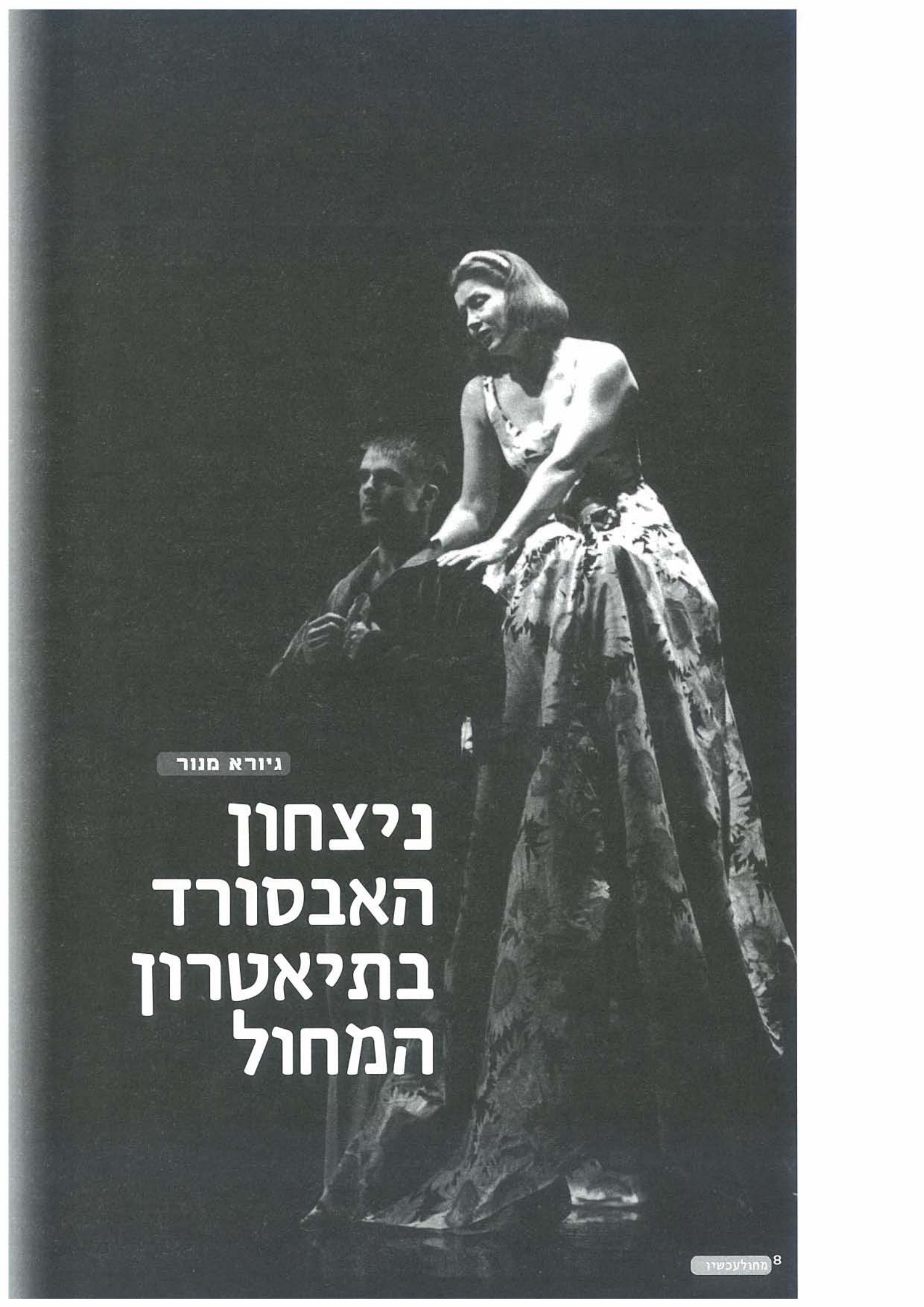




ג'ורא מנור

ניצחון האבסורד בתיאטרון המחול

שחרורו של המחול בן-זמננו על ידי סמואל בקט ויוג'ין יונסקו

בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה, במחצית השנייה של שנות ה-40, שינו סמואל בקט [Beckett], יוג'ין יונסקו [Ionesco] וז'אן ז'אנה [Genet] את פניה של המחזאות החדשה. שלושתם חיו ועבדו בפרוי. צרפת לא ידעה אז מחול מודרני כלל והבלט הקלאסי השמרני שלט בכיפה. בקט, יונסקו וז'אנה היו ליוצרי סגנון וגישה חדשים במחזאות. את השם "תיאטרון האבסורד", שניתן לסגנון זה, טבע מרטין אסלין, אז ראש מחלקת הדרמה של ה-BBC, בספרו "תיאטרון האבסורד", שראה אור ב-1961. כיום, 50 שנה אחרי שמחזאי האבסורד פרצו בסערה לעולם התיאטרון של המאה ה-20, ניכרת השפעתם יותר בתחום המחול ופחות בתחום התיאטרון המילולי. חידושיהם של מחזאי האבסורד הפכו למעשה למובנים מאליהם בתיאטרון העכשווי, וזה, בדרך כלל, סימן מובהק לניצחונה של מהפכה.

מחזאי האבסורד שחררו את התיאטרון מחוקי היסוד של המבנה הדרמטי, ששלטו בו מאז יוון העתיקה. חוקים אלה נוסחו בצורה מבריקה על ידי אריסטו בספרו "פואטיקה". בניסוח פשטני מעט אפשר לומר, כי על פי התיאוריה של אריסטו, לכל מחזה יש התחלה (אקספוזיציה, הסבר של המצב שבו העלילה מתרחשת ושל דמויותיה); אמצע - שיא ובו התנגשות בין הגיבורים; וסיום, שבו מתירים את הקונפליקט הדרמטי. סיומה של טרגדיה הוא כמעט תמיד במותו של הגיבור הראשי, ואילו הקומדיה באה על סיומה על פי רוב בחתונה, שבה מתאחדים האוהבים. מאז ימי שקספיר, המניע המרכזי המפעיל את הדמויות הוא אופיין