

מאז תחילת המאה ה-20 אנו עדים לתנועתם ההדדית, זה לעומת זה, של שני מסלולים: התיאטרון המתבסס על טקסט פונה לעבר התנועה ונעשה פיזי יותר ומילולי פחות, ואילו המחול זונח סגנונות מחול מסורתיים ופונה לעבר התנועה היומיומית והשימוש במילה. נקודת המפגש בין שני המסלולים היא שהולידה בסוף שנות ה-70 בגרמניה את סוגת תיאטרון-תנועה או תיאטרון-מחול [Tanztheater].

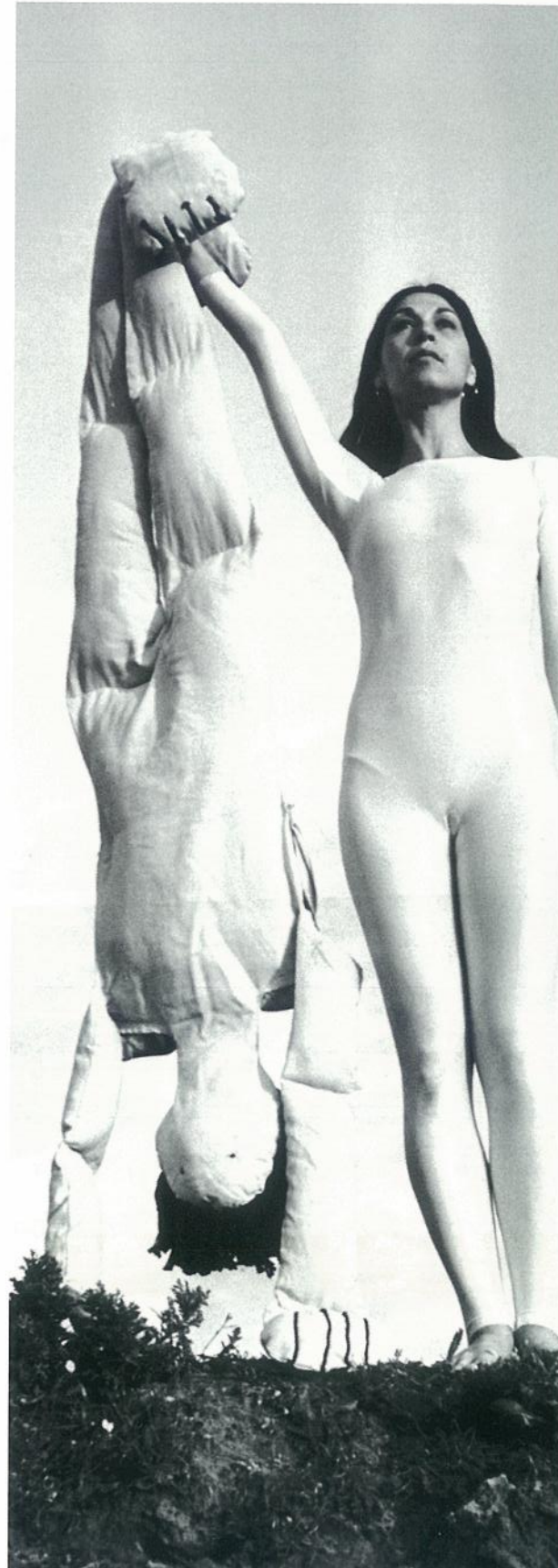
כבר ביוון העתיקה שולבו המילה והתנועה בתיאטרון באופן טבעי, אבל בתיאטרון שהתפתח בעולם המערבי, נוצר נתק בין התיאטרון, המזוהה עם המילה והמחשבה, לבין המחול, המזוהה עם התנועה, הגוף והרגש. לא כאן המקום לעסוק בסיבות לנתק או בהשלכותיו על התפתחות אמנות המחול והתיאטרון לאורך מאות בשנים, עד להתקרבות מחדש, שתחילתה בראשית המאה הקודמת. מכל מקום, את איחוי הקרע ניתן לתלות בשאיפה להתחדשות, שאפיינה את זרם המודרניזם של ראשית המאה הקודמת, שהניב יכול עשיר של מחקר ועבודה ניסיונית. הבדיקה המחודשת, שהתפרשה על כל תחומי החיים, הביאה להרחבה של גבולות המדיה ולפריצתם והיא שהזינה שני מסלולים אלה בדרכם לקראת מפגש מחודש.

