

5. השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על תיאטרון-התנועה בישראל

אחת ההיפותזות המרכזיות של המחקר היא שלתיאטרון המחול ופרטל של פינה באוש היתה השפעה חשובה על תיאטרון התנועה בישראל בשנות השמונים. כדי לבדוק אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו, בחרתי לנתח ארבע יצירות: **חמש צעקות** מאת נאווה צוקרמן, **סולמות** מאת אשרה אלקיים-רונון, **חמורים** מאת ליאת דרור וניר בן-גל ו**הערב רוקדים** מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי. נראה שההשפעה הבולטת של באוש היתה בהפניית התעניינותם של היוצרים המקומיים לעבר נושא המגדר. יחד עם זאת, התייחסותם של היוצרים המקומיים לנושא זה היא שונה משל באוש. רובם אימצו אסטרטגיות של באוש: מבנה הליניארי ושימוש בתנועה יומיומית וג'סטות הניתוח גם יראה שהשפעתה של באוש החלה לדעוך בעבודות שנוצרו לקראת סוף שנות השמונים.

5.1 חמש צעקות (1986) מאת נאווה צוקרמן

5.1.1 מבוא

מאז תחילת שנות השמונים יצרה נאווה צוקרמן רפרטואר עשיר בסגנון תיאטרון-תנועה והופיעה עם קבוצתה "תמו-נע" בארץ ובפסטיבלים יוקרתיים בחו"ל.¹ בחרתי לנתח את **חמש צעקות** מפני שיצירה זו נחשבת על ידי הביקורת כאחת מיצירותיה הטובות,² ונוסף על כך **בחמש צעקות** עוסקת צוקרמן בנושא המגדר שהוא גם נושא מרכזי אצל באוש. העיסוק באותו נושא אצל שתי היוצרות יוצר מכנה משותף רחב, שעל הרקע שלו ניתן יהיה לחדד את הדומה והשונה ביניהן. סרט וידיאו של היצירה במלואה, שצולם ב-1986 באולפני "טלעד" בירושלים, איפשר לי צפיות חוזרות לניתוח היצירה.

האמנים שהשפיעו על צוקרמן היו גרטרוד קראוס ופינה באוש. בגיל עשר החלה ללמוד בלט אצל מיה ארבטובה, אבל המשמעת שנדרשה בבלט הקלאסי גרמה לה להסתגר והיא נטשה את המחול. בגיל שבע-עשרה, לאחר שראתה הופעה של גרטרוד קראוס, החלה ללמוד מחול מודרני אצל טובה צימבל, שהייתה רקדנית בקבוצתה של קראוס. ב-1967 התגייסה לצבא ובמקביל השתתפה במופעים שהכינה עם קבוצת חברים, בהם איתן אורן ולאה לוי.³ אחרי השחרור למדה ספרות כללית ותיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ועסקה בהפקת המופעים של להקת עיריית תל-אביב. היא נמשכת לתנועה אבל לא ראתה עצמה מתאימה להיות רקדנית. ב-

1975 נרשמה ללימודי תנועה בסמינר הקיבוצים. לדבריה, המופעים שהשפיעו עליה היו **קפה מילר** של פינה באוש (שהועלה בארץ לראשונה ב-1981), רסיטל המחול הראשון שלי (1977) ו**ענפים מחותלים** (1983).⁴ היא פתחה סטודיו קטן לתנועה ברחוב בן-יהודה פינת שדרות נורדאו והגיעו אליו אנשים ממקצועות שונים, ביניהם קובי מידן שהיה טייס, סרג' אלבו הפנטומימאי, גיוהנה רייס ועפרון אטקין שלמדו תיאטרון. במהלך אימפרוביזציות שנעשו בסטודיו בניווטה של צוקרמן התגבשה תכניתה הראשונה, שלה כתב את המוסיקה רפי קדישזון. התכנית עלתה על הבמה בפסטיבל עכו השני (1982) והייתה ערש-לידתו של תיאטרון-התנועה "תמונע". שנתיים לאחר מכן יצרה צוקרמן את **תשתו קפה**, וב-1986 את **חמש צעקות**, שכמו עבודות נוספות שלה עוסקות במגדר.

ניתן לראות את העיסוק של צוקרמן בנושא מגדר בהשפעת פינה באוש ועל רקע המקום החשוב שהחלו לתפוס התיאוריות הפמיניסטיות באמנויות, בעיקר בקולנוע, בספרות ובתיאטרון. בשנות השישים נולד הגל הראשון של תיאוריות פמיניסטיות שעסקו בנשים לבנות אירופיות וצפון אמריקניות. בין הדמויות הבולטות שהשפיעו על התנועה היתה הסופרת וירגיניה וולף (Virginia Woolf) והפמיניסטית הצרפתייה סימון דה בובואר (Simone de Beauvoir). וולף סברה כי לאורך כל ההיסטוריה היו הנשים מופלות לרעה בתחום החברתי, המקצועי והחומרי, ולא איפשרו להן לפתח את כישוריהן. לטענתה, בעיית המגדר נוצרה מעיוותים חברתיים שהיו קיימים לאורך ההסטוריה ושיש להלחם בהן.⁵ דה בובואר התייחסה לשוני הביולוגי בין שני המינים. היא מבדילה בין "being female", שקשור ללידה ולמין הביולוגי, לבין להיות "a woman", מצב שבו טמונים העיוותים החברתיים.⁶

ניתן לראות את תחילתו של "הגל השני" של פמיניזם עם פרסום ספרה של בטי פרידמן (1963) *The Feminine Mystique*. הפמיניסטיות של "הגל השני" הגבירו את המודעות לבעיית האישה והיו לחלק מתנועת השחרור של אמצע וסוף שנות השישים. בניגוד ל"גל הראשון" הציגו הפמיניסטיות את היצירה הנשית, את ניסיון החיים הנשי ואת נקודת ההסתכלות של האישה, כמו גם את ההבדל הביולוגי בין המינים, כמשהו שיש להתגאות בו. הפמיניסטיות הצרפתיות יוליה קריסטבה (Julia Kristeva), הלן סיקסוס (Hélène Cixous) ולוס איריגריי (Luce Irigaray) הדגישו את הייחוד שיש באיכות הכתיבה של האישה,⁷ *L'écriture féminine*.

חוקרי המיגדר טוענים, בעוד שבני אדם נולדים זכרים ונקבות מבחינה ביולוגית, הם לומדים במהלך חברותם להיות גברים ונשים. חוקרי המיגדר מבחינים בין מושג המין (sex), בו

הם משתמשים לציון מינם הביולוגי/גנטי של בני האדם, למושג המיגדר (gender) בו הם מציינים את ההתנהגויות החברתיות הנרכשות והנחשבות מתאימות לבני/בנות אותו מין ביולוגי. חברות אנושיות מקטלגות תינוקות למיגדרים שונים ברגע הולדתם, והם אמורים ללמוד לחשוב, לפעול, לנוע ולדבר בהתאם להשתייכותם המיגדרית הזו.

אחת הסוגיות המרכזיות שהעמידה הביקורת הפמיניסטית על האומנות היא סוגיית "המבט" (gaze). בתחום זה נודעה השפעה רבה במיוחד לחיבור **זרכים לראייה** (1972) של ג'ון ברגר (Berger). ברגר, שהושפע רבות מאסכולת פרנקפורט שעסקה רבות בביקורת התרבות, טען שהאמנות אינה רק דיון מופשט באסתטי אלא שהמוצר האמנותי נוצר בשוק של היצע, ביקוש וציפיות. בחברה בה קיימת צריכה ראוותנית המוצר האומנותי משקף את תכניה וערכיה של תרבות זו. מכאן שייצוג הנשים באומנויות המערב משקפת את מצבן החברתי. האישה ממוקמת בתרבות בעמדה השולית של "האחר". הצופה (או הצרכן) "האידיאלי" אם כן הוא צופה גברי המפנה את מבטו (gaze) לעבר נשים שהן "מושא לראייה".

התיאוריות הפמיניסטיות ונושא המגדר השפיעו גם על התיאטרון והמחול. התיאטרון הפמיניסטי צמח בשנות השישים בארצות הברית מן "התנועה לשחרור האישה" ובא לידי ביטוי ב"תיאטרון הפמיניסטי החדש" (New Feminist Theatre) שנוסד על ידי אנסלמה דל אוליו (Anselma Dell'olio) ב-1969. התיאטרון יצא נגד הדעה המסורתית שההורה הבלעדי של היצירה האמנותית הוא הגבר, ואילו היצירה של האישה היא האמהות. התיאטרון הפמיניסטי מטפל בנושא הזהות הנשית ומעלה נושאים הקשורים באלימות משפחתית, כגון אונס, הפלה, סטריאוטיפים חברתיים בהקשר לתפקיד הגבר ולמקומה של האישה בחברה. רוב התיאטראות הפמיניסטיים הם בעל אופי אוונגרדי. בתהליך היצירה לוקחים חלק חברי הקבוצה, והאלתור הוא מרכיב חשוב ביצירת הטקסט. משמע, ההצגה מתבססת בחלקה על ניסיון החיים האישי של המשתתפים.⁸ בכך בא לידי ביטוי בתיאטרון הפמיניסטי קריאתה של הלן סיקסו (Helen Cixous) לאישה "לכתוב את עצמה" ולמצוא את השפה שלה.⁹

המחול הפוסט-מודרני הגיב באופן שונה לתיאטרון הפמיניסטי. כזכור, ב-1963, השנה בה התפרסם ספרה של פרידמן, החלה גם הפעילות של המחול הפוסט-מודרני בכנסיית ג'אדסון בוולג' בניו יורק. האם זה מקרה? לדברי ביינס, למרות שהדברים לא היו קשורים ישירות, פרסום הספר ופריצת המחול הפוסט-מודרני שיקפו את התביעה למתן אפשרות לנשים לפתח את כישרונותיהן כמו הגברים. אף שהכוריאוגרפים בג'אדסון לא התעניינו במסרים, הם לא התכוונו

ליצור "ריקודים פמיניסטיים", אבל כפי שראינו חלק גדול מהעבודות נוצר בשיתוף פעולה יצירתי של קבוצות קולקטיביסטיות. מול עיניהם עמד ערך השוויון ולכן בקולקטיבים אלה נטלו חלק נשים וגברים שגילו רגישות לנושא המגדר.¹⁰

המחול כאחד הביטויים האומנותיים האוניברסליים של החברות האנושיות משקף את ההנחות האידיאולוגיות והגדרות המיגדריות של חברות שיצרו אותו. דרך רפרטואר תנועות, לבוש, העמדה, טכניקה, ותהליך הכשרת הרקדנים והרקדניות המחול משעתק ומנציח הנחות והגדרות אלו. אך, בדיוק באותו אופן יש בכוחו גם לפרקן, לשכתבן ואף להציע חדשות במקומן.

המחול המודרני שפרץ בתחילת המאה לחס בכוריאוגרפים הגברים שקבעו מה ואיך תרקודנה הנשים על הבמה. מרבית הדמויות המרכזיות של המחול המודרני במחצית הראשונה של המאה היו נשים, ובהן איזדורה דאנקן, לואי פולר (Loie Fuller בעשור הראשון), רות סנט דניס, מרי ויגמן (בעשור השני והשלישי) וקתרין דאנהם (Katherine Dunham), מרתה גראהם ודוריס האמפרי (בעשור הרביעי). באופן אירוני, לאחר שלוש דורות שבהן שלטו הנשים במחול המודרני, אנו מוצאים בשנות החמישים שהיוצרים המרכזיים בסוגה זו הם גברים: אלווין ניקולאיס, חוסה לימון, מרס קאנינגהם, אריק הוקינס (Erick Hawkins), אלווין איילי ופול טיילור (Paul Taylor). לגבי חלק מהגברים היוצרים האלה, אותו חלק במחול המודרני הקשור ברגש דרש שינוי. ניקולאיס הסביר ש"המחול המודרני המוקדם חקר את הנפש, ואילו עתה הגיע הזמן להמשיך", והכריז ש"הגבר נוטה יותר אל האבסטרקט ואמנות המחול עמוסה בנשים רגשניות. אני מצפה לזמן שבו הגבר יתפוס מקום צודק במחול המודרני."¹¹ ניקולאיס וקאנינגהם נתנו משימות תנועתיות ותפקידים זהים לגברים ולנשים. הסגנון שלהם, עם תנועה נטו, מופשטת, ללא עלילה וללא רגש, הפכו את הרקדנים לאנדרוגינוס. גברים ונשים ביצעו קפיצות גבוהות ולראשונה נשאו נשים ותמכו בגברים בניגוד למקובל במחול המסורתי.