והפגמים שבאישיותן. כל אימת שכוריאוגרף ביקש לספר עלילה, לעצב סיפור בתנועה, עקרונות דרמטיים אלה של אריסטו הערימו מכשולים על דרכו. המחול הוא אמצעי תקשורת מעולה להעברת רגשות, אבל הוא כלי דל מאוד בכל הנוגע למסירת מידע ועובדות מדויקות. כפי שניסח זאת פרדריק אשטון [Ashton]: "אין כל דרך להסביר על ידי תנועות בבלט, שאשה זו היא אחייניתי ...". המוסיקה היא דוגמה נוספת לחוסר אונים כזה במסירת מידע עובדתי. למשל, שעה שמלחין גדול כצ'ייקובסקי ביקש לתאר את הניצחון של צבאות הצאר של רוסיה על נפוליון הצרפתי, הוא נאלץ להשתמש בהמנוני שתי המדינות לתיאור ההתנגשות. יוצרי הבלט החצרוני הצרפתי במאות ה-16 וה-17, שרובם היו איטלקים, עשו לצורך זה שימוש בטקסטים, במלה המדוקלמת או

המושרת, כדי להסביר לצופים את המניעים למעשיהן של הדמויות. כדי לספר סיפור במחול היה צורך להשתמש במלה המושמעת או להתבסס על עלילה מוכרת לצופים, כגון סיפור תנ"כי או סיפור השאוב מהמיתולוגיה היוונית. אפשר היה גם להסתפק בכך שסיפור המעשה יודפס בתוכנייה, אבל בלעדיה יקשה על הצופים לעקוב אחרי העלילה ו"להבין" את התפתחותה ההגיונית. ב-1971 הוזמנה פינה באוש לעיר וופרטאל, והחלה תקופה חדשה במחול. תאריך זה מציין את תחילתו של סגנון משגשג חדש של מחול עכשווי - "תיאטרון המחול", Tanztheater בגרמנית. באוש ובני דורה יצרו צורה חדשה של מחול בימתי דרמטי המתבסס, למעשה, על הפילוסופיה הבימתית של יוצרי תיאטרון האבסורד. מפליא ששמותיהם של בקט, יונסקו או ז'אנה נזכרים רק לעיתים רחוקות בספרים ובמאמרים על אודות תיאטרון המחול החדש, שלדעתי חייב להם את עצם קיומם.