בעקבות לידת המחול המודרני בראשית המאה שעברה, החל המחול מתקרב לעבר התיאטרון, כשהמכנה המשותף מתבסס על תנועה. המחול המודרני של תחילת המאה ה-20 שחרר את המחול מהמסורת של הבלט הקלאסי והפנה אותו לחיפוש אחר מחול חדש, המתבסס על התנועה היומיומית או התנועה כביטוי אישי, שאינה כבולה למגבלות של אסתטיקה.

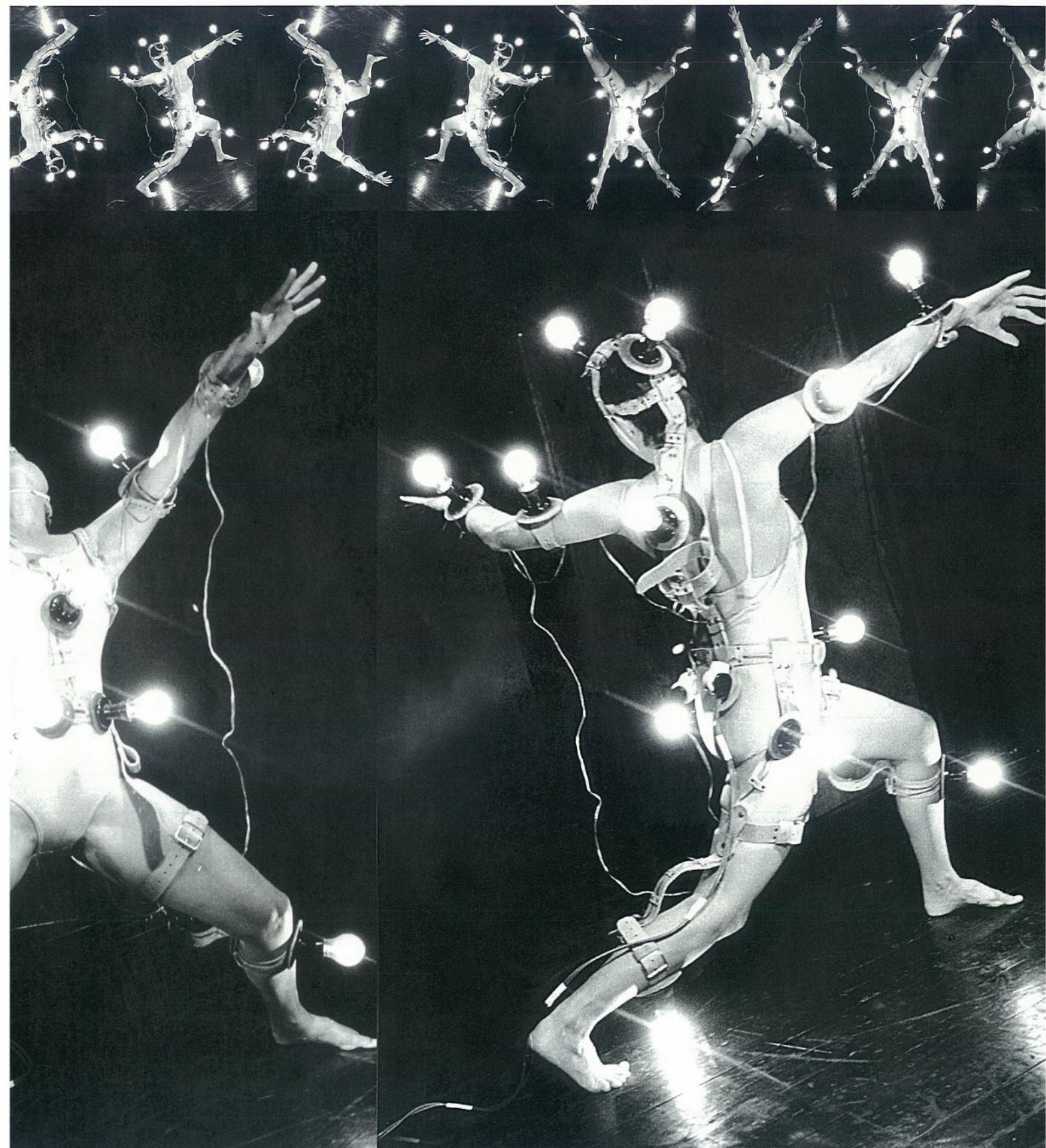
ערב מלחמת העולם השנייה עסק רודולף פון לאבאן - מחלוצי המחול המודרני וראשית מחקר המחול - בניסיונות ליצור אותו מחול חדש, שהמילה בתנועה תהיה גם היא חלק ממנו. ניסיונות אלה מצאו קרקע פורייה וצברו תאוצה במחול ההבעה [Ausdruckstanz] - במרכז אירופה, בין שתי מלחמות העולם. (ביטוי לכך קיים גם במסכתות החג שהחלו להיווצר בארץ בשנות ה-30 על ידי אמני מחול ההבעה שבאו ממרכז אירופה.) שימוש נועז במילה, בתוך שימת דגש על צליל ואסוציאציות ולא על תוכן, נעשה על ידי אמני המחול הניסיוני הפוסט-מודרני של שנות ה-60 וה-70 בוילגי הניו יורקי. כאמור, נקודת

רות אשיל

נקודת ההתפגש, זוטו ולרטא.י



"דיוקן של דמוגוג" (1977) מאת רחל כפרי
"A Portrait of a Demagogue" (1977) by Rachel Cafri



"אמזונה" (1985) מאת אלי דור-כהן, רקדנית: רות אשל, צילום: מורל דרפּלר
"Amazon" (1985) by Eli Dor-Cohen, dancer: Ruth Eshel, Photo: Moral Drapler

המפגש בין שני המסלולים, של המחול ושל התיאטרון, הולידה בסוף שנות ה-70 סוגה חדשה, המוכרת כתיאטרון-תנועה או תיאטרון-מחול, שנציגתם הבולטת היא פינה באוש. ואילו בעשור האחרון, אנו עדים לסוג חדש של מחול, שאותו אכנה תיאטרון-מחול פוסטמודרני, והוא מאופיין במחול וירטואוזי, בתפיסה אמנותית רב-תחומית ורב-תרבותית, הלוקחת ומטמיעה בתוכה הכול מכל - כולל השימוש במילה.

נחזור לתיאטרון וננסה להבין מדוע נבחרה דווקא התנועה כמרכיב המרכזי בתיאטרון החדשני? מאז סוף המאה ה-19 ביקשו אנשי תיאטרון אוונגרדים להשתחרר מכבלי התיאטרון המסורתי, ובעיקר מהמבנה המסורתי שהכתיב אריסטו: הנרטיביות, הריאליזם והטקסט. הם ביקשו לפרוץ את גבולות המדיום וליצור תיאטרון חדש, רב-תחומי, שבו התנועה משמשת כלי מרכזי להבעת רגשות. אותם אנשי תיאטרון אוונגרדים ייחסו למילה ולטקסט תכונות שליליות כמו מלאכותיות, חוסר יושר, העדר אומץ ויכולות ביטוי מוגבלות.¹ הם טענו שהמחווה (גיטה) והתנועה מביעות באופן ישיר ואמיתי את תחושותינו, ואילו המילים רק מתארות אותן.² חוקרת המחול רודריק לנגר [Rodryk Langer] טוענת כי התנועה היתה אמצעי התקשורת הראשון בין אנשים, ורק בשלב מאוחר יותר הופעלו השכל וההיגיון וגובשו קודים של שפה, שנועדו לתאר במילים את התנועה יכולה להביע באופן ישיר.³ התיאורטיקן, המשורר והשחקן הצרפתי אנטונין ארטו [Antonin Artaud] סבר כי על "התיאטרון החדש" להיות מושתת על שפת הגוף, על סצנות ריתמיות ולא על מילים, כדי ליצור קומוניקציה ישירה.⁴ הבמאי אוגניו ברבה [Eugenio Barba], שהושפע מתרבויות המזרח הרחוק, שאינן מפרידות בין מחול ותיאטרון, מצביע על הסכנה שבהפרדה בין שתי האמנויות:

"ההפרדה בין מחול לתיאטרון, שמאפיינת את התרבות שלנו, יוצרת פצע עמוק ויש בה סכנה: היא גורמת לשחקן להתכחש לגופו ומעודדת את הרקדן להתמקד בוירטואוזיות."⁵ התנועה ענתה גם על שאיפתם של אנשי התיאטרון החדש למסתורין ולרוחניות, לבלתי מוגדר ולפתוח לפירושים. לטענתו של חוקר המחול ג'ון מרטין [John Martin], התנועה

משדרת תכנים אסתטיים וריגושיים שמקורם בתת-מודע של הפרט; זאת מפני שהתנועה היא מטא-קינטיית (kinesis) פירושו תנועה פיזית, ו-meta פירושו מעל, מעבר.⁶

לטענתו של הכוריאוגרף השוודי מץ אק [Mats Ek] התיאטרון הוא ליניארי ונרטיבי מטבעו, בניגוד למוסיקה ולמחול שמהותם בווריאציות, בחזרות ובפיתוח. כשנשאל אק מדוע בחר ליצור כוריאוגרפיה ל"בית ברנדה אלבה" - מחזה שאין בו תנועה - ענה שהתנועה מבטאת את הרגש ולא דווקא את הסיפור. החוקרת ומבקרת המחול דבורה יוביט [Deborah Jowitz] טוענת שהאמנויות הפלסטיות, המוסיקה והמחול, מתבטאות באמצעות מרכיבי המדיום: צבע, שטח, חלל, צורה, קצב, טקסטורה והרמוניה. במילים אחרות, הן אינן זקוקות לסיפור.⁷

החיפוש אחר סוג אמנות שיענה על שאיפות אלו מצא את ביטויו בזרמים אמנותיים שונים. בסוף המאה ה-19 טבע המלחין ריכרד ואגנר [Richard Wagner] את המושג של "שילוב אמנויות" [Gesamtkunstwerk]. הוא שאף לתיאטרון טוטאלי, שבו יתחברו המוסיקה, המחול, הציור, השירה, המילה והתאורה, לסצנתה טוטאלית, שתפנה אל כל החושים בעת ובעונה אחת. חשוב להדגיש שלא מדובר במפגש בין מדיה שונים, שכל אחד שומר על עצמאותו במהלך המופע, אלא בסצנתה של כל המרכיבים ליצירת משהו חדש ו"כולל".⁸

דומני שניתן לזהות ניצנים ראשוניים של התקרבות בין המחול לתיאטרון כבר בסוף המאה הקודמת, בתיאוריות של פרנסואה דלסארט [François Delsarte]. דלסארט, מורה פריזאי למוסיקה וקול, פיתח תורה העוסקת בקשר שבין תנוחות הגוף להבעה וייעד אותה בעיקר לשחקני התיאטרון הטקסטואלי של אותן שנים. התיאוריות שלו הופצו על ידי תלמידיו והשפיעו על חלוצי המחול המודרני. בין הדמויות המרכזיות שנחשפו לתיאוריות אלו והפנימו אותן בעבודתם נמנה המורה והתיאורטיקן השוויצרי ז'אק-דלקרוז [Jaques-Dalcroze]. ערב מלחמת העולם הראשונה, פיתח דלקרוז שיטה לתרגום מקצבים מוסיקליים לתנועה גופנית, הגימנסטיקה הריתמית - מאבני היסוד של המחול המודרני - המוכרת כיום בשם ריתמיקה. באירופה היתה הרקדנית והכוריאוגרפית מרי ויגמן, מחלוצות מחול

בקודת ההתפגש, זוטו ולרואיח

ההבעה בגרמניה, בין תלמידותיו של דלקרוז. בארה"ב נלמדו התנוחות של דלסארט כחלק מהחינוך התנועתי שרכשו אנשים לשם התנהגות חברתית-תרבותית נאותה. על תורתו גדלו גם איזדורה דנקן [Isadora Duncan], חלוצת המחול המודרני, וכן טד שון [Ted Shawn] ורות סנט דניס [Ruth St. Denis], מהדמויות המובילות של תחילת המחול המודרני בארה"ב ברבע הראשון של המאה שעברה.⁹

התקרבות נוספת בין המחול לתיאטרון הסתמנה במחצית השנייה של המאה ה-19, בהשפעתו של הזרם הסימבוליסטי. הסימבוליסטים - ציירים, משוררים ואנשי תיאטרון (הסופר הצרפתי סטפן מלרמה [Stéphane Mallarmé] היה בין הבולטים שבהם), גרסו כי כל האמנויות קשורות זו בזו ומשפיעות על הקהל באמצעות פנייה אל החושים: ריח, צליל, צבע וכדומה. רעיונותיהם של ואגנר והסימבוליסטים מומשו בלהקת "הבלטים הרוסיים" [Ballets Russes] של סרגיי דיאגילב [Sergei Diaghilev], שפעלה בין השנים 1907-1927. ביטוי בולט ביותר לרעיונות אלה ניתן בבלט "תהלוכה" ["Parade"] שיצר ב-1917 הכוריאוגרף והרקדן הצעיר ליאוניד מאסין [Léonide Massine]. ביצירת "תהלוכה" נטלו חלק ז'אן קוקטו Cocteau, שכתב את הליברית, המלחין אריק סאטי [Satie] והצייר פבלו פיקאסו [Picasso], שעיצב את התלבושות. התוצאה היתה מופע, שכלל סרטים, יריות ותלבושות קוביסטיות, שהפכו את הרקדנים למעין פסלים נעים. דיאגילב לא השתמש במילה.

בין הבמאים והתיאטרוניקים הבולטים בתיאטרון של תחילת המאה היו גורדון קרייג [Gordon Craig] ואדולף אפיה [Adolphe Appia]. ב-1905 פרסם גורדון קרייג את המאמר החשוב "The Art of the Theatre", שבו טען כי יש ליצור עבור התיאטרון אסתטיקה חדשה, אנטי-סיפורית ואנטי-ריאליסטית. קרייג צידד בתיאטרון מופשט, רוחני ופולחני, שבו ייוחד לתנועה מקום מרכזי.¹⁰ החשיבות שייחס לתנועה לא היתה מקרית. קרייג, שהיה מאהבה של איזדורה דנקן, הכיר מקרוב את ההתפתחויות החדשות בעולם המחול. כמו כן הושפע קרייג גם מהגימנסטיקה הריתמית של ז'אק דלקרוז. (שיטה זו היא מן המרכיבים הבסיסיים של המחול המודרני שהתפתח בגרמניה בין שתי

מלחמות העולם, המוכר בשם "מחול ההבעה"). בדומה לקרייג הושפע גם אפיה מהגימנסטיקה הריתמית של דלקרוז. אפיה טען שעל התיאטרון החדש להתבסס על תנועה ואור.¹¹ רעיונותיו באו לידי ביטוי בבלט "טריאד" (1922) שיצר הצייר והכוריאוגרף אוסקר שלמר [Oskar Schlemmer] על במת בית הספר באוהאוס [Bauhaus] בגרמניה.¹²

גם הזרם האמנותי הסוריאליסטי בפריז של ערב מלחמת העולם הראשונה תרם להתרחקות התיאטרון מן הטקסט ומן השכלתנות. בדומה לסימבוליסטים, יצאו גם הסוריאליסטים נגד ביטויי הריאליזם היומיומי וחיפשו אחר "ריאליזם בדרגה גבוהה יותר". לדברי חוקר התיאטרון אי.טי קירבי [E.T. Kirby], ההבדל בין שני הזרמים מתבטא בכך שהזרם הסימבוליסטי הדגיש את "חלום החושים" [Dream of senses] בעוד הזרם הסוריאליסטי עסק ב"חלום השכל" [Dream of reason] ויצא נגד "ההיגיון האירופי".¹³

עם הסוריאליסטים נמנה גם התיאטרוניק, המשורר והשחקן אנטוניו ארטו, שהתנגד לתפיסת התיאטרון כבידור גרידא וראה בו מדיום שבכוחו ומחובתו להשפיע. ארטו יצא נגד הכתיבה והבימוי של התיאטרון הקאנוני המסורתי; במניפסט של "תיאטרון האכזריות", שהציע, קרא לחדול מלהסתמך על אותם טקסטים הנחשבים לסופיים ומקודשים, ולשים קץ לשיעבודו של התיאטרון לטקסט. יש להחיות את התפיסה של סוג שפה ייחודית, המתקיימת אי-שם בין התנועה למחשבה; שפה זו יש להגדיר בהתאם לאפשרויות ההבעה שלה, בשימוש בחלל ובדינמיקה, כדי ליצור פעולה מרתקת ומזעזעת. לתפיסתו של ארטו, הבמאי כותב מחזות מסוג חדש: הוא "כותב" את המחזה באמצעות צליל, רעש, צבע, אור, קווים, חפצים ובעיקר באמצעות התנועה הפיזית של השחקנים.¹⁴

בגרמניה שבין שתי המלחמות, יצא גם הדרמטורג והבמאי ברטולט ברכט [Bertolt Brecht] נגד הריאליזם, הדרמה האריסטוטלית והאשליה. ברכט הוא אבי טכניקת "הניכור" [Verfremdungseffekt], שהיתה בסיס לסגנון חדש של משחק, שבו השחקן מציג את הדמות, אך אינו מזדהה עם התפקיד.

"כותרות מזכרות" (1976) מאת רות זיו-אייל, שחקן: דב רייזר, צילום: ורה עצמון "Remembered Headlines" (1976) by Ruth Ziv-Eyal, actor: Dov Reiser, photo: Vera Atzmon



חשוב. ב- 1948 ייסדו הבמאים ג'וליאן בק [Julian Beck] וג'ודית מאלנה [Judith Malina] את "התיאטרון החי" [Living Theater], שהפך בשנות ה-60 לסמל התיאטרון הניסיוני בתיאטרון האמריקאי. מלינה ובק עסקו בשילוב של אסתטיקה ופוליטיקה רדיקלית עם תפיסה אנרכיסטית-פציפיסטית, במטרה לשנות את פני החברה באמצעות התיאטרון. עבודתם "גן העדן האבוד" (1958 "Lost Paradise"), כמרבית עבודותיהם האחרות, נוצרה בתהליך של אימפרוביזציות בתנועה ובמלל, ובעבודה קולקטיבית. במאים אלה פנו אל הפולחן, אל המצב הטרומ-הצגתי; "הפולחן" - כתב בק - "מעצים את הקומוניקציה, מביא לאקסטזה, מעורר את הרוח הקדושה, מכין אותנו לפעולה מהפכנית, פותח את הנפש, מחיה את הגוף ומקטין את הפחד..."¹⁷

אמן נוסף שהתרחק מהטקסט ופנה לעבר התנועה היה פטר שומאן [Peter Schumann] שב-1961 ייסד בניו יורק את "תיאטרון לחם ובובה" [Bread and Puppet Theater]. שומאן יצא נגד "השכלתנות המוגזמת" של העולם המערבי, כפי שזו באה לידי ביטוי בטקסט התיאטרלי. בתיאטרון שלו השתמש שומאן בבובות ענק, בתנועה ובאימיזים, כדי ליצור תיאטרון לא נרטיבי, שעסק בנושאים פוליטיים בני זמנו, כמו, למשל, מלחמת וייטנאם. ב-1963

במקביל להתפתחויות במרכז ובמערב אירופה, נועד לתנועה מקום חשוב גם בתיאטרון האוונגרדי, שהתפתח ברוסיה בין השנים 1913-1935. בעיקר בולט הדבר בעבודותיו של הבמאי וסבלוד מיירהולד [Vsevolod Meyerhold], אבי תיאוריית הביו-מכניזם, לפיה חייב השחקן להיות אקרובט ובעל שליטה מלאה בגופו. היה זה תיאטרון שבו דחה הבמאי את המילה לטובת גיסטות, צעדים ותנוחות.¹⁵

עם חורבנה של אירופה במלחמת העולם השנייה עבר מרכז האוונגרד האמנותי לניו יורק; האמנים המשיכו לחפש אלטרנטיבה לאמנות המסורתית. התיאורטיקן, הפילוסוף והמלחין ג'ון קייגי [John Cage] - מהמובילים שבין אמני האוונגרד בניו יורק בשנות ה-50 וה-60 - הושפע מהרעיונות התיאטרליים של ארטו, מהחידושים של הפסל והצייר מרסל דושאן [Marcel Duchamp], מהפילוסופיה של הזן בודהיזם, ומהרעיונות של הפוטוריזם והדאדאיזם. קייגי יצר תפיסה אסתטית חדשה, בעלת צורה ותכנים שהשפיעו על המוסיקה, התיאטרון, המחול (בעיקר באמצעות מרס קנינגהם), הציור, השירה, המיצגים ואירועי המולטימדיה.¹⁶ ב-1952 ארגן ג'ון קייגי אירוע מולטימדיה ב-[Black Mountain College] שבו נטלו חלק פסלים, ציירים, מוסיקאים ואנשי מחול. אירוע זה שימש מודל לאירועי אוונגרד רבים בעשרים השנים הבאות.

בקיודת המחפנש, זוטאו ולרתאית



"כותרות נזכרות" (1976) מאת רות זיו-אייל, שחקנים: דורין כספי, מתי סרי ושמעון בן-אבי, צילום: ורה עצמון "Remembered Headlines" (1976) by Ruth Ziv-Eyal, actors: Dorin Caspi, Mati Seri and Shimon Ben-Avi, photo: Vera Atzmon

במקביל לאוונגרד באמנויות הפלסטיות והמוסיקה התפתח בשנות ה-50 בניו יורק התיאטרון הניסיוני, שבו תפסה התנועה מקום

יסד ג'וזף שייקין [Joseph Chaikin] את "התיאטרון הפתוח" [The Open Theater] במטרה לפתוח את התיאטרון לסגנונות משחק חדשים. הוא פיתח תפיסה שהדגישה את נוכחותו ואישיותו של השחקן עצמו, מעבר לדמות שהוא מציג. התיאטרון הפתוח שילב בתהליך היצירה עבודה תנועתית של הגוף, תרגילי נשימה וקול.¹⁸

מקום חשוב לתנועה העניק גם הבמאי רוברט וילסון [Robert Wilson] שיצר ב-1973 בניו יורק את המופע "איינשטיין על החוף" ["Einstein on the Beach"] בשיתוף עם הכוריאוגרפים הבולטים מתחום המחול הפוסט-מודרני - לוסידה צ'ילד [Lucinda Childs] ואנדרו דה גרוט [Andrew de Groat], והמלחין האוונגרדי פיליפ גלאס [Philip Glass]. ביצירה משותפת זו של במאי, כוריאוגרפים ומלחין, היו כל המרכיבים של אופרה. את מקום העלילה והטקסט תפסו סצנות תנועתיות קצרות, המתארות אימונים פיוטיים ומסתוריים, כמו בחלומות. חוקר התיאטרון והמחול ריצ'רד קוסטלנץ [Richard Kostelanetz] קרא לסגנון זה של וילסון ועמיתיו בשנות ה-70 וה-80 "תיאטרון של שילוב אמצעים" [Theatre of Mixed Means].¹⁹

במקביל לפריחת התיאטרון הניסיוני בארצות

הברית חלה התפתחות גם באירופה. ב-1961 כתב המבקר מרטיין אסלין [Martin Esslin] את ספרו "תיאטרון האבסורד", שבו תיאר את העולם האבסורדי וחסר התכלית בו אנו חיים. רעיונות אלה באו לידי ביטוי, למשל, בהצגה "מחכים לגודו" ["En Attendant Godot"] מאת סמואל בקט [Samuel Beckett]. תיאטרון האבסורד שחרר את התיאטרון מההתפתחות הדרמטית המקובלת של אריסטו, גילה יחס ספקני כלפי השימוש במילה והעדיף את הפנייה אל החושים והתנועה הפיזית, על פני התפתחות של עלילה, דמויות והיגיון.²⁰

בין השנים 1959-1964, בפולין, יצר הבמאי יז'י גרוטובסקי [Jerzy Grotowski], שהושפע מתיאטרון-המחול הקאטאקלי ההודי, תיאטרון אוונגרדי שבו תופסת התנועה מקום מרכזי. את תפיסת עולמו האמנותית העלה גרוטובסקי על הכתב בספרו "לקראת תיאטרון עני" (1968, "Towards a Poor Theatre"). ובמאוחר יותר בצרפת, פעל הבמאי פיטר ברוק [Peter Brook], שהושפע מרעיונותיהם של ארטו וברכט. ברוק פרסם את רעיונותיו בספרו "החלל הריק" ("The Empty Space", 1968). עבודתו של ברוק מתבססת על התפיסה שההיבטים העמוקים ביותר של ניסיון החיים מובעים באמצעות צלילים ותנועה; ברוק פנה למגוון של תרבויות בחיפושיו אחר תיאטרון חדש, שבו הגוף הוא מקור היצירה

התיאטרלית.²¹ ספריהם של ברוק וגרוטובסקי השפיעו לא רק על התיאטרון אלא גם על המחול הפוסט-מודרני ועל יוצרי תיאטרון התנועה בארץ.

סקירה קצרה וחלקית זו מצביעה על שני מסלולים - של התיאטרון ושל המחול - שקרבו זה לזה כדי להתחדש, כאשר האחד מאמץ אפיונים של השני. נקודת המפגש הביאה בסוף שנות ה-70 ללידת סוגת תיאטרון-תנועה או תיאטרון-מחול. עם זאת, דומני, שכבר באמצע שנות ה-80, התחיל המחול



"הערב רוקדים" (1991) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי, שחקנים: רונית אלקבץ, קלוד אבירם, צילום: אלדד ברון
"Let's Dance" (1991) by Gaby Aldor and Igal Ezrati, actors: Ronit Elkabetz and Claud Aviram, photo: Eldad Baron

המודרני - הפושט ולובש צורה לבקרים בחיפושיו אחר חידושים - לשוב על עקבותיו. במקום לתת מקום לתנועה היומיומית הפשוטה, הניתנת לביצוע על ידי רקדנים ושחקנים, ויכולה לשמש בסיס משותף לשני המדיה, הפך המחול היום לוירטואוזי והוא מצריך רקדנים מאומנים היטב. ועדיין, בין הנדוניות החשובות שקיבל תיאטרון המחול הפוסטמודרני של ימינו מן המפגש עם התיאטרון - היא המילה והשימוש בה.

מראי מקום

1. Henryk Tomaszewski, quoted in Peterson Royce, *The Anthropology of Dance*, Bloomington: Indiana University Press 1984, p.14.
2. Ibid.
3. Rodryk Langer, *The Nature of Dance*, New York: International Publication Service 1976.
4. Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, tr. by Mary C. Richards, New York: Grove Press 1958.
5. Eugenio Barba, "Theatre Anthropology", *TDR*, 26, 2 (Summer 1982), p.12.
6. John Martin, quoted in Copeland Roger and Marshal Cohen, *What is Dance? Theory and Criticism*, Oxford: Oxford University Press 1983, p.23.
7. Deborah Jowitt, in Janet Adshead and Layson (eds.), *Dance History: An Introduction*, London & New York: Routledge 1995, p.127.
8. E. T. Kirby (ed.), *Total Theatre*, New York: Dutton 1969, p.xiii.
9. Joan Cass, *Dancing through History*, New Jersey: Prentice Hall 1993, p. 159-180.
10. Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London 1911.
11. Clarke M. Rogers, "Appia's Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage", *Educational Theatre Journal*, XIX (December 1967), p.4.
12. Droste, *Bauhaus*, Berlin: Taschen 1993.
13. Kirby (ed.), *Total Theatre*, p.xxiv.
14. Artaud, *The Theater and Its Double*, pp.39, 41-42, 69.
15. Nancy van Baer, *Theatre in Revolution*, San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco 1991.
16. Michael Kirby, *On Happenings*, New York: Dutton 1965.
17. Julien Beck, *The Life of the Theatre: The Relation of the People to the Struggle of the Artist*, San Francisco: City of Lights 1974.
18. Joseph Chaikin, *The Presence of the Actor*, New York: Atheneum 1974.
19. Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, New York: Dial Press 1968.
20. Antonin Artaud, "La Mise en scène et la Métaphysique" in a conference in Sorbonne, 10.12.1931. See Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard 1964, pp. 55-59.
21. Peter Brook, *The Empty Space*, London: Macgibbon & Kee 1968, p. 27.