם לא רואים אותי". ואז יצא מאחורי הקלעים וסיכם בקצרה: "כך נראה מחול פוסט-מודרני". זאת היתה תגובה קצרה וקולעת להצהרתה של ריינר "קשה לראות את הריקוד" (Lambert-Beatty, 2008: 1). כשהעלה את *Frank* בלונדון ב-2006 (כחלק מפסטיבל *Dance Umbrella*), פירט צ'רנוק את דעותיו ה"כנות" על להקות רבות שהופיעו בפסטיבל באותה שנה והציג חיקויים של ויליאם פורסיית (Forsythe) ושל ויין מקגרגור (McGregor). בכך, כמו ב-*The Living Room*, צ'רנוק מראה שהוא יודע מה מקומו, מציג מחווה להיסטוריה של המחול ובנוסף מודע לעובדה שהקהל מכיר את ההיסטוריה הזאת.

הסולואים של צ'רנוק נעים ללא הרף בין האישי, המקומי, הפוליטי והמחול כשלעצמו. בדרך הוא לא חושש לגעת בנושאים הנחשבים טאבו, החל בנאציזם בהופעות של *Frank* בגרמניה וכלה בסכסוך הישראלי-הפלסטיני כשהופיע עם *One Dixon Road* בישראל. הפיקחות בעבודותיו של צ'רנוק טמונה ביכולת שלו לקשר ולהצליב מגוון גדול כל כך של סוגי שיח. המחול אינו מנותק מהעולם; פוליטיקה, מחול והתייחסויות לצ'רנוק עצמו כאדם ורקדן קווירי משתלבים זה בזה באופן מלהיב, מבולגן ושנון להפליא.

בעוד דה-קירסמייקר, דייוויס, נהרין ואני משתעשעים בחתרנות ומותירים מרחק בין הרקדן, הכוריאוגרף והצעדים הכתובים מראש כדי להצביע על הדינמיקה של הצפייה, צ'רנוק בוחר לזעזע את הצופה. בנטייתו לאלתור אין ספק



nos. 2 & 3, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin 2002.

Friedes-Galili (2010), *Batsheva Dance Company: Ohad Naharin Shalosh* (Three), Posted on 15 February 2010 by Deborah Friedes Galili, <http://www.danceinIsrael.com/2010/02/batsheva-dance-company-ohad-naharins-shalosh-three/> (ניסה אחרונה: 17 במאי 2012).

Lambert-Beatty, C. (2008), *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960's*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

Lepecki, A (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York, London: Routledge 2006.

Schechner, R. (2002), *Performance Studies: An Introduction*, London & New York: Routledge.

Van Campenhaut, E. (2009), *The Song*, *Journal du Théâtre de la Ville* (Paris), n°167 May/June 2009, <http://www.rosas.be/en/rosas> (ניסה אחרונה: 21 בפברואר 2012).

Wood, C. (2007), *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*. London: Afterall Books, Central Saint Martin College of Art and Design.

### מופעים וקטעי וידאו

נהרין, א. (2005) *שלוש*, מרכז סוזן דלאל, תל אביב.

*One Dixon Road*, UK, London, The Place Theatre, 2010, Cho: Nigel Charnock, DVD.

Charnock, N. (2010), *One Dixon Road*, Machol Shalem Festival, Jerusalem, ניסה: <http://www.youtube.com> (ניסה: 20 בפברואר 2012).

Charnock, N. (2003), *Frank*, Dance Umbrella, London.

Charnock, N. (2003), *Frank*, University of Chichester.

Davies, S. (2010), *Rotor*. Siobhan Davies Studios, London.

De Keersmaeker, A. T. (2009), *The Song*. Impulse Tanz Festival, Vienna, Austria.

De Keersmaeker, A.T. (2008), *Zeitung*. Sadler's Wells Theatre, London.

*Possible*. London & Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Briginshaw, V. (2001), *Dance, Space & Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave.

Burt, R. (2006), *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. London, New York: Routledge.

Cooper-Albright, A. (1997), *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, London: Wesleyan University Press.

Counsell, C. (1996), *Signs of Performance: an Introduction to Twentieth-Century Theatre*. London, New York:

שהוא שואב השראה מ"שבירת המוסכמות" של שנות ה-60. אבל מזעזע ככל שיהיה, ההלצות שלו והתייחסותו לתחום המחול מעידות שהוא גם מודע לחלוטין למגבלות המופע.

יש הרואים בצ'רנוק פרפורמר גם מדי, אבל בעיני הוא מדויק מאוד. הוא אמנם בוחן את הגבולות, אבל שולט לחלוטין במצב. כצופה אני נרגשת, אני מוטרדת, אני נסחפת בזרם המלים של צ'רנוק, אבל שמחה להצטרף. בעוד כוריאוגרפים אחרים נזכרים בשנות ה-60 בנוסטלגיה, בביקורת או אפילו בסרקזם, בהופעותיו של צ'רנוק יש פיכחון מרענן, ישיר וברור לעין. הוא מציג את הדברים כפי שהם. או, כמו שהוא אומר בעודו מצייר באצבעו עיגול גדול באוויר: "קשקוש. חרא. אין הווה... זה כל מה שיש. אין שום דבר אחר. שום



Aya Kobayashi in *The Living Room*

בסלון, כוריאוגרפיה: יעל פלקסר, רקדנית איה קובאיאשי

Routledge.

Duffield, A (2009), *Can Movement Speak: The Location of Meaning in The Dancing Body*, unpublished MA dissertation, Royal Holloway.

\_\_\_\_\_. (2010), *The Living Room*. ראו אתר [www.yaelflexer.com](http://www.yaelflexer.com) (ניסה אחרונה: פברואר 2012).

Foster, S, L. (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Los-Angeles, London: University of California Press.

\_\_\_\_\_. (2002), *Walking and Other Choreographic Tactics: Danced Inventions of Theatricality*, in Féral, Josette (ed) (2002) *SubStance* 98/99, Vol. 31,

דבר. ומה זה אומר? כלום... חוסר משמעות מוחלט, סופי, יפהפה, אלוהי, מדהים. טוב, אני שמח שהבהרנו את העניין".

### ביבליוגרפיה

Banes, S. (1987), *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Hanover, New England: Wesleyan University Press.

\_\_\_\_\_. (1994), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover, London: University Press of New England.

\_\_\_\_\_. (ed.) (2003), *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was*