הדרמה של העדר הפעולה

המונח "אבסורד" שב"תיאטרון האבסורד" אין פירושו שמדובר בסדרת פעולות בימתיות חסרות הגיון. הכוונה היא שלדמויות בתיאטרון זה אין "אופי" מוגדר, כמו זה המשמש במחזאות הקלאסית כמניע המפעיל אותן. מחזאי תיאטרון האבסורד חיפשו דרך לבטא את השקפתם, שאין תכלית והגיון בחיי אנוש ובעצם הקיום. מטרתם היתה לבטא בצורה בימתית את האבסורד שבעולם של מלחמה עולמית ושווא, שהתרחשו לנגד עיניהם. זהו עולם שאין בו מטרה עליונה; יקום ללא אלוהים, ששני הנוודים ב"מחכים לגודו", ולדימיר ואסטרגון, מצפים לשווא לבואו. בקט קרא למחזה שלו "טריגיקומדיה". אין בו תקווה, ובכל זאת הוא לא לגמרי חסר תקווה, כפי שכתוב על שערי השאול אצל דנטה: "הנכנס בשער זה יזנח כל תקווה". שני הנוודים, או אם תרצו הליצנים, מתבשרים פעמיים מפי הנער, שנשלח אליהם על ידי גודו, בסיומן של שתי המערכות, שגודו לא יגיע היום, אבל אולי מחר ... שתי המערכות מסתיימות בצורה זוהה.

(דממה)

אסטרגון: נו, נלך?

ולדימיר: כן נלך.

(הם אינם זזים ממקומם)

מסך.

"השיר על אהבתו ומותו של נושא הדגל" מאת ז'נז' אורפורינג, צילום: כריסטין שור
"Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" by Szenische Uraufführung

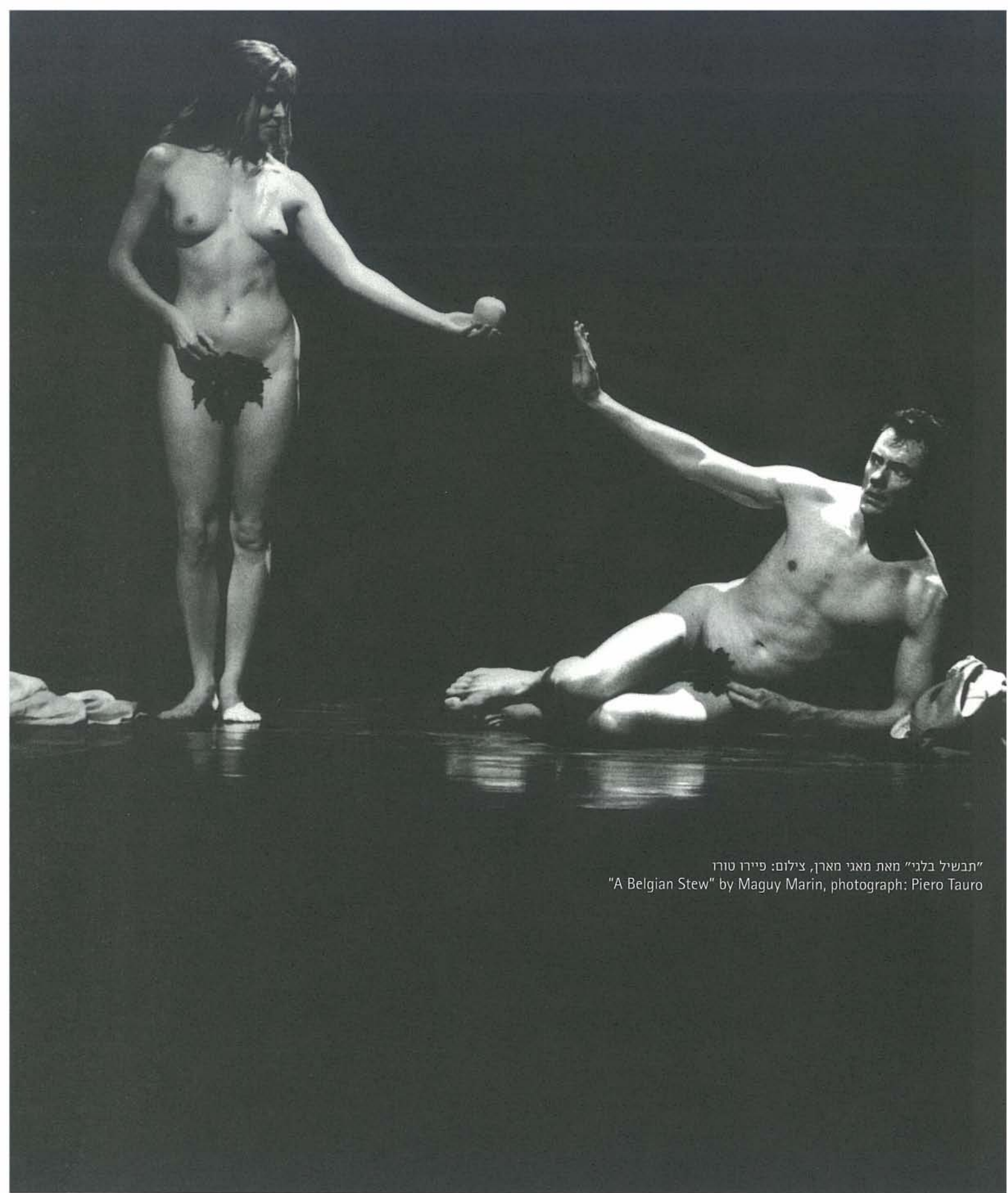
מה שכתב בקט בסצינה נפלאה זו הוא ממש אנטי-תזה להתפתחות הדרמטית המקובלת. הוא המציא את הדרמה של העדר הפעולה. שעה שהמלים מאבדות את משמעותן, פעולה (או העדר פעולה) מדברת בעד עצמה. כבר ב-1948 חיבר ז'אנה ליברית לבלט משלו, "אדם במראה", למוסיקה מאת דאריוס מיו. זה היה מחזה האבסורד הראשון שבוצע מעולם. מלח צעיר מגיע ליריד ונכנס למבוך של מראות. בבואתו במראה רוקדת אתו. המוות (ששמו בליברית Dominos, שפירושו אדון) מפריד בין המלח לבין בבואתו והורג את המלח. אבל הבבואה שורדת ומחוללת עם הדומיננט. אולם מתחת למסכת המוות מסתתר המלח האמיתי. הם מחליפים ביניהם את לבושים. שעה שהמלח נכנס לתוך מראה במבוך הוא הופך לבבואה. המוות מנסה לחדור לראי ולדלוך אחרי המלח, אבל אינו מצליח בכך. העלילה מסופרת בתנועה ובמעשים, ללא עזרת מלים. ההפרדה בין "תיאטרון של טקסט" ל"תיאטרון של פעולות" אינה ממש המצאה חדשה. ככלות הכול, שחקני תיאטרון הרחוב או השוק של אתונה העתיקה, מה שכונה "phylakes", ששיעשעו את הקהל בפארסות, או ההלצות ("lazzi") של שחקני הקומדיה דל-ארטה האיטלקית וכן צורות שונות של תיאטרון בובות עממי נבנו גם כן על בסיס אב-טיפוסים (כמו אלה של הפסיכולוג יונג) ולא על מניעים פסיכולוגיים אינדיבידואליים, ממש כשם שעושה תיאטרון האבסורד. מששחררו יוצרי מחזאות האבסורד את התיאטרון המודרני מכבלי העלילה ומעריצות אפיון הדמויות כמפעיל מרכזי של ההתרחשות הדרמטית, היה עליהם למצוא כלים דרמטורגיים חלופיים. משוויתרו על הטכניקות הקונבנציונליות של המחזות ונעלם המתח כמאיץ העלילה, נדרשו אמצעים בימתיים אחרים כדי לשמור על עירנותו של הצופה. את זאת כבר ניסו לעשות מחזאי ובמאי התיאטרון האקספרסיוניסטי בעשורים הראשונים של המאה ה-20 בגרמניה וברוסיה. הם יצרו למעשה מעין צורה ראשונית של תיאטרון-מחול. אמני הבאוהאוס בגרמניה של שנות ה-20, שהתעניינו בתיאטרון ובמחול, התקרבו מאוד לתיאטרון המחול. הדוגמה המוכרת ביותר לניסיונות אלה היא "הבלט

הטריאדי" ("השלישונים") של אוסקר שלמר [Schlemmer] (1922). כל המרכיבים ביצירה, כולל הדמויות הרוקדות, מעוצבים בקווים ובצורות גיאומטריות ובצבעים מוגדרים לכל אחד משלושת הקטעים של הבלט, והמבנה החזותי וסקלת הגוונים באים במקום אפיון מקום העלילה והדמויות. התנועה והצורות מחליפים את הטקסט ואת "המשמעות" של סיפור המעשה. אין זה מקרי שאחד החלוצים של תיאטרון המחול, גרהרד בונר [Bohner] (1936-1992), שהיה למנהל האמנותי של "תיאטרון המחול של העיר דארמשטדט" ב-1978, היה כוריאוגרף שעסק בהצלחה בשחזור יצירותיו של שלמר. רודולף פון לאבאן [von Laban], אחד מראשי המחול החדש בראשית המאה, כתב כי "דמויות במחול הן ארכיטיפים, ולא הדמויות האנושיות הממשיות של הדרמה". מחברת הביורפיה שלו, ואלרי פרסטון-דאנלופ [Preston-Dunlop], טוענת שדמויותיו של לאבאן היו בעצם "דמויות מודרניות של קומדיה דל-ארטה, כגון 'הערץ', 'הולילין', 'הנסיכה' [...]". הוא כתב, שתפקידה של הפעולה במחול הדרמטי הוא לפתח מתח בימתי והתרתו, ממש כפי שהדבר נעשה במחזה רגיל, אבל המתחים הם בין דמויות של ארכיטיפים ושל מצבים קדומים, לא אלה של מקום, אנשים ומצבים ספציפיים. לאלה נחוצות מלים.¹ בכך הקדים לאבאן, ממש כמו בתחום ניתוח התנועה וניסוח כתב-התנועה, את תקופתו. אבל הדוגמה הנודעת ביותר של תיאטרון מחול ראשוני היא בלי ספק עבודתו של קורט יוס [Jooss] "השולחן הירוק". זהו בלט אנטי-מלחמתי, שזכה בפרס הראשון בתחרות בפריז ב-1932. "השולחן הירוק" מתחיל ומסתיים בסצינה גרוטסקית, שבה מתאספים סביב לשולחן הדיונים הירוק דיפלומטים, שמסכות על פניהם וקפלטים מגוחכים על ראשיהם. הם מתווכחים בלהט ומשאנים מצליחים להגיע להסכמה, הם שולפים אקדחים ויורים זה בזה. ברגע זה מופיעה דמות המוות הנעה בצעדים כבדים ותנועותיה הן תנועות החרמש הקוצר. דמות זו הופכת למוטיב חוזר בין תמונה לתמונה של תיאור המלחמה. המוות קוטל חיילים ואזרחים כאחד. ההתרחשות אינה ספציפית, והדמויות הסמליות - החייל

הצעיר נושא הדגל שנהרג, אמו ואהובתו שנותרת בבית, הספסר המרוויח מהמלחמה - כולן דמויות של אב-טיפוס, ממש כמו הדמויות המאכלסות את בימת תיאטרון האבסורד. ברכת ביקש ליצור תיאטרון שאינו מבוסס על העקרונות של אריסטו וכינה אותו "תיאטרון אפיי". מכל מקום, בהצגות שהוא עצמו ביים, הוא לא טרח לשמור על הכללים התיאטרוניים החדשים שלו עצמו. שמו של ברכת נזכר בספרים רבים (בעיקר בשפה הגרמנית) כאחד ממקורות ההשפעה על היווצרות תיאטרון-המחול. דווקא למחזאי תיאטרון האבסורד, שהיו מקור ההשפעה המרכזי על היווצרות המחול הבימתי החדש, אין כמעט איזכור בספרים הדנים במחול זה.

חזרה כעיקרון מבני

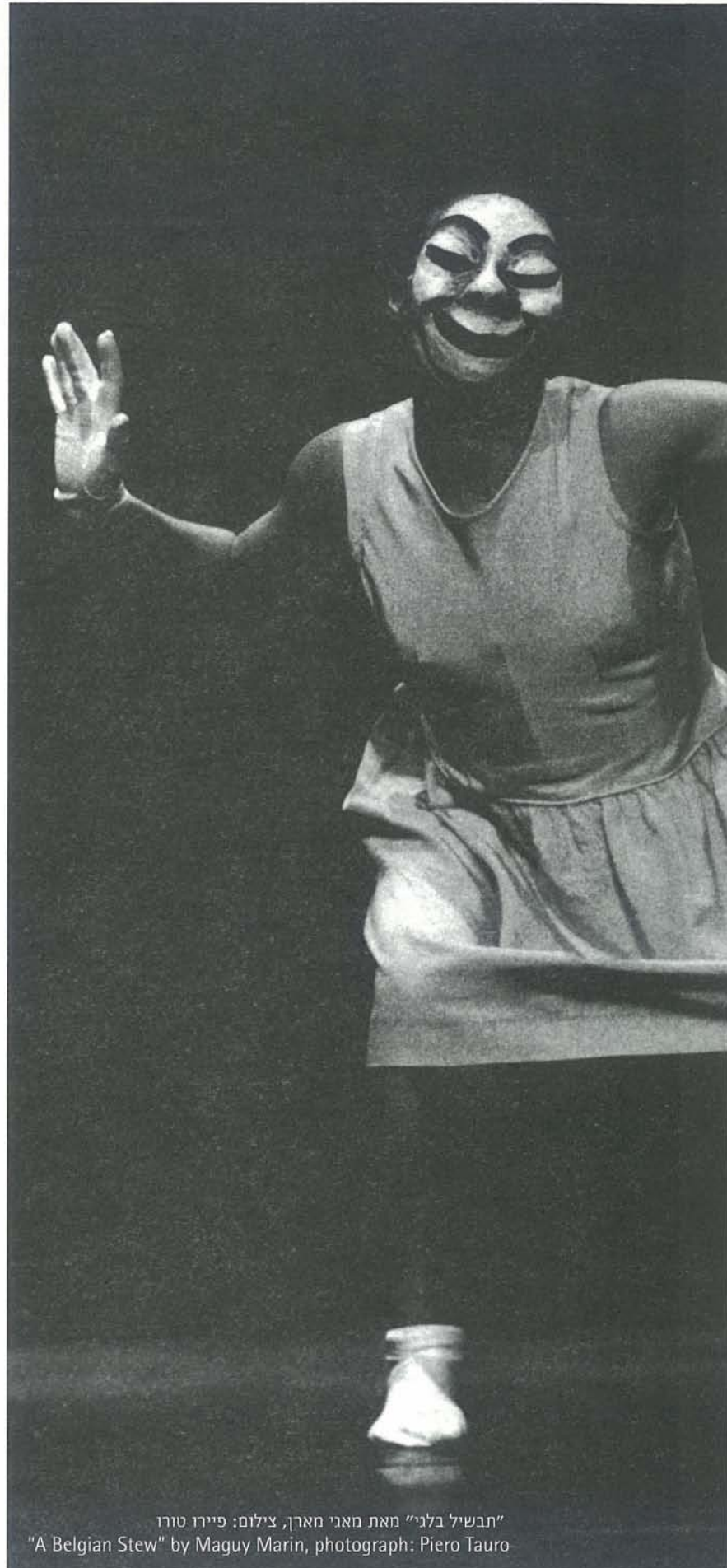
הכלים הצורניים המרכזיים של יונסקו, בקט ועמיתיהם הם החזרה ו"ההתרחבות" (proliferation) של תופעות או פעולות - חזרה ללא שינוי, כמו אובססיה, והתרחבות וגדילתם של חפצים, אבזרי תפאורה או שינויים בצורת הדמויות הפועלות. אמצעים נוספים ששימשו את מחזאי האבסורד הם עימות בין התרחשויות בלתי הגיוניות כביכול, גרוטסקיות, מוגזמות, ולא פחות מכך גם הפיכתן של התרחשויות יומיומיות לאירועים או פעולות במישור של פיוטיות לא ריאליסטית. מחזהו של יונסקו, "הדייר החדש" (1957), הוא ממש תיאטרון-תנועה, משום שהעשייה ולא הטקסט הם נושאי המסר הבימתי המרכזי. שני הסבלים הם המבצעים את העבודה - גם הממשית וגם הדרמטורגית - של הבאת עוד ועוד רהיטים לדירה הריקה. הרכוש הולך ומצטבר, עד שלבסוף כל החדר מלא רהיטים מכל הסוגים ולא נותר בו עוד מקום פנוי. לבסוף, אין רואים עוד את הדייר החדש עצמו המוסתר - חנוק - על ידי רכושו. משסיימו את מלאכת העברת הדירה, שני הסבלים זורקים זר פרחים מעל לארונות והשולחנות לדייר שנעלם. גם בקט פנה יותר ויותר אל התנועה והפעולה וצמצם את המלים במחזותיו כדי לבטא את אובדן המשמעות של הקיום האנושי. המחזה האחרון שחיבר נמשך כ-50 שניות בלבד.



"תבשיל בלגי" מאת מאגי מארן, צילום: פיירו טורו
"A Belgian Stew" by Maguy Marin, photograph: Piero Tauro

הבימה ריקה לחלוטין, ורק אנחה אנושית מתמשכת נשמעת. בקט חיבר גם שני מערכונים ללא מלים - "Acts Without Words". אלה הם ליברטי מושלמים לתיאטרון תנועה. מרטין אסלין מתאר את הראשון כך: "מקום ההתרחשות הוא מדבר, שלתוכו נזרק גבר. שריקות מוזרות מפנות את תשומת לבו לכיוונים שונים. כמה וכמה חפצים מועילים, ובייחוד קנקן מלא מים, יורדים ומתנדנדים לנגד עיניו. הוא מנסה להגיע אל המים, אבל הקנקן תלוי גבוה מכדי שיוכל להגיע אליו. ממעל מורדות כמה קוביות (ארגזים), שנועדו לאפשר לו להגיע לקנקן המים. אבל ככל שהוא מתאמץ לערום אותן זו על זו בצורות מתוחכמות, המים זזים אל מעבר לתחום יכולתו לאחוז בהם. לבסוף הוא שוקע באפס מעשה, ללא תנועה, השריקה חוזרת, אבל הוא כבר אינו שם לב. המים מרחפים ממש מול פרצופו. אפילו הדקל, שבצלו חסה, נשלף ונעלם בגבהים. הוא לא זע, ומתבונן בכפות ידיו".² ממש האגדה היוונית העתיקה על ייסורי טנטלוס בדמות תיאטרון-מחול מודרני.

אין זה מקרה שרק אחרי האבסורדיסטים הצליח התיאטרון, בעיקר בפולין (בלהקותיהם של גרוטובסקי וטדאוש קנטור), להתגבר על מכשלה זו של איבוד עניין הצופים, וזאת בזכות הישגיהם של מחזאי האבסורד. ובוודאי אין זה מקרי שיצירותיהם של קנטור, גרוטובסקי או אוגניו בארבה (בדנמרק) תנועתיים וקרובים לתיאטרון המחול החדש. כמו במחזות האבסורד, השימוש בכיסאות, שולחנות וקירות כחלק אינטגרלי של התנועה הוא מרכיב מרכזי ביותר אצל פינה באוש. למשל, באחת היצירות החשובות ביותר שלה, "קפה מילר" (1978), הדמות הנשית שפינה באוש עצמה נהגה לבצע, נשענת שוב ושוב באלכסון על הקיר שליד היציאה. השולחנות והכיסאות ממש שותפים לתנועת הרקדנים, והם אמצעים מובהקים של תיאטרון האבסורד. הטחתם בקיר של זוג רקדנים, שוב ושוב, ללא רחמים, היא אמצעי חזק המעביר את תחושת הייאוש והעדר התוחלת בבלדה זו של בית הקפה העצוב; בית הקפה של בדידות החיים, שיש בו דלתות אבל אין ממנו מוצא. ב"כחול הזקן" ("Blaubart") של פינה באוש מ-1977, האיש המגלם את הדמות המרכזית מאזין להקלטה של האופרה מאת בארטוק על אודות הנסיך בעל הזקן הכחול, שהרג את שבע נשותיו. בספרה של סוזאנה שליכטר [Schlichter] "תיאטרון-מחול" היא משווה



"תבשיל בלגי" מאת מאגי מארן, צילום: פיירו טורו
"A Belgian Stew" by Maguy Marin, photograph: Piero Tauro

האזנה זו לשימוש ברשמקול במחזה של בקט "Krapp's Last Tape". אבל שעה שקראפ מאזין לזיכרונותיו שלו, אצל באוש מושמעת האופרה של בארטוק. הרטמוט רגיץ [Regitz] מביא מדברי יוכן שמידט [Schmidt], המבקר שהתעמק יותר מכל עמיתיו בעבודתה של פינה באוש, לפיהם העיקרון המבני החשוב ביותר בעבודתה "כחול הזקן", כמו גם ביצירות האחרות שלה, הוא החזרה על התרחשויות. שמידט כותב: "במכלול הגדול ובפרטים הזעירים, יש חזרה, אם במרחקי זמן קצרים או ארוכים, של כל פרט ומרכיב. חוץ מהמוסיקה (ועל פי רוב במנותק ממנה), חוזרים שוב ושוב סצינות, תנועות, מחוות, קבוצות של דמויות, העמדות, משפטים, מלים בודדות, צלילים ורעשים. יש דברים החוזרים פעמיים ושלוש, ולעיתים גם שמונה או עשר פעמים, אם לא יותר, ושוב ושוב מופיעות תנועותיה של אשה המבקשת רוך, וכן לחיצה חזקה, הנעשית מוחצת יותר ויותר, על קודקודה. חזרה מתמידה על גריה (של אחת הדמויות) על גבי הרצפה, ריצה והתנגשות בקירות, והטיפוס עליהם".⁴

במחוזות האבסורד

מחוזות האבסורד שימשו ליצירת תיאטרון-מחול אפילו בתחום הבלט הקלאסי. למשל, פלמינג פלינדט [Flindt], שהיה מנהלו האמנותי של הבלט המלכותי הדני, יצר את גרסתו המחולית ל"השיעור" מאת יונסקו. יצירה זו נוצרה תחילה עבור הטלוויזיה הדנית ושודרה ב-1963. שנה אחר כך בוצעה היצירה על בימת ה-Opera-Comique בפריז. ב-1972 יצר פלינדט מחול נוסף עבור הבלט המלכותי הדני, המבוסס על חומרים של תיאטרון האבסורד. יצירתו של פלינדט "ניצחון המוות" היא עיבוד כוריאוגרפי, בסגנון תיאטרון-המחול, שאורכת ערב שלם. זהו חזיון אימים של אנושות שמלחמה גרעינית וזיהום קטלני מאיימים להכחידה, במשטר אימים טוטליטרי. פלינדט השתמש בכל האמצעים הבימתיים שעמדו לרשותו: הרבה דם (מלאכותי) ומים (ממשיים) נשפכים, עירום בשפע ובימוי סוריאליסטי. וכל אלה מוארים באורות חזקים מאוד או בחשכה גמורה. מופע מרשים זה הזכיר לי את עבודותיו של יוהאן קרסניק [Kresnik] הגרמני, שמתמחה בתיאטרון-מחול פוליטי ולוחמני (שהוא מעדיף לכנותו "תיאטרון כוריאוגרפי"). מאגי מארין [Marin], אחת היוצרות המרכזיות של תיאטרון-מחול בצרפת, החלה

את דרכה כתלמידה בבית הספר של מוריס בזיאר, Mudra, שבבריסל. אחרי סיום לימודיה רקדה ב"בלט המאה ה-20". ב-1977 ייסדו היא ובעלה דאז, הרקדן הישראלי דניאל אמבש, את להקתם "תיאטרון הבלט תיבת נוח" [Ballet-Theatre de l'Arche]. ב-1981 יצרה את עבודתה לעשרה רקדנים שכותרתה "May B". האם ה-"B" רומז לשמו של בקט? אולי. מכל מקום, שעה שקבוצת נודדים הגוררים את רגליהם העייפות וסוחבים את המזוודות הנצחיות של העקורים מביתם, יושבים על הבמה המוארת באור חיוור ומשמיעים קולות של עשיית צרכים - אין ספק שאנו מצויים בתחומו של תיאטרון האבסורד. הדמויות לבושות מעילים מהוהים, או שמא פיזימות מזוהמות. האם אנו צופים במחלקה של חולי נפש? באמריקה, תיאטרון המחול לא הותיר עקבות רבים. למעשה, רק מרדית מונק [Monk], שהיא מאוד "אירופית" בגישתה - אולי משום התעניינותה ביהדות ולכן גם בהיסטוריה של העם היהודי - יצרה עבודות מסוג זה, כמו "חינוכה של ילדה" (1973). באמריקה פנו יותר לעבר התנועה כשלעצמה בהשפעת מרס קאנינגהם [Cunningham] והיוצרים הפוסט-מודרנים.

קארולין קארלסון [Carlson], העובדת כבר שנים באירופה, יוצרת, אם מותר לנסח זאת כך, תיאטרון תנועה של האבסורד עם גוון לירי. היא עבדה בצעירותה עם אלון ניקולאיס [Nikolais], שיצר תיאטרון תנועה מופשט, דמיוני ועתיר דימויים, בעזרת הקרנת שיקופיות. זו היתה דרכו לברוח ממגבלות הדרמטורגיה המסורתית. גם בעבודותיהם של כמעט כל הכוריאוגרפים הישראלים הצעירים, ובראשם אוהד נהרין, רמי באר או אמיר קולבן, ובוודאי ביצירות של הדור של ענבל פינטו, נועה דר, ענת דניאלי, ליאת דרור וניר בן-גל ואחרים, ניכר היטב הפן האבסורדיסטי. ייתכן שהם אינם מודעים כלל למקור גישתם, משום שהסגנון האבסורדיסטי נראה להם כל כך טבעי ומובן מאליו.



הערות

1. Preston-Dunlop, V., *Rudolf Laban*, Dance Books, London, 1998, p. 2
2. Esslin, M., *Theatre of the Absurd*, Pelican Books, 1968, p. 73
3. Schlichter, S., *Tanztheater*, Rohwolt, 1987, p. 115
4. Regitz, H., (ed.) *Reclams Ballettuehrer*, Stuttgart, 1965, p. 86