בשנות השישים, במחול הפוסט-מודרני, חזרו הנשים להיות הכוח המוביל, עם יוצרות כאיבון ריינר, טרישה בראון, דבורה היי ולוסינדה צ'ילד. כפי שראינו בפרק על אפיון המחול הפוסט-מודרני הן יצאו נגד הפגנת רגשות של אהבה מיוסרת כפי שבאה לידי ביטוי בסיפורים. אצלן באו לידי ביטוי רגשות שמחה באמצעות שמחת חיים שבאה כתוצאה מההתרגשות ומשמחת ביצוע התנועה.¹²

בניגוד למחול הפוסט-מודרני, ה-tanztheater של פינה באוש עוסק בתכנים, ונושא המגדר הוא מרכזי בהם. לדברי חוקרת המחול אנה סנשה-קולברג ביצירותיה של באוש הגוף הוא

המקום שבו ניטשת המערכה בין השכל לגוף, כשהראשון משדר ערכים חברתיים שמתקשרים לגבר, כגון כוח/היגיון/אובייקטיביות, והגוף זוכה ליחס נחות ומיוחסות לו תכונות כחוסר היגיון, סובייקטיביות ונשיות. באוש הולכת בעקבות התיאטרון הפמיניסטי ומתרגמת את ניסיון החיים שלה לשפת הגוף. לדבריה,

האופן שבו מתנועע הגוף הוא אישי ומושפע מאספקטים ביולוגיים, חברתיים, סקסואליים, פסיכולוגיים, שכלתניים. כל האספקטים האלה באים לידי ביטוי בשימוש בחלל, שגם הוא משקף מצב פוליטי, חברתי, מגדרי, סקסואלי, אישי וחברתי. ההשלכות של מערכת היחסים בין הגוף למרחב, כמו גם השינויים העוברים על הגוף על פני ציר הזמן הם שיוצרים אמירה.¹³

כאמור יצרה צוקרמן את **חמש צעקות** ב-1986. במחול באות לידי ביטוי תיאוריות פמיניסטיות המתורגמות לשפת הגוף. העבודה נוצרה בהשראת הספר **הקלות הבלתי נסבלת של הקיום** מאת מילן קונדרה (Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, 1984), אורכה כשעה והשתתפו בה: יעל בכור, יעל שגיא, נטע מורן, פניה ברט, רמה בן-צבי, גיל אלון, יוסי פרשיין וקובי מידן.¹⁴ התאורנית הייתה גיודי קופרמן ועיצוב התלבושות של משה שטרנפלד. אלדד לידור ערך את המוסיקה.

צוקרמן מושפעת מסגנונה של באוש יותר מכל יוצרת אחרת בתיאטרון-התנועה בישראל. היא עושה שימוש באסטרטגיות של באוש ושל תיאטרוני הנשים בטיפול בנושא המגדר: מבטלת את המבנה הליניארי, מצמצמת דיאלוגים ומשתמשת בתנועה יומיומית ובגיסטות. אבל בעוד באוש מציגה את החברה באופן ציני ובמבט מרוחק, כדי להראות לקהל את הגיחוך שבהתנהגות החברתית, פונה צוקרמן לרגש ולהסתכלות מעמיקה בתוך עצמה. דמויות הנשים אצל צוקרמן הן יותר אנושיות, רגישות, אוהבות ועדיין מאמינות שאולי אפשר אחרת. בעוד שאצל באוש בולטת האלימות הפיזית, מעדיפה צוקרמן להתמקד בסבל הנפשי. אף שכל מרכיבי המופע בהם משתמשת צוקרמן דומים לאלה של באוש התוצאה שונה, כפי שאומר אוגניו ברבה (Eugnio Barba): "התיאטראות דומים זה לזה בעקרונות שלהם, אבל לא במופעים שלהם".¹⁵

5.1.2 תיאור היצירה

פתיחה

במה חשוכה. מופיעים צללים על הקיר האחורי. מוסיקה אלקטרונית משרה אווירה של פחד ומסתורין שמזכירים את הקולנוע האקספרסיוניסטי. בצד השמאלי של הבמה, בתוך בועת אור, יושב גבר צעיר בחליפה שחורה מחויטת, פניו צבועות בלבן, שפתיו אדומות וגבותיו מודגשות – דמות תיאטרלית המזכירה מנחה קברטים באירופה שבין המלחמות. ביצירה זו ממלאת הדמות תפקיד של סופר שמתבונן במתרחש ומגיב כמקהלה יוונית.

דלת נפתחת בצד הבמה ודרכה חודר אור לתוך הבמה החשוכה. קבוצה של נשים וגברים פורצת לתוך הבמה. הנשים והגברים בחליפות ובכובעים, לבושים לפי צו האופנה באירופה שבין שתי המלחמות. הם רצים פנימה כאחוזי אמוק, כמו "נשאבים" פנימה, מתפזרים על כל הבמה וחוזרים בריצה מהירה לדלת כמבקשים לברוח החוצה. על הרצפה מונחות מזוודות שמעוררות אסוציאציה לפליטים בתקופת מלחמת העולם השנייה.

מהחשכה, כמו מתוך תת-ההכרה, מתגלה על הבמה אישה עם שיער מפוזר, חזותה מטורפת. היא לבושה בשמלת כלה מקומטת של נערה צעירה שאיננה תואמת יותר את גופה המלא של האישה המבוגרת. האישה מודיעה לאנשים הלכודים בחדר ש"מכאן אי אשר לצאת". כולם נעצרים, ומתחיל מסע לחשיפת זיכרונות וגילוי עצמי.

צעקה ראשונה: תחילת המסע

השחקנים עומדים, כל אחד ליד מזוודתו. הם מתחילים לנוע יחד באוניסונו: פסיעה קדימה ואחורה בצעד ואלס – המחול הפופולרי באירופה של תחילת המאה. ידיהם כפופות ומושטות קדימה, מביעות כמיהה. הקבוצה חוזרת על אותה תבנית תנועתית ארבע פעמים לעבר החלון, כשהפרופיל שלהם אל הקהל, ועוד ארבע פעמים כשקדמת גופם פונה לעבר הקהל. הם מרוכזים, קשובים לנשימה של עצמם. חלקם מתחיל להתפשט באיטיות כמו מבקשים להשיל את הקליפות החיצוניות של הביגוד ולהגיע אל מקום עמוק בתוך עצמם. הם פותחים וסוגרים מזוודות, מעלים את הזיכרונות בסצנות.

פגישות ופרידות: המקום – ישראל של שנות הארבעים או החמישים. מפגשים גופניים חטופים, נעדרי רגש, בין גברים ונשים. בהמשך פרידת הבת מהאם: המקום – אירופה. הבת מודיעה לאם שהיא עוזבת את הבית כדי ללכת אחרי אהובה. האם מנסה למנוע בעדה ואומרת: "לאן את הולכת? ... ילדה שלי... ילדה יפה שלי... את הדבר היחיד שנשאר לי – אל תלכי!..."

דברי אלי, הקרבתי הכל בשבילך!... כל אחד ינסה לטרוף את הגוף שלך... יהיו לך שחלות חולות". האישה הצעירה מרימה את המזוודה ועוזבת.

פגישת הבת עם אהובה: האישה הצעירה מתמסרת לאהובה. הוא נושא אותה מעל לראשו כשהיא שוכבת בתנוחה אופקית. היא מתמתחת ומתכווצת כמו במשגל. מפיה פורצים משפטים – קטעי זיכרונות ילדות – שאמה נהגה לומר לה: "את רזה מדי. לא אוכלת מספיק. השדיים שלך קטנות מדי. את לא די נשית." כלומר, עליה לאכול כדי שגופה יספק את ציפיות הגבר – נשים מלאות עם חזה גדול, כמו בצירי הנשים מתקופת הרנסנס. לפתע קוטע הגבר את המשגל, תופס בהחלטיות בידית המזוודה ומתכוון ללכת. האישה מתחננת שייקח אותה אך הוא מתרץ את סירובו במשפט הנדוש: "אני כבר חוזר". הוא דן אותה לתפקיד הקלאסי של אישה שמקומה בבית ושחייה יעברו בהמתנה.

צעקה שנייה: הציפייה למפגש

הנשים הצעירות יושבות ומחכות לגבר. המקום – ישראל. כיסאות מפוזרים על הבמה בכיוונים שונים. על כל כיסא תלוי ז'קט שמייצג את הגבר שאיננו. לכל אישה יש גבר לו היא שייכת ולו היא ממתינה. הז'קט משמש סטריאוטיפ ללבוש המבחין בין המינים. הגבר עם מכנסיים וז'קט והנשים עם שמלות עם מחשוף מעוגל וחצאית בגזרת פעמון. רגליים יחפות. הגברים עם מכנסיים וחזה חשוף שמקרין אווירה של ארץ חמה, ים-תיכונית. החדר חשוך. מבעד לחלון הקטן והגבוה שממוקם בצד השמאלי של הבמה מסתננים מעט קרני אור אל הבמה שהיא ספק בית, ספק כלא נפשי. האם מרימה את התריס, פותחת את החלון ומביטה דרכו בערגה, נזכרת בצעירותה באירופה.

יחד הן קמות, מתנועעות באוניסונו, כמו משוכפלות – כי כל הנשים, המבוגרות והצעירות – נידונות לאותו גורל. הן מפנות את ראשיהן שמאלה וימינה, מסתכלות אולי מישהו יגיע. למרות שהן נעות יחד, כל אחת מהן בודדה. אין ביניהן קשר עין. שומעים אותן נושמות יחד – רגישות מהולה בכאב. ידיהן מתרוממות ברכות, כמו מבקשות להגביר את עוצמת הבקשה. אחר כך הן מתיישבות, כפות רגליהן מתנתקות מהקרקע כמו להראות שהן חסרות שורשים ועוגן. השקט המתוח נקטע. גברים פורצים לבמה. הגברים והנשים מתחברים לדואטים חטופים, פיזיים ואלימים שמבקשים להשביע במהירות את הרעב. גבר אחד פוקד על אישה: "התפשטי", אך היא משתיקה אותו בעדינות – מניחה את אצבעה על שפתיו. הוא שואל: "מה קורה?" והיא עונה

"כלום." אבל הוא ממשיך: "אני יודע שמשוהו קורה." היא נכנעת ומגלה לו שהוא יודעת שהוא בוגד בה. היא מפחדת שיעזוב אותה ואומרת: "לא משנה, כבר התרגלתי." כל הגברים עוזבים את הבמה. הנשים קמות, יושבות, קמות, יושבות, ממשיכות לנשום יחד ופתאום נופלות ומשתטחות על הרצפה, כאילו משהו עדין נשבר בתוכן. וכמו שהן רגילות, שוב אוגרות כוחות פנימיים, אוספות את הרסיסים וחוזרות לשבת. מחכות.

זריקת הז'קטים: הנשים משליכות לרצפה את הז'קטים של הגברים. לראשונה תנועה המביעה התרסה כלפי הגורל. הן רומסות את הבד כמו שסתמו את פיותיהן בבד. בדממה, כשגבן מופנה לקהל, הן מתקדמות לעבר הקיר האחורי. הרגליים מפוסקות. האם זהו כוחו של ההרגל? תפקיד האישה לפסק היטב את רגליה בעת משגל. האירוניה היא שכאשר הן מתקדמות, כאילו בצעדת ניצחון על הבגד הגברי, הן מבצעות את התפקיד המסורתי המיועד לנשים – קרצוף הרצפה. הן מגיעות לקיר האחורי שחוסם את דרכן, חוזרות לכיוון הקהל וחוזר חלילה. אין מפלט.

ביקור האם: האם מורידה מעל גופה את שמלת הכלה ומלבישה את בתה. היא אומרת: "זה היה של סבתא שלי... זה לא מתאים לי... את מאוד נשית." הבת לא רוצה לקחת את השמלה ואומרת, "זה לא מתאים לי," אבל האם מתעקשת. האם שואלת את הבת אם היא מאושרת. שקט. ופתאום זעקת "כך" המלווה בקפיצה מהירה של הבת לזרועות האם. רגליה של האישה הצעירה מקיפות את מותני האם, כמו מבקשת לחזור ולהיות ילדה קטנה המוחזקת על הידיים. כשהן חבוקות, הבת בזרועות האם, הן יוצאות בריקוד טנגו. שאר השחקנים מצטרפים לריקוד כשהם נושאים בידיהם את השחקנים האחרים. גורל אחד לכולם.

צעקה שלישית: ציות ומרידה

גברים ונשים מסתדרים בשורה צפופה, גבם לקהל. יחד, בקצב אחיד של מצעד, הם מתקדמים ומתרחקים מהקיר האחורי. אותם בודדים שעדיין לא הצטרפו לקבוצה ממחרים להצטרף. אחת הבחורות נעצרת, מסתובבת אל הקהל ובמהירות מורחת שפתייה באודם – מעין החצנה נשית או אולי ניסיון לברוח מהמצעד, כשהיא משתמשת בתירוץ שעליה "להתאפר". הגבר מסובב אותה בתנועת ידיים אלימה ומצרף אותה לצעדה הקבוצתית.

חלום בלהות: השחקנים אווזים כריות כשם רצים מפוזרים על הבמה. נופלים וקמים. בהמשך שתי נשים לבושות בתחתונים וחלק העליון של הגוף חשוף. הן מתנועעות זו מול זו בתנועת ראי תוך מגעים עדינים.

חתן וכלה מתקדמים במרכז הבמה לעבר הקהל. את תפקיד החתן מבצעת בחורה לבושה בז'קט ועניבה. רגליה חשופות ומדגישות את המפשעה בו מצוי הפין הגברי. הכלה בלבוש תחתון ושדיים גלויים. יד "החתן" מושטת קדימה, ומעליו, ללא מגע פיזי, מונחת יד הכלה. הם מתקדמים כמו בריקודים הכפופים לחוקי האצולה בחצר. הזוג מתנשק. גבר שעומד על ברכיו בקרבת מקום מתחיל פתאום לצווח ולמחוא כפיים במהירות ובנוקשות רובוטית. טקס החתונה "האידילי" נקטע. האם ממהרת אל הבת ואומרת: "הייתה חתונה נהדרת... זה יפה, כמו בתפאורה... יהיו לך שיניים רקובות, כמו לכולן..."

נשים וגברים יושבים על כיסאות וצופים בסרט דמיוני (ראה נספחים, תמונה מס' 13). הגבר מנסה לחבק את האישה היושבת לידו, אבל היא מפנה לו את גבה. אישה אחרת מנסה להניח ראשה על ברכי אהובה והוא דוחה אותה בשעט נפש. היא מנסה לשבת על ברכיו והוא דוחף אותה. הנשים, כל אחת בתורה, ממלמלות מספר מילים: "בוא נלך מכאן, אני רוצה בית עם גינת ירקות", "רוצה שיהיה לך רע בגללי, רוצה להזדקן אתך, למה אתה לא יכול להיות חלש? רוצה שקט." גבר עוזב את הקבוצה ומתיישב, מרוחק מהקבוצה, כשהוא מקלף תפוח ואוכל.

כשכולם מרוכזים בסרט הדמיוני מתנועעת אישה בשמלת כלה באיטיות של חלום על גבי סולם שצמוד למסך האחורי. לאט לאט היא יורדת, ניגשת אל הגבר שנוגס בתפוח, מתקרבלת על ברכיו. הוא מתעלם ממנה והיא נופלת לרצפה. גבר אחר ניגש אל האישה השרועה על הרצפה, מפשיט את שמלת הכלה ולובש אותה. את הז'קט שלו הוא מניח על כתפיה. הגבר הטורנסוורטיסט מטפס על הסולם, זועק "אני רוצה לשיר" ופוצח בשירת אריה רומנטית מאופרה איטלקית.

צעקה רביעית: הקיטש

מסיבת הקיטש: המקום – אירופה. נשים יושבות לאורך צדי הקיר ברגליים משוכלות ומעשנות. הן מקפידות על כל גינוני הלבוש כדי למצוא חן בעיני הגברים: שמלה צרה וקצרה, מחשוף גדול, נעלי עקב, כפפות. הן נשים משועממות של חברה גבוהה ובה בעת גם זונות המחכות ללקוחות. הגברים, בחליפות ועניבות, נפגשים עם חברים וטופחים קלות על חזה חבריהם בריתמוס מוגדר – מעין קוד להשתייכות למועדון נבחרים. הם נעמדים בשורה אל מול הנשים ומזמינים אותן לרקוד ואלס לפי כללי הנימוס האירופיים. הריקודים מסתיימים והנשים חוזרות לשבת על הכיסאות, שוב משכלות את רגליהן וממשיכות לעשן (ראה נספחים, תמונה מס' 14).

הסופר, שמאז תחילת המופע ישב והתבונן בשקט במתרחש על הבמה, קם. בלהט שמזכיר דרשה של מטיף דתי, הוא אומר: "או שהחרא מקובל עלינו, אז אין צורך שנעל עצמנו בבית שימוש, או שנולדנו למצב שאין להשלים עמו." הוא חוזר על דבריו פעמים רבות עד שהמילים מתחילות להשתבש ולהתעוות כמו בתקליט שחוק. תוך שהוא ממשיך בדיבור, הוא מרים את הכיסאות ומסדרן לצדי הבמה.

בחורה מנסה לתקוע סכין בצווארה. המנחה ממחר לקחת ממנה את הסכין. שני גברים תופסים אותה תחת בית השחי ומוציאים אותה מהבמה כאילו הייתה מטופלת בבית משוגעים.

המקום – ישראל. לבמה נכנסת אישה צעירה בשמלת כלה ובידה צרור פרחים אדומים. היא מושיטה פרח לכל אחד מהמשתתפים המפוזרים על הבמה, אבל הם מסרבים לקחת. היא ממשיכה ללכת ומפילה את הפרחים לרצפה. לסירוגין נופלים הגברים לרצפה כמו חיילים שנפגעו בקרב. הנשים נעמדות ליד "הקברים" כשהבעת פניהן קפואה והן מוחאות כפיים. בתחילה איכות המחיאות היא רכה, אבל בהמשך הקצב גובר והתנועה נעשית נוקשה ורובוטית. ברקע נשמעת מוסיקה של מצעד גרמני. הגברים הנותרים יוצרים מעגל קטן ורוקדים הורה.

במרכז הבמה עומדת האם לבושה בשמלה שחורה. היא מחבקת את בתה ואומרת לה: "אל תפחד, זה לא כואב". הבת גולשת לרצפה מתחת לשמלה של האם, מקפלת איבריה לתנוחת עובר, כמו מבקשת לחזור לרחם. האם צופה למרחקים ושואלת: "האם זה מוכרח להיות כך? בשביל מה כל זה?" הסצנה מסתיימת כאשר האם אומרת: "פרפר לילה בורח מהאור מפחד... מאוחר מדי".

צעקה חמישית: השקט שבהשלמה

סצינת הסיום מתחילה בקביעה של האם ש"מחר ירד גשם". המשפט יוצר תחושה של חזרה לשגרה, אבל אולי גם תקווה כי מחר יירד גשם שישטוף וינקה את הכול. קבוצת רקדנים מתקדמת בטור עורפי בהליכה איטית ונעצרת במרכז הבמה עם הפנים לקהל. באיטיות הם מרימים כפות ידיים מאוגרפות, פותחים אותן ונושפים את הטלק הלבן שבידיים. ענן לבן מתפזר באוויר שמזכיר קטורת של פולחן דתי. בטלק שנשאר הם מורחים את הפנים בלבן. אחר כך מתכופפים, מרימים את הפרחים ומראים אותם לקהל. יחד כולם משחררים את האחיזה והפרחים נופלים. סוף.

5.1.3 ניתוח היצירה

5.1.3.1 אפיון ה"תוכן"

הכישלון

בחמש צעקות מלווה הכישלון במערכות יחסים אנושיות את היצירה. זהו כישלון שמתמשך לאורך ההיסטוריה ומיוצג על ידי האם והבת. הכישלון נודד בין ארצות, בין אירופה שלפני מלחמת העולם השנייה לישראל של שנות הארבעים והחמישים. המוטיב שמאחד את האנשים, הזמן והמקומות, הוא הכישלון במערכת היחסים בין גברים לנשים. במחזה **דם וקרח** של לז לוכהד (Liz Lochad) אומרת מרי: "להיוולד עני פירושו להיוולד עבד. להיוולד אישה פירושו להיוולד עבד. אליס (Alice) המסכנה, הייתה עבד של עבד.¹⁶ מכאן, אפוא, שאנו עדים לדיכוי האישה ולתוצאותיו.

בחמש צעקות יוצאת צוקרמן עם השחקנים לחפש אחר שורשי הכישלון, כשהיא שואלת "האם זה מוכרח להיות ככה?" זו דרכה של צוקרמן לנסות ולהבין טוב יותר את עצמה, בהיותה בת לדור שני לשואה וחיה בישראל שבה נושא המגדר מהווה מרכיב מרכזי. מדובר בצורך של נשים לספר את סיפור חייהן. לדברי דויד גורביץ' אלו "מלודרמות של נשים אודות נשים וגברים, שמתוכן צף ועולה הצורך הכמעט כפייתי להתמסר לחיפושים קדחתניים אחר הפנטום החומק של 'הנשיות'".¹⁷ צוקרמן מנסה לאתר רגעים בעלי משמעות בחיים ועושה מה שחוקר התיאטרון סיברסקי טוען:

שכל מה שאנו מתנסים כמהותי בחיינו הנו כמוס ולא גלוי לחושים. רק הרפלקסיה, הפניה-אחור של המסתכל, חושפת את עצמותו של הדבר. אולם, "פתיחתו של ממד העומק שבמצב העניינים היא חוויה שכל אחד מתנסה בה במוקדם ובמאוחר...". דווקא העובדה, שאנחנו יכולים בדיעבד, לערוך רפלקסיה, לגבי חוויה זו, "הופכת" את "המהותיות" ליחסית.¹⁸

בכך הולכת צוקרמן לא רק בדרך התיאטרון הפמיניסטי אלא גם בדרך מחול ההבעה, שבו ה"אני" של הרקדן עמד במרכז היצירה. בעוד אמני מחול ההבעה התמקדו בקשר שבין ה"אני" והחברה, מתמקדת צוקרמן במגדר. היא גם הולכת בעקבות הכוריאוגרפית והרקדנית האמריקנית מרתה גראהם, שחשפה את הנופים הפסיכולוגיים של ה"אני" שלה – קנאה, אהבה

ותאוה – דרך סיפורן של גיבורות מהמיתולוגיה היוונית.¹⁹ הנבירה והחיפושים של צוקרמן בנופים הפנימיים מאפיינת גם עבודות מאוחרות יותר שלה. למשל, **בשמלה** מנסה הבת הקטנה מרסל לאסוף את הזיכרונות הרחוקים של אמהותיה. על המחזה כותבת אהובה בלקין:

פיסות הסיפור שלה הנאספות, מתגלות ונפרשות; והזיכרון הנוגע בדברים המפחידים מצביע שהם עדיין שם, ובכך הופך את אירועי העבר לבלתי-מזיקים... ההצגה מתרחשת בתודעתה של מרסל הקטנה, הופכת את החוויה הנשית לתיאטרלית, ואת האישה הפסיבית – לסובייקט.²⁰

חיפוש בהיסטוריה האישית והמשפחתית תוך עימות עם זיכרונות קשים שיש בהם מעין סיגוף לשם היטהרות, איננו מצוי באותו מינון גבוה אצל באוש. אמנם באוש פונה לעתים לעבר באמצעות שזירת זיכרונות של משחקי ילדות, אך עיקר יצירתה מתמקדת בהצגת תמונת מצב עכשווי של הכישלון. הסתכלותה היא של משקיפה מהצד, שמציגה פיסות חיים של ההווה כשהיא מחדדת את תמונת המצב של הכישלון החברתי באמצעות פרודיה. צוקרמן קרובה יותר אל גראהם ואפילו אל מונק לא בעיסוק במגדר אלא באופן ששתיהן משתמשות בו זמנית בשכבות של עבר והווה באותו חלל.

בשעה שקיים הבדל בתפיסה הכוללת של התייחסות לנושא המגדר בין צוקרמן ובאוש, קיים דמיון בדרך הצגת הנשים אצל שתיהן. אצל שתיהן הנשים הן בודדות, פסיביות, כואבות, מחפשות אהבה ומוכנות לסלוח לגבר שבוגד בהן. אלו דמויות הנשים, שכמו במחזות של לינדה וודבריג' (Linda Woodbridge), אינן מייצגות גבורה "אלא סבל שבשתיקה, וביטול אישיות."²¹ ובכל זאת קיים הבדל מהותי בין הנשים אצל שתי היוצרות. **בחמש צעקות** יש לכל אישה גבר משלה, והוא משאיר לה את "חותמו" – אותו ז'קט שתלוי על הכסא שלה. צוקרמן עוקבת אחרי ההיסטוריה של אישה צעירה והזיכרונות נפרשים על פני שנים מאז עזבה האישה הצעירה את הבית למען הגבר, דרך ההתמסרות, ההמתנה למי שהבטיח "תיכף אחזור", ולבסוף האלמנט. הכאב הנפשי והכמיהה הטביעו חותמם על אותן נשים שאינן יכולות להתמודד פנים אל פנים עם המציאות ולנתח באופן שכלתני תוך הסקת מסקנות. כשהן יושבות ומחכות לגברים ניתקות רגליהן מהאדמה, כמו "מעופפות", מנותקות מהמציאות ומהקרקע.

לכל הנשים נגזר אותו גורל כי כך הכתיב הרוב, הגוש. **בחמש צעקות** מצטרפים אנשים ונשים ליצירת גוש המתקדם יחד, בקצב אחיד של מצעד, אל הקיר האחורי ללא מוצא שעל

הבמה. אישה אחת נעצרת, מסתובבת לקהל ומורחת את שפתיה בשפתון, מבקשת להשתהות, ומייד תופס אותה הגבר בזרועה בתנועה אלימה ומחזיר אותה לתלם.

ככל שנמשך המופע **חמש צעקות** מתחלפת הפסיביות של האישה, שמעוררת תחילה רחמים מהולים בבוז, בהדרגה בפליאה. הצופה תוהה מנין שואבות אותן נשים את הכוח הפנימי לשרוד בעולם שההיסטוריה שלו ידעה רק דיכוי של נשים, כשאותן בודדות, כמו קליטמנסטרה או הדוכסית ממאלפי, שהעזו ללחום על זכויותיהן צוירו בצבעים מכפשיים של רשעות.²² מתוך היצירה **חמש צעקות** עולה שכוחן האמיתי של הנשים על פי צוקרמן הוא ביכולתן לשרוד מבלי לאבד את האנושיות, הרגישות והכנות שלהן. אלו מביניהן שלא עמד להן כוחן להגן על רגשותיהן ופגיעותן לאורך השנים מצויות על מסלול המוביל להזנחת הטיפול החיצוני שלהן. דוגמה לכך היא האם, ששערותיה פרועות והיא לובשת ברישול את שמלת הכלולות שלה. האם נראית כמו אישה מעורערת שיצאה מתוך ספריו של צ'רלס דיקנס (Dickens). גורל דומה צפוי לחלק מהנשים הצעירות ב**חמש צעקות**, שכוחן הפנימי לא יעמוד להן. הן צובעות את השפתיים, או יותר נכון מטנפות עצמן בצבע אדום, כי היד כבר לא מסוגלת לדייק ולתחום את הצבע במסגרת השפתיים. משמע שדיכוי האישה מביא לתוצאות שונות אצל הנשים של באוש וצוקרמן. אצל הראשונה האישה מטופחת כבובה, ואילו אצל השנייה האישה מרושלת, ודעתה עומדת להיטרף עליה. קיים גם שוני במבנה הגוף אצל הנשים אצל שתי היוצרות. בעוד שהנשים ב**חמש צעקות** הן עגלגלות, מעט מלאות, הנשים אצל באוש צמוקות, כמו שדופות מבפנים, לובשות שמלות קצרצרות והדוקות ונעלי עקב. זהו זן של נשים שהסתגל והפך לחלק מהכישלון. תיאור זה עולה בקנה אחד עם הדמויות המתוארות בסיפוריה של הסופרת גרייס פיילי "על נשים זנוחות העושות מאמץ הרואי שלא להרגיש, או לפחות לכסות על הרגש ב'שמיכה עבה של שנינות'".²³

לאורך היצירה משתמשת צוקרמן בצפנים תקשורתיים ברורים, שיכולים לדבר אל לבו של הקהל באמצעות מטפורות וסמלים פופולריים הניתנים לזיהוי. היא משתמשת בקודים הקשורים לתפיסה המסורתית לאורך ההיסטוריה – שאישה אידיאלית היא זו ששותקת – עד כדי כך שהמחזאי פרנסיס בומון (Francis Beaumont) מצא לנכון לשאול – "מדוע נשים שנבראו למען רווחתו של הגבר יכולות בכלל לדבר?"²⁴ הנשים אצל צוקרמן פושטות את ידיהן החוצה ומעלה בכמיהה ומסיימות את התנועה פנימה כשהידיים סותמות את הפה. כשהן דורסות ברגליהן את הז'קטים של הגבר הן מביעות בתנועה האנרגטית והחזקה את כל התסכול שלהן, אבל התנועה איננה מלווה בשאגות ובצלילים זועמים אלא בדממה חנוקה. גם החדר החשוך עם החלון הקטן

מעורר אסוציאציות לבית כלא, ברוח התפיסה ש"האישה כבודה פנימה" ואילו החופש לצאת למסעות שמור לגברים בלבד.

בחמש צעקות קיים צופן בשימוש בשמלת הכלולות. לדברי בלקין שמלת הכלולות היא סמל הייעוד הנשי המסורתי – להינשא ולהוליד ילדים – ולפיכך משקפת את השמרנות.²⁵ הבת המסרבת לקחת את השמלה מנסה לצאת נגד כל מה שהשמלה מסמלת, אבל נכנעת ולובשת את השמלה כשהאם מתפעלת ואומרת "כמה את יפה", ובכך מאמצת את התפיסה הגברית על חשיבות היופי. ביצירה אחרת של תיאטרון "תמו-נע", בשם **שמלה**, אומרת מרסל, גיבורת המחזה, ש"לפי השמלה, איך שהיא מונחת והצבע, אתה יודע את הגורל של הבן אדם".²⁶ **בחמש צעקות** לובשת האם את השמלה שעלתה כמו מאוב, ולה מבט מופרע, שיער פרוע, ואילו שמלת הכלולות מרופטת, מקומטת, רוכסנה פתוח – מצב השמלה כמצב האישה. בדידות היא מנת חלקן של הנשים של באוש וצוקרמן, גם אם אינן לבד על הבמה. **בחמש צעקות** יושבות הנשים על כיסאות המפוזרים על הבמה ונושמות יחד, כמו הגורל המשותף לכולן היוצר תחושה של "יחד", אבל כל אחת מהן מנותקת, שרויה בתוך בועה של בדידות ושקועה בעצמה. כל כיסא לכיוון אחר. המבט חולף על פני הנשים האחרות כאילו אינן מצויות בחדר, כמו הכהתה עוצמת הכאב את הרצון לקשרים חלופיים חדשים.

בדומה לבאוש יוצרת גם צוקרמן סטריאוטיפ של הגבר. הגבר הוא בלתי אמין, נצלן, בוגד. הוא אוהב מצעדים ונהנה ממעמדו הרם כחבר המין העליון. לגברים יש קודים סודיים של מכות קלות על החזה כסימן להשתייכות למועדון עילית. בשעה שאצל באוש לובשים הגברים חליפות מחויטות, מעין מסכה גופנית אלגנטית ואופנתית שמסתירה מה קורה באמת מתחת לאותה מסכה, אצל צוקרמן, בארץ, מוצגים הגברים כטיפוסים ים תיכוניים שהחזה שלהם חשוף. לא רק שאינם מבקשים להסתיר דבר אלא מחצינים בצורה בוטה, ללא איפוק, את מחשבותיהם. למרות השוני הקיצוני בין ההתנהגות האירופית לישראלית יחסם של הגברים לנשים זהה.

שתי היוצרות עוסקות בכישלון במערכת היחסים בין הורים לילדים. בעבודות של שתיהן נעדר האב, כאילו לא היה מעולם; אבל אינן חוסכות את שבטן מהאם. האם מוצגת כדמות כפייתית, אגואיסטית, שמגדלת את ילדיה לפי מוסכמות חברתיות שמחזקות את העיוותים ההיסטוריים בנושא מגדר. למשל, בסצנה מתוך **1980** של באוש, יושב השחקן ליד שולחן ואוכל כשהוא נזכר כיצד הכריחו אותו בילדותו לאכול כדי שיהיה חזק, כמו שגבר "צריך להיות". האם דחסה לפיו כפות דייסה "בשביל סבא, בשביל הדודה". כפיית אכילה כדי לענות על נורמות

חברתיות מצויה גם **בחמש צעקות**, כאשר האישה הצעירה נזכרת כיצד הכריחה אותה האם לאכול "כי את רזה מדי, לא אוכלת מספיק, השדיים שלך קטנות מדי. את לא נשית." האם, שהיא בעצמה קורבן לכישלון במגדר, מפטמת את הבת כדי שגופה של הילדה יהיה מלא, כמו שהגברים אוהבים וכפי שציירו ציירים גברים נשים עירומות לאורך ההיסטוריה – נשים מלאות ועסיסיות. דברי האם מאששות את דבריהן של חוקרות פמיניסטיות, כמו לורה מאלווי (Mulvey), תרזה דה לורנטיס (de Laurentis) וקאיה סילוורמן (Silverman), העוסקות בייצוג הגוף הנשי בתרבות ובקולנוע המערביים מדגישות שבחברה המערבית נשים למדו להפנים את המבט הגברי מאז ילדותן ועסוקות בבחינה מתמדת (אם כי לא תמיד מודעת) של גופן ומראן והתנהגותן כדי להתאימן לדרישות החברה. הערכתן העצמית לא נובעת מעצמן אלא מהצופה בן, הן מפנימות את "המבט הגברי" וערכיו התרבותיים (מהו היפה? מהי אומנות?). מכאן שצופות נמצאות בעמדה מוזרה של צופות/ניצפות.

בניגוד לבאוש, שביצירותיה מוזכרת דמות האם באמצעות העלאת זיכרונות, מופיעה האם על הבמה כדמות דומיננטית **בחמש צעקות**. בחלקה הראשון של ההצגה מופיעה האם כדמות אגואיסטית שאיננה מניחה לבתה לעזוב את הבית בטענה "הכול הקרבתי למענך", וכאשר מזהירה האם את הבת מהאכזבות הצפויות לה מגברים ושיהיו לבת "שחלות חולות", טון הדיבור הוא של אישה מרת-נפש, שמזהירה את בתה מפני הצפוי לה אם לא תישמע לה. בהמשך היצירה מתגלה האם כדמות המשחקת את תפקיד האם המסורה לפי התפיסות החברתיות המקובלות. היא שואלת את הבת: "האם את מאושרת?" וניתן לפרש את השאלה כגילוי של אכפתיות אמיתית, אך נימת השאלה נשמעת בנלית, כעניין של נימוס חברתי, שכן הכלה אמורה, לפי התפיסה החברתית, להיות מאושרת. כמוה גם הקביעה מלאת הסיפוק של האם ש"הייתה חתונה יפה" – לאחר שהחתונה נקטעה בצווחה של גבר מטורף.

זעקת ה"כן" של הכלה לשאלה "האם את מאושרת?" מעוררת צמרמורת. זהו "כן" כפוי ומאולץ, כמו של מיליוני נשים לאורך ההיסטוריה שהיו חייבות לענות בחיוב לשאלה "האם את מסכימה לקחת אותו להיות בעלך החוקי?" אותן נשים אמיצות שסירבו לומר "כן" נרצחו על ידי משפחתן, כמו הדוכסית ממאלפי.²⁷ לקראת סוף ההצגה מתקרבות האם והבת זו לזו – שתיהן הגיעו לאותה נקודה בחייהן, ללא גבר. אין למה לקוות ואין למי לחכות. האם והבת עומדות ליד הקברים של הגברים. הבת מתמוטטת לרצפה, מתכרבלת כעובר בין רגלי האם, מבקשת לחזור לסביבה הרחמית, "לחזור ולהיות 'אני הילד', עתיר חלומות, שרגע גאולתו הוא גם רגע מותו".²⁸

האלימות הפיזית והנפשית בין המינים מופיעה במינון שונה אצל כל אחת מהיוצרות. בשעה שאצל באוש הדגש הוא על האלימות הפיזית – הגברים מפילים, צועקים, דוחפים, מכים ואונסים את הנשים – הנה בסצנה מתוך הסרט **יום עם פינה באוש** מלמדים את זה את זה גבר ואישה וכשהסצנה מתקדמת קצב הלטיפות גובר והן הופכות בהדרגה לחבטות אלימות. **באריאן** ניגש גבר לאישה ומבקש שתשמיע את ההגה "הא". ושהיא נענית לדרישתו הוא צועק עליה: "חזק יותר, חזק יותר". ה"הא" של האישה הולך ומתחזק והנשיפה התמימה של צליל "הא" הופכת בהדרגה לצחוק עצבני עד שהיא מתפרצת בבכי. לעומת זאת **בחמש צעקות** הדגש מושם על האלימות הנפשית, אם כי יש גם אלימות פיזית. הנשים אצל צוקרמן ממשיכות לקוות, ממשיכות לחכות לגברים ולכן הן כל כך פגיעות. הן לא רק מבקשות חום, אלא הן עדיין חמות; הן לא רק מבקשות אהבה, אלא הן עדיין אוהבות והרגש מכתוב את מעשיהן. לעומת זאת אצל באוש הכישלון הוא מוחלט.

באריאן (1979) הנשים יושבות על כיסאות בהבעת פנים קפואה. חבורת גברים מלבישים אותן בנוצות, פרוות וכובעים, כאילו מדובר בבובות ולא בנשים חיות. ואילו אצל צוקרמן הנשים לבושות בפשטות, הולכות יחפות, תנועתן טבעית ואין בהן קורטוב של הצטעצעות. כשהן מרימות את ידיהן למעלה בתנועת תחינה, שחלומותיהן לחיות יחד עם הגבר שלהן ב"בית קטן עם גינה" תתגשמה, הן מקרינות אמינות.

פרודיה

צוקרמן ממעטת להשתמש בפרודיה. **בחמש צעקות** הכול עדיין רגיש, על גבול השבירה. הנשים עדיין לא איבדו את התקווה שאפשר גם אחרת. לא זה המקום לחיקוי הומוריסטי מוגזם ולסרקסס. גברים מתים במלחמה והנשים עומדות על הקבר. הצלקות פתוחות... הסצנה הבודדת שבה משתמשת צוקרמן בפרודיה היא כאשר היא באה לתאר את הצביעות החברתית באירופה. היא משתמשת בקיטש כמכשיר ביקורת, כפי שאומר גורביץ, "האלהה של יופי שוקע ונוצץ, התמכרות למוגזם, לסטריאוטיפי, למגוחך"²⁹. הסצנה המתארת מסיבה באירופה הופכת לייצוג קבוצתי של מרב הקלישאות של המלודרמה של הקיטש. גברים מצ'ואיסטים קשוחים משחקים כאילו היו גברים עדינים ומיוסרים, הנשים יפות, מסוכנות ופטליות. והכול מלווה במוסיקה מתקתקה של שטראוס. זו פרודיה על חברה הנראית אידיאלית לכאורה, אך למעשה היא מזויפת ומתקתקה כמו הסרטים של הוליווד בשנות הארבעים והחמישים. הדיבורים של הסופר על החרא שבו הם חיים מתקשרת עם תחושת הבחילה בעצמית המצויה בספרות הישראלית בשני

העשורים האחרונים. לדברי גורביץ' סופרים מציבים את הגיבורים במצב של בחילה כלפי העולם שבו הם חיים, כלפי ההיסטוריה שבגדה בהם, כלפי הרחובות המוכרים של פעם שמחזירים להם השתקפות של פרצופם האמיתית.³⁰

אי-התאמה

הניגוד בין השאיפות הפנימיות של האדם לבין הכוחות החברתיים הנכפים עליו, יוצרים אצל באוש אלמנטים של אי-התאמה. אין התאמה בין האלימות של הגברים לבין הבגדים שהם לובשים; החליפות המחויטות והאלגנטיות של ציוויליזציה אירופית תרבותית מנוגדות להתנהגות האגרסיבית. לדברי החוקרת אנה-סנשה קולברג "הסגנון, הניב של הגיסטה אצל באוש, מפתח פעילות דו-כיוונית בין ה'אני' לבין קודים חברתיים... כשבאוש משתמשת בגיסטה על הבמה לא ברור עם הגיסטה נובעת מצורך פנימי או נעשית לפי החלטה חיצונית."³¹ לעומת זאת אין אי-התאמה כזו בסצנות הממוקמות בישראל ולכן סצנת הקיטש ממוקמת באירופה. כזכור, בסצנה זו מתארת צוקרמן מסיבה נוצצת של החברה הגבוהה באירופה. הנשים יושבות צמודות זו לזו לאורך הקיר, רגליהן משוכלות והן מעשנות כאילו היו זונות הממתינות ללקוחות. הגברים נוהגים בהן בכל כללי הגינונים האירופיים המזויפים שבהן הגבר כאילו משחק את תפקיד האביר שמגן על כבודה של האישה, אך למעשה האישה איננה בעבורו אלא זונה. יחס כפול זה תואם את התפיסה הנוצרית המסורתית שמחלקת את הנשים לשתי קטגוריות: בתולות וזונות.³² צוקרמן משתמשת בטכניקת אי-ההתאמה לא כדי לחשוף את הזיוף אלא כדי להבליט את עוצמת הכאב והפחד מחשיפה. כזכור, אין התאמה בין שמלת הכלה המפוארת שהיא סמל לחגיגות וטיפוח להופעה המרושלת של האם, שמצביעה על עוצמת הפגיעה הרגשית שהיא חשה. בסצנת הפתיחה משילה רקדנית את הבגדים שמסמלים את הקליפות החיצוניות כדי לצאת למסע של חשיפה עצמית. אלא שהיא חוששת, וכשהגיעה לשלב חליצת הנעליים, היא חולצת נעל אחת ומשאירה את השנייה.

כמו באוש גם צוקרמן משתמשת בטרורסטי (traversty). אנו רואים החלפת בגדים בין

המינים בנלקין (1982), באריאן (1979). לדברי סנשה-קולברג, "האספקט של ה'אחר' (האישה)

– שלא היה קיים במהדורה המקורית של ה'גבר' – מונח עכשיו זה על גב זה... סימני המשמעויות

אצל הקהל עוברים לעבר הניגודים שנוצרים על ידי השכבות של סמלים ויזואליים שאינם

מתאימים זה לזה."³³ בסצנת הצפייה בסרט לובש גבר שמלה של אישה ושר אריה של אהבה.

בהקשר הזה, הגבר השר כשהוא לבוש בשמלה מחזק את התפיסה המסורתית שלפיה רגש

ואינטואיציה קשורים לעולם האישה ואילו השכלתנות לעולם הגברי. מכאן, אפוא, לובש הגבר שמלת אישה כאשר הוא רוצה להפליג לעבר שדות המזוהים עם העולם הנשי – פנטזיה ואהבה. אנו מוצאים שימוש בטרורסטי גם בסצנת החתונה. כזכור ממלאת אישה תפקיד של גבר. היא לובשת ז'קט מהודר בחלק העליון של הגוף שמדגיש דווקא את אזור החלציים החשוף – הפאלוס – סמל הכוח והתענוג שמאפיין את המין הגברי.³⁴

אי-ליניאריות

ההצגה אינה מתפתחת באופן ליניארי, מאקספוזיציה אל משבר ועד למסקנה הסופית. הנרטיב אינו קבוע ואחיד והוא ארוג מזיכרונות, מעין הבזקים של פלאש-בק הבאים מכיוונים שונים. בעוד האי-ליניאריות של באוש מתמקדת בעיקר ביצירת קולאז' של סצנות של פיסות חיים עכשוויות, פונה צוקרמן אל העבר ושוזרת אותו בהווה. בטכניקה זו היא משתמשת גם ביצירות אחרות שלה, כמו **בשמלה** (1997), שעליה כותבת בלקין: "כמו בתהליך של היזכרות, כמו בתהליך נפשי, אין מיבנה בעל התחלה, אמצע וסוף ואין פריסה של זמן ליניארי... הליניאריות בשמלה, כמו בטקסטים פמיניסטיים אחרים, מוחלפת בזרימה של מונולוגים שבורים – על ידי עגה, קולות, ערבוב שפות וצעקות – הבאים למחות על השתיקה".³⁵

בחמש צעקות נוכל למצוא סדר כרונולוגי חלקי של האירועים: סצנת פתיחה של העלאת הזיכרונות, חזרה לאירופה, עזיבת הבית, הפגישה עם האהוב, ההמתנה, החתונה, ההמתנה, הקיטש, התאלמנות וסצנת הסיום. האי-ליניאריות בהצגה זו מצויה בתוך הסצנות עצמן, המתנהלות בחוסר היגיון של חלום. בכל סצנה יש התרחשות עיקרית, אבל כמו במוסיקה פוליפונית קיימים במקביל קולות נוספים המתחזקים ונחלשים ללא היגיון ליניארי. למשל, בקטע הצפייה בסרט, אנו רואים בו זמנית שלוש נשים היושבות במרכז הבמה וצופות בסרט דמיוני, דואטים חטופים ואלים בין גברים לנשים, גבר בודד יושב ואוכל תפוח ועל המסך האחורי גבר מחופש בשמלת כלה עומד ושר. הפוקוס נודד מקול לקול, מהתרחשות להתרחשות. כמו בחלום, הזיכרונות לא יודעים גבולות ברורים וה-*super impose* הקולנועי תופס מקום נכבד. "שאריות" של סצנה קודמת ממשיכות לסצנה הבאה ונוצר מצב של "תמונה על תמונה". לדוגמה, בתחילת פרק הקיטש עדיין נשארות לשבת במרכז הבמה דמויות מהסצנה הקודמת, ובהן אישה שממשיכה לצפות בסרט והגבר שאוכל תפוח. במקרים אחרים נקטעות הסצנות בפתאומיות כמו ב-*cut* קולנועי או נמסות ונולדות לסצנה אחרת כמו בטכניקת *dissolve*.

למשל, סצנת חלום הבלהות שבה הרקדנים רצים עם כריות כשהם נופלים וקמים נקטעת בבת-אחת על ידי סצנת חתונה דמיונית. לדברי גורביץ', אותו מסלול שעובר בין "אפוקליפסות מחרידות" לבין ישועות מופלגות יוצר ממד של התרגשות שקהל הצרכנים כה צמא לה.³⁶ לטכניקות קולנועיות אלו מיתוסף גם קולאז' מוסיקלי לאי-ליניאריות של ההצגה. הליווי המוסיקלי מורכב מעבודות של יוצרים שונים ואין בהן אחדות סגנונית או הרמונית. כמו בקולנוע, המטרה היא ליצור אווירה ולתמוך בסצנות השונות.

רגש

לדברי קופלנד קיים ויכוח בין הפמיניסטיות מהי התגובה "הנכונה" להילחם בתפיסות מסורתיות לגבי נשים. למשל, איך להגיב לדעה המסורתית הטוענת שנשים הן אינטואיטיביות ורגשניות ולכן הן נחותות ביחס לגברים השכלתניים והאנליטיים. האם התגובה הפמיניסטית צריכה להפריך דעה שגויה ולהראות שהיא מבוססת על דעות קדומות? או לחלופין, להפוך את הפירמידה של הערכים, ולהזגיש כחיוביים ערכים שבעבר נחשבו לנחותים?³⁷ צוקרמן, בדומה למונק, נוקטת עמדה ברורה. במניפסט מצהירה מונק שמטרתה "ליצור אמנות שיכולה לגעת ברגשות שאנו כבר כמעט ואיננו זוכרים ושאינן המילים מגיעות אליהם. ליצור אמנות שמחזקת את עולם הרגשות וזאת בחברה ותקופה שבהן הרגשות נמצאות בסכנת הכחדה".³⁸ **בחמש צעקות**, כמו בעבודות אחרות של צוקרמן, הרגש הוא הכוח המניע את הדמויות בהצגה והוא זה שיוצר בקהל ריגוש והזדהות. אלה רגשות של תקווה מאופקת וזהירה, של געגועים, של אכזבות, של ייאוש, של קנאה, של הבלגה ובעיקר של כאב. הרגש משפיע על הנשימה והרקדנים נעים כשהם קשובים לרגשותיהם ולנשימתם. בסצנת הפתיחה הם נעים כולם יחד קדימה ואחורה בקצב ואלס התואם את קצב הנשימה.

פתוח לפירושים

כאמור, השימוש במילים מאפשר להעביר מסרים חד-משמעיים, ואילו התנועה פתוחה יותר לפירושים. צוקרמן ובאוש מבקשות ליהנות משני העולמות גם יחד, עולם התנועה ועולם המילים והן שוזרות מילים ומשפטים קצרים בתוך ההצגה התנועתית. דוגמה לקטע הפתוח לפירושים אנו מוצאים בסצנת השכול, כאשר אנו תוהים כיצד לפרש את ההליכה של שני הבחורים האוחזים זה בזה ומתקדמים ונסוגים בחלל הבמה. האם מדובר בגבר העוזר לחברו הפצוע? האם אלה שניים הרוקדים יחד כשיכורים? ואולי השיקול בשימוש באלמנט תנועתי זה הוא

קומפוזיציוני בלבד, דהיינו תנועה מתקדמת קדימה ואחורה כניגוד לקבוצת הנשים העומדות במקום ומוחאות כפיים?

צוקרמן, כמו באוש, חסכונית בשימוש בטקסט ומשתמשת בו רק כאשר היא מבקשת להעביר מסר ברור וחוששת שהתנועה לא תוכל לעשות זאת. למשל, בסצנה בה נשים צופות בסרט וכל אחת מביעה את משאלת לבה, כמו "שיהיה לנו בית קטן עם גינה," "רוצה להזדקן אתך," או "למה אתה לא יכול להיות חלש?" מדובר במשפטים קצרים שפורצים החוצה לשניות, כאילו מישהו הפעיל את כפתור הקול ואנו יכולים לשמוע את הטקסט הפנימי האילם שמזין את השחקנים לאורך כל היצירה. לדברי ג'וזט פראל (Josette Feral) מאפיינים המעברים הקטועים את האישה. בדיון על השיח הנשי היא מעלה אפיונים של "טלאים של משפטים לא גמורים, חזרות, שאלות שנשאלות מבלי לצפות לקבל תשובות. הדיבור מופרע ומופסק ללא סיבה, רק כדי להמשיך ולזרום הלאה באופן שונה, ובכל זאת זה אותו דיבור." ³⁹ בהקשר זה מאירה הלן סיקסו (Cixous) את השימוש באותם "טלאים של טקסט" כצורך פנימי של האישה "לכתוב את עצמה", דהיינו האישה צריכה להציב את עצמה מחדש בחלל הפרה-אדיפלי ולהשמיע את קולה מזמנים רחוקים. הצעקה, הכאב והסבל מפוצצים את השיח לרסיסים. ⁴⁰ לעומת "טלאי המילים" של הנשים אנו רואים שבסצנת הקיטש, כאשר המילים מושמעות בפי גבר, והטקסט נוגע בלב החולי החברתי, מעדיפה צוקרמן להשתמש בטקסט בנדיבות, כמו בתיאטרון המסורתי. כזכור, מדובר ברצף של משפטים שעליהם חוזרים שוב ושוב עד שהם מתעוותים כמו בתקליט שנשחק. לסיכום: אצל שתי היוצרות הכישלון הוא נושא מרכזי. בעוד באוש מתמקדת בתיאור מצב עכשווי שאותו היא מעצימה על ידי שימוש בפרודיה ואכזריות פיזית, יוצאת צוקרמן למסע אישי לאורך ציר הזמן של החיים כדי לגלות את הסיבות לכישלון, תוך חשיפת הפער בין החלום למציאות. אצל צוקרמן הכישלון אינו סופי והנשים עדיין חיות בתקווה לעתיד טוב יותר. שביב תקווה זה משמש קרקע פורייה לאלימות נפשית. היצירה מתפתחת בסדר כרונולוגי הגיוני של האירועים אבל הסצנות עצמן מתנהלות בחוסר היגיון של חלום. בניגוד לעבודות של באוש מונעת היצירה **חמש צעקות** על ידי רגש כנה ומעודן שבכוח אמינותו יוצר בקהל ריגוש והזדהות. ההצגה שבה המרכיב התנועתי מרכזי פתוחה לפרשנות, אבל לעתים שוזרת צוקרמן מילים ומשפטים קצרים כדי להעביר מסר ברור.

גילוי

הגילוי הוא מרכיב מרכזי בתהליך העבודה על ההצגה והוא משותף ליוצרת ולשחקנים. מדובר בשחקנים צעירים, שחלקם ליוו את צוקרמן במספר הצגות. כמו שנהגה באוש הפנתה גם צוקרמן אליהם שאלות שעליהן התבקשו לענות באופן מילולי או תנועתי. תשובותיהם הפכו לטקסטים סמויים, כשגופם נזכר באפיזודות שעברו בחייהם. השאלות היו מסוג: "מה זה אושר?" "מה זאת אישה? גבר?", "מהם החלומות שלכם?" שאלות דומות הפנתה צוקרמן גם לאלדד לידור, העורך המוסיקלי.⁴¹

לקסיקון התנועה

לקסיקון התנועה בהצגה מתבסס על הליכות יומיומיות, על ג'סטות של תנועות ידיים, על קימה ושיבה. התנועה נולדת מתוך הרגש, היא כנה, פשוטה וללא תוספות מיותרות. הריתמוס השולט הוא של מהירות בינונית. במקרים חריגים ההתקדמות ניכרת בהליכה איטית מאוד (slow motion), כמו בסצנת הסיום, שלה ביקשה צוקרמן להעניק ממד רוחני ופולחני. השחקנים נראים בה כמו מרחפים, שרויים בעולם של קצב פנימי אחר, מנותקים מכאב הכישלון שבחיים הממשיים, נעמדים ונושפים את הטלק הלבן מתוך כפות ידיהם. ריצות מהירות נראות בפתיחת ההצגה, כאשר הקבוצה פורצת לתוך הבמה, וכן בסצנת חלום הבלהות שבה השחקנים אווזים בכריות כשהם רצים, נופלים וקמים בסחרור של מערבולת נפשית. בקטעים האלה השחקנים רצים במהירות במסלולים מעוגלים וממלאים את כל חלל הבמה. השימוש בסיבובים, המזכירים chaîné בבלט הקלאסי, נראה בתחילת ההצגה, כאשר רקדנית מתקדמת בתנועה סיבובית מהירה על קו ישר ויוצרת מומנטום של מהירות, כמו אדם המסובב חבל כדי לצבור תנופה ולהעיף אותו הרחק. השימוש בכפיפות מועט ונועד לביצוע פעולה מסוימת, כמו להרים פרחים מהרצפה או לפתוח את המזוודות. אין תנועות טוויסט של הגוף, אין קפיצות ואין תנוחות גופניות הזורשות שיווי משקל. אין צורניות לשמה, ואין העדפה של תנועות סימטריות או א-סימטריות. חלק הגוף הפעיל ביותר הוא הידיים. בעזרתן מביעים כמיהה, סותמים את הפה, מלטפים, אוכלים, מתלבשים ומתפשטים. חשיפת הפעולות היומיומיות למשפטים תנועתיים מקובעים וריתמיים נעשית בחסכנות. לדוגמה, הסצנה שבה שלוש נשים יושבות וצופות בסרט הדמיוני, כאשר הטורסו המתוח שלהן נע קדימה באיטיות רבה, לאחור באיטיות אל המושב האחורי ומתעגל, ואחר כך מתמתח ומתיישר, ולסיום המשפט משוכלת רגל ימין על רגל שמאל. המשפט חוזר על עצמו מספר פעמים. מעט משפטים מורכבים ווירטואוזיים ניתן למצוא

בדואטים בין גברים ונשים. למשל במשפט שבו הגבר מחבק את הבחורה במהירות תוך כדי החלפת ידיים וגורם לבחורה להסתחרר במקום, ומשם לקפוץ על גבו; הוא מוריד אותה, תופס בעורפה, מקרב ומרחיק אותה ממנו כאילו הייתה כדור.

כאמור, הרגש והטקסטים הפנימיים הם שיוצרים ומזינים את האיכות והדינמיקה של התנועה. הזרימה חופשית, לפעמים נעצרת כמו מקובעת, כדי לתת למחשבות המזינות את התנועה לחדד ולרכז את אמירתן הפנימית. ושוב, כמו נפתח השסתום, ממשיך קו הרגש את הזרימה ומגלף את התנועה. בסצנת הציפייה לגברים מושטות ידי הנשים קדימה בגובה הפה, אצבעותיהן נפתחות ונסגרות בעידון וברגישות, כהד לנשימתן. ברגעי השיא כפות הידיים אינן נעות יותר, אבל הזרימה ממשיכה באמצעות העיניים. הבעת הפנים והתנועה הנראות כמו סטטיות עוברות למסלול זרימה ברמה רוחנית, מעבר לתנועה הפיזית. ייתכן שזו הסיבה שצוקרמן משתמשת במרכיב החזרה, כמו באוש, במשורה. היא נדרשת לחזרה בדואטים האלימים, שבהן בני הזוג חוזרים על אותו משפט תנועתי מאחר שנקטעה הזרימה הפנימית והם לא הצליחו לבנות קשר אמיתי. גם בתחילת ההצגה, עוד לפני שהשילו השחקנים מעליהם את קליפות הזיוף של המוסכמות החברתיות, עומד זוג וחוזר על התנועה של פתיחת וסגירת המזוודות פעמים רבות. גם כאן מסמלת החזרה את העיוות ואת אובדן היכולת להגיע ולגעת באופן ישיר.

שימוש בחלל

בכוריאוגרפיה של צוקרמן **בחמש צעקות** אין רגעים בהם הבמה או חלק ממנה ריקים. לאורך כל ההצגה מצויים כל השחקנים על הבמה. הפעילות מקרינה תחושה של תלת-ממדיות, של חלל נושם המתרווח ומתכווץ. השחקנים נפגשים ונפרדים, התנועות קטנות ומתמקדות בחלל האישי, בעיקר מהמותניים ומעלה: פושטים ידיים, אוחזים בפרח, פותחים את המזוודה. אין תנופות גדולות או תנועות דרמטיות. הכול זורם ונושם. השימוש בגבהים חסכוני. מרבית הפעילות נערכת בעמידה או בישיבה. מרבית התנועה היא אנכית. השחקנים הולכים, עומדים, יושבים. כמעט ואין קווים אופקיים; יש מעט תנועות תלת-ממדיות של קימורים, קיעורים או טוויסט של הגוף. התנועות המתקדמות (locomotive movements) בחלל הבמה מציגות ברובן הליכות בקווים ישרים, להוכיח ענייניות: הולכים לכיסא במטרה לשבת, קמים לקראת מישהו ומתקדמים כדי לאסוף פרחים. ניכרת פעילות מוגברת של הליכות מאחורי הבמה לעבר הקהל וחזרה – אלו הדמויות המגיחות מהחשכה האחורית וחוזרות אליה. התקדמות זו הלך ושוב חוזרת על עצמה

גם בסצנות של ההליכות הקבוצתיות של העדר: אל החשכה וחזרה לקדמת הבמה. צדי הבמה תחומים בקירות לבנים המוארים לעתים באור אדום דרמטי, המסך האחורי חשוך ויוצר תחושה של מעמקים מפחידים של התת-מודע. משם עולות, כמו באוב, הדמויות ממעמקי התת-מודע ומתקדמות אל הבמה המוארת כדי לקחת חלק בסצנות, ושוב נבלעות באחורי הבמה החשוכה. לעתים חוצץ מסך שקוף דמיוני בין הבמה לקהל ועליו מוקרן הסרט הדמיוני.

אמצעים כוריאוגרפיים

כדי להעביר מסרים בתנועה משתמשת צוקרמן במספר אמצעים כוריאוגרפיים:

העדר פוקוס (focus)

אליזבט הייס טוענת כי הכוח של פוקוס העין מוסיף עוצמה לכיוון הכללי של הגוף בחלל, או לחלופין מוסיף כיוונים אחרים לכיוון הכללי של הגוף בחלל האישי או של הגוף המתקדם בחלל. הפוקוס מצביע גם על גבולות המרחב כשהעין מתמקדת בחפץ קרוב או רחוק.⁴² **בחמש צעקות** הפוקוס של הנשים מצוי הרחק מעבר לקירות החדר הסגור, בהמתנה לגברים, או לחלופין מופנה עמוק פנימה אל זיכרונות העבר. זהו פוקוס מנותק מהמציאות וקשור לעולם הדמיון. הן אינן יושבות זו מול זו ומנהלות דו-שיח של חברות לצרה, הן גם אינן יושבות במעגל או בחצי גורן כדי שתוכלנה לראות זו את זו ולפתח מערכת יחסים. זהו פוקוס נטול גבולות מוגדרים, כאשר הנקודה הברורה היחידה היא האישה היושבת, שממנה נשלחים גלי מחשבות למרחקים. אפילו האם והבת ממעטות להישיר מבט זו אל זו. קיים נתק בין הכיוון שאליו נוטה גוף האם – הבת – ובין מבטה, שאינו מלווה את פניית הגוף, אלא פונה אל זיכרונות רחוקים בעבר. כשהאם אומרת לבתה, "יהיו לך שחלות חולות", רואה האם לנגד עיניה את השחלות החולות שלה עצמה ואת הסבל שעברה על פני ציר הזמן. אפילו במקרה החריג, כשהן חבוקות ורוקדות טנגו, הבת יושבת על מותני האם אך מבטיהן אינם נפגשים. יוצאת דופן היא הסצנה שבה שתי נשים צעירות עומדות זו מול זו, נוגעות ברכות זו בגופה של זו בתנועת ראי, אולי להצביע שהאלטרנטיבה היא אהבת נשים?

העדר דו-שיח תנועתי

בולט העדר דו-שיח של שאלות ותשובות תנועתיות לאורך זמן. הדואטים קצרים, חטופים ואלים ומצביעים על חוסר קשר יותר מאשר על הקשבה הדדית.

מגע גופני

המגע הגופני בין אנשים, שמבקש להביע קירבה, כמעט ואינו קיים. בדרך כלל נקודות המגע הן נקודתיות. הנה גבר תומך בעורף בחורה בכף ידו, מקרב ומרחיק אותה כאילו הייתה כדור; או בסצנת ציות ומרידה השחקנים/רקדנים מצמידים כתפיהם זה לזה ובקצב אחיד מתקדמים ומתרחקים מהקיר האחורי של הבמה. זהו מגע שיוצר חומה כוחנית ומאיימת מול האדם שמבקש להיות חריג.

העדר מסלולי התקדמות משותפים

בדרך כלל השחקנים מתקדמים בחלל במסלולים נפרדים. אין סצנות שבהן הזוגות מתקדמים יחד, אלא כל אחד מתקדם במסלולו האישי. רק בסצנת הסיום, שיש בה מן הרוחניות וההשלמה מתקדמים השחקנים יחד בטור אופקי.

העדר "יחד"

האוניסונו אמור לבטא תחושת יחד, אבל **בחמש צעקות** מבליט השימוש באוניסונו את הבדידות דווקא. בסצנת הפתיחה נעים השחקנים יחד באוניסונו קדימה ואחורה בקצב הוואלס, אבל זה לא יחד של חברותא אלא שיכפול בועות שבהן נעים אנשים בודדים. גם בסצנת הצפייה בסרט יושבים גברים ונשים ומגיבים בתנועה אחידה למה שהם רואים בסרט. ההגבה האחידה מלמדת יותר על תופעת העדר, השכפול, שבה כולם עושים אוטומטית אותו דבר מאשר על תחושת היחד של חבורה. את האוניסונו קוטעת בחורה שמניחה את ראשה על ברכי הגבר היושב לידה, אבל הוא דוחה אותה. משמע, הם יושבים זה לצד זה, מגיבים יחד לאותו דבר, אבל חומות של חוסר חמימות ותקשורת מפרידות ביניהם.

לסיכום: כמו אצל באוש, ה"גילוי" הוא מרכיב מרכזי בתהליך היצירה של צוקרמן והוא משותף לה ולקבוצה. היוצרת נעזרת באמצעים כוריאוגרפיים כדי לבטא את נושא ה"כישלון", ובהם: העדר פוקוס, דו-שיח תנועתי ומגע גופני. התקדמות היא במסלולים נפרדים. קטעי האוניסונו מבליטים את שכפול גורלן של הנשים ואת חוסר יכולתן של הפרט לעמוד מול כפייה חברתית. לקסיקון התנועה מורכב מתנועה יומיומית בקצב בינוני עד איטי – בעיקר הליכה, ישיבה וקימה. אין כמעט ריצות, טוויסט וסיבובים. חלק חשוב מהתנועה מתרכז בעבודת ידיים קרובה לגוף.

5.1.3.3. איפיון ה"רב-תחומיות"

חמש צעקות עני בחציית גבולות המדיה. החצייה העיקרית היא לעבר תיאטרון באמצעות מילים ומשפטים בודדים המפוזרים לאורך היצירה. למשך שניות פוצחים השחקנים בזמזום בסצנת המצעד ובסוף ההצגה האם שרה ומחבקת את בתה שהתאלמנה. בניגוד להפקות המונומנטליות של באוש, התיאטרון של צוקרמן הוא תיאטרון עני ואינטימי. לרשות הבמאית הישראלית לא עמדו תקציבי הענק של באוש וטכנולוגיה עכשווית ויקרה. עם זאת עושה צוקרמן, בדומה לבאוש, שימוש בחפצים. **בחמש צעקות** אנו מוצאים סולם, כיסאות, מזוודות, כריות, סיגריות ופרחים מלאכותיים. חלק מהחפצים, כמו כיסאות וסיגריות, נפוצים בעבודותיה של באוש. במיוחד בולטת השפעתה של באוש בסצנה שבה האישה שהתאלמנה נכנסת לבמה עם כשזר פרחים אדומים בידה, שמעוררים אסוציאציה לזרי חתונה, אבל בהמשך הם מושלכים לרצפה ומעוררים אסוציאציה של בית קברות. סצנה זו מזכירה את 1980, שם הפכה באוש את הבמה לשדה פרחים מלאכותיים. שתי היוצרות מתייחסות לחפצים באופן פונקציונלי, כל חפץ משמש את הצרכים שלהם נועד, אך גם בהם יש אלמנט סימבולי. המזוודות הפזורות על הבמה בקטע הפתיחה משמשות באופן פונקציונלי לאכסון בגדים, אך הן גם מתקשרות באופן אסוציאטיבי לפליטים ולעליות לארץ. הכריות משמשות את צוקרמן בסצנה של סיוטי לילה, אבל הן מעשירות את האפשרויות לשימוש פונקציונלי כאשר השחקן יכול לנוע במהירות וליפול לרצפה כאשר הוא משתמש בכריות כמגן מפני פגיעה.

התאורה של ג'ודי קופרמן יוצרת עולם מסתורי ודרמטי באמצעות צללים, כפי שמקובל היה בקולנוע האקספרסיוניסטי. באמצעות התאורה הופך החלק האחורי של הבמה למקום חשוך ולא מוגדר של תת-ההכרה, ממנו יוצא דמויות ואליו הן חוזרות.

לסיכום, בהשוואה להפקות של באוש ענייה ההצגה **חמש צעקות** בחציית גבולות המדיה. החצייה הבולטת היא לעבר התיאטרון באמצעות שימוש במילים ובמשפטים קטועים. התיאטרון של צוקרמן הוא תיאטרון אינטימי ועני וחסר את המונומנטליות שיש לבאוש. ניתן להבחין בהשפעה חזקה של באוש על בחירת החפצים ושימושן בעבודה של צוקרמן.

5.1.4 סיכום

באוש וצוקרמן עוסקות בנושא הכישלון במגדר, אך ההתייחסות של כל אחת מהן שונה. באוש מתארת כישלון טוטאלי בזמן עכשווי ומחדדת אותו באמצעות אלימות תנועתית פיזית ופרודיה.

צוקרמן יוצאת למסע אישי לגילוי שורשי הכישלון והשתקפותם על פני ציר הזמן. אצל צוקרמן עדיין קיימים שביבי תקווה המהווים קרקע פורייה לאלימות נפשית. כדי לרגש את הקהל פונה צוקרמן לעבר הרגש וכנות ההבעה של השחקנים בתנועה ובמימיקה. הפתרון שמציעה צוקרמן – שקט שבהשלמה – הוא בעל ממד רוחני כשל פולחן ואף נוסך מעט אופטימיות. לעומת זאת באוש מציעה השלמה עם קיומה של חברה של נורמות שכופות זיוף, אי-התאמה בין התחושות הפנימיות של חברה לבין התנהגותם החברתית.

כמו אצל באוש, השפה התנועתית של צוקרמן מתבססת על תנועה יומיומית וג'סטות. היא מורכבת בעיקר מהליכות, מקימה ומשיבה, מקווים ורטיקליים ומהדגשת עבודת ידיים. קצב התנועה ברובו בינוני והתנועה זורמת. האנרגיה היומיומית המרוכזת יוצרת תנועה מלוטשת. בניגוד לבאוש מלהקת צוקרמן את התיאטרון שלה בשחקנים ולא ברקדנים ושפת התנועה שלה דלה יותר משל באוש.

אצל שתי היוצרות קיים תהליך גילוי משותף עם השחקנים, אי-ליניאריות במבנה הסצנות שמבליט את הפער בין חלום ומציאות ויוצר ניכור. בניגוד לאמצעים שבידי באוש תיאטרון "תמו-נע" הוא תאטרון קאמרי, אינטימי ועני. וכך, בעוד באוש פונה אל בימוי מונומנטלי ומרהיב, פונה צוקרמן אל תוך תוכה ויוצרת סצנות מעודנות ורגישות. המדיום הנוסף היחיד שאליו פונה צוקרמן הוא התיאטרון – באמצעות מילים, משפטים וקטעי טקסט קצרים המפוזרים לאורך היצירה. כמעט ואין שימוש במדיה נוספים, למעט השימוש בקולאז' מוסיקלי שיוצר אווירה ותומך בסצנות. כמו באוש משתמשת צוקרמן בחפצים יומיומיים באופן פונקציונלי. פיזור הפרחים על הבמה והפיכתה לבית-קברות מזכיר את עבודותיה של באוש.

5.2 סולמות (1988) מאת אשרה אלקיים-רון

5.2.1 מבוא

ב-1981 ייסדה אשרה אלקיים את "תיאטרון-תנועה אשרה אלקיים". בשנות השמונים יצרה שלוש עבודות: **טרמינל** (1981), **טרמולו בצול וחצי** (1984) ו**סולמות** (1988). ההצגות זכו לשבחי הביקורת והוזמנו לפסטיבלים בחו"ל. בחרתי לנתח את **סולמות** מפני שהיא המגובשת והבשלה בין העבודות האלו.

האמנים שהשפיעו על אלקיים היו גרטרוד קראוס, כוריאוגרף הבלט אנטוני טיודור (Antony Tudor), הבמאית אריאן מנושקין (Ariane Mnouchkine) ובמאי הסרטים פרדריקו פליני (Fredrico Fellini). אלקיים, ילידת 1939, גדלה בחווה לגידול ירקות בגבעת טיומקין שליד נתניה. מופע המחול הראשון שבו צפתה היה בהיותה בת שתיים-עשרה, כש"תיאטרון הבלט הישראלי" של גרטרוד קראוס הופיע בנתניה.¹

בתחילת שנות החמישים החלה אלקיים ללמוד את סגנון מחול ההבעה אצל גרטרוד קראוס ואף השתתפה בלהקת הרקדניות באורטוריה **שמשון ודלילה** של הנדל (1955) – עבודתה האחרונה של קראוס. לאחר שראתה את להקתה של מרתה גראהם בארץ (1956) הבינה לדבריה "לאן נושבות הרוחות". עוד באותה שנה קיבלה מלגת לימודים מהברונית בת-שבע דה רוטשילד ונסעה לניו יורק ללמוד אצל מרתה גראהם. אחרי שנתיים וחצי בסטודיו של גראהם נרשמה ללימודי כוריאוגרפיה בבית הספר הגבוה למוסיקה ולמחול "ג'וליארד" ואף העלתה מספר מופעים בניו יורק. מוריה היו כוריאוגרף הבלט הקלאסי אנטוני טיודור (Antony Tudor), שהתפרסם ביצירת בלטים עלילתיים עם היבט פסיכולוגי עמוק ומאופק, וכן המלחין לואיס הורסט (Louis Horst), המדריך המוסיקלי וחברה לחיים של גראהם. מבין השניים חשה קירבה גדולה יותר לטיודור.² אלקיים חזרה לארץ ב-1963 והייתה רקדנית בהרכב הראשון של להקת "בת-שבע". כבר אז התפרסמה בעיקר ככוריאוגרפית מקורית בזכות הריקודים שיצרה ללהקה – **אדם וחווה** (1965) ו**דויד וגולית** (1965).

ב-1967 ייסדה את "תיאטרון מחול אשרה אלקיים" – במה לכוריאוגרפיה ישראלית. רפרטואר הלהקה היה מורכב מעבודות שיצרה בעת שהותה בניו יורק, ובהן **המשפט**, **המכשפות**,

הציפור וים התיכון. הרקדניים היו ברובם מורים למחול, בהם יואש זכרי, נתניה רמון, נילי כהן, חוה באקאל, אורה דרור (לימים מנהלת חזרות ראשית בלהקת בת-דור), שרה זיינפלד ושרה הלמן (לימים רקדניות בהרכב הראשון של הלהקה הבינקיבוצית), אשרה אלקיים ואנוכי. מעניין לציין את התגובות השונות ליוזמתה של אלקיים להקים מחוץ למסגרות המקצועיות – תגובות שמשקפות את הגישה בארץ באותם שנים לפעילות המחול. לאחר הבכורה בכפר סבא (10.5.1968), כתבה מבקרת המחול יהודית אורנשטיין, מחלוצות מחול ההבעה בארץ:

הלהקה בראשית דרכה, הופעתה נאה. יש בה רעננות וראשוניות של צעירים מוכשרים המשקיעים עצמם במלואם למטרה אמנותית. לפי כך, טובים הסיכויים לביסוסה של הלהקה בעתיד.³

לעומת זאת, הברונית בת-שבע דה רוטשילד שראתה את המופע התלהבה פחות, וכתבה לאלקיים: "הופתעתי לראות את אלקיים עם להקה משלה, מאחר שזכורות לי הופעותיה המוצלחות כרקדנית וכוריאוגרפית בלהקת 'בת-שבע'.⁴ במכתב מדברת הברונית על ההפתעה (הלא נעימה) שנגרמה לה כשראתה שרקדנית וכוריאוגרפית המזוהה עם להקת "בת-שבע" יוצרת בתנאים לא מקצועיים כפי שעשו אמני מחול ההבעה.⁵

ב-1969, במהלך מלחמת ההתשה, הופל המטוס של בעלה והיא עברה להתגורר בקיבוץ אפיקים בעמק הירדן, שם ייסדה עם הדה אורן אולפן למחול אזורי והעלתה את הריקודים **מכשפות וים תיכון** בתכנית הראשונה של הלהקה הבינקיבוצית בקיבוץ יגור (27.2.1970). במחצית השנייה של שנות השבעים הייתה אלקיים, לצד מירליה שרון, בין הכוריאוגרפיות הישראליות הבודדות שהוזמנו ליצור ללהקות המקצועיות למרות שלא היו חברות להקה. לתיאטרון המחול "ענבל" יצרה אלקיים את **מותו של לוחם** (1972) ואת **הים אינו מלא** (1978). הריקודים עסקו, בהשפעת מות בעלה, במוות. ללהקת "בת-שבע" יצרה את המחולות **מסע לשום מקום** (1974) ו**ליקוי מאורות** (1975). הראשון עוסק במשמעות החיים ואילו השני בשואה. ללהקה הקיבוצית יצרה את **צלע שוק וכל היתר** (1979).

לדברי אלקיים ניתן לראות בעבודה זו את הניצנים הראשונים למעבר לסגנון תיאטרון-

תנועה :

הנושא עוסק בחוסר השליטה של האדם בגורלו. ביטאתי את הרעיון באמצעות מסע דמיוני של חבורת נודדים המורכבת משני גברים ואישה, שבאים משום מקום והולכים לשום מקום. בעבודה זו החלטתי את ההחלטות הבאות : א) להגיע לשימוש במכלול אמצעי הביטוי של הגוף ובהם תנועה, מחול, פנטומימה, שירה ודיבור ; ב) לא ליצור עלילה ליניארית.⁶

הצלחת המחול **צלע שוק וכל היתר** סיפקה לאלקיים את הביטחון להמשיך בכיוון אמנותי זה, אבל גם הבהירה לה שעליה להפסיק ליצור ללהקות המקצועיות. היא מסבירה :

הבינותי שאני חייבת שתהיה לי להקה שאוכל לעבוד בלי dead line של בכורה, כפי שמקובל בלהקות המקצועיות. רציתי לעבוד עם אנשים שיהיו אתי בראש אחד ושאתם אוכל למצות דברים עד הסוף.⁷

אלקיים מדברת על האומץ שנדרש לה כדי להפסיק לעבוד עם להקות מקצועיות ולחזור למתכונת של ההפקות של מחול ההבעה. את האומץ קיבלה לאחר ביקור שערכה בפסטיבל מינכן (1980), שם ראתה לראשונה את "תיאטרון השמש" של מנושקין ואת תיאטרון-המחול וופרטל של פינה באוש. היא הקימה סדנה לאמנים ממגוון אמנויות הבמה, ומתוכם בחרה את הפנטומימאי אורי טננבאום, את השחקנים ג'ואנה רייס, טל גינת, עמי סיון, מרטין פרידמן ואת הזמרת עדי עציון. לעבודתה הראשונה קראה **טרמינל** (בית נתיבות). העבודה תיארה את החיים בעיר, כשהאנשים ממהרים ממקום למקום ואינם מסוגלים לפתח קשורים עמוקים עם אנשים אחרים. היא התלבטה איך לקרוא לסגנון החדש ונפגשה עם ג'ורא מנור שהציע את השם "תיאטרון-תנועה".⁸ ההצגה זכתה בפרס "כינור דוד" (1980) והועלתה בפסטיבל ישראל, במרכז פומפידו בפריז (יוני 1981), בפסטיבל ברלין (מאי-יוני 1982) ובפסטיבל אדינבורג (אוגוסט 1982). ב-1984, במסגרת פסטיבל ישראל, העלה "תיאטרון-תנועה אשרה אלקיים" את **טרמולו בצול וחצי**, שעוסק בחוסר תקשורת בין אנשים.⁹

ב- 1989 העלתה אלקיים את **סולמות** במסגרת הבמה הניסיונית של תיאטרון "הקאמרי".
 במופע השתתפו גילי אלרואי, סנדרה שונוולד וסרג' אלבז. התפאורה והתלבושות עוצבו על ידי
 משה שטרנפלד והתאורה על ידי חגי ורדי. בנוסף למופעים בישראל הועלה **סולמות** בפסטיבל
 ליסבון ובפסטיבל טאמפרה שבפינלנד (1991). אחרי **סולמות** יצרה את **קליידוסקופ**, אך כשסיימה
 לעבוד על היצירה החליטה לא להעלותה מפני שחשה כי הופר בה האיזון בין תוכן – רעיונות לבין
 צורה – תנועה.¹⁰

אלקיים עוסקת בעבודתה בשני נושאים מרכזיים: מהות החיים ומגדר. היא חשה כאדם
 שנזרק לעולם, מחפש מקום להיאחז בו ורואה את החיים כפרדוקס: מחד גיסא, השאפתנות
 להגיע, להגשים, "לטפס בסולמות" – כל אלה כרוכים בריצה מתמדת ובחוסר יכולת ליצור קשרים
 עמוקים עם אנשים; מאידך גיסא, השאיפה לשקט ולשלווה. היא אומרת ש"האלמנט הקבוע
 היחיד שלא ניתן לעצור אותו הוא הזמן הפועל כמאסף שעובר דרך שרשת של תחנות חיים
 המובילות בסיכומו של דבר אל היעד הבלתי המושג."¹¹ אלקיים מתייחדת בטיפולה בנושאים
 אלה. התייחסותה אינה מקברית ומיסטית כמו במחול ההבעה, ואף לא דרמטית ופסיכולוגית כמו
 אצל גראהם. עבודותיה נראות כאילו הוטבלו באמבטיה של פנטזיה, הומור ואופטימיות. בניגוד
 לבאוש הנשים ביצירותיה הן יצירתיות, מצויות בתהליך מתמיד של התפתחות, ולמרות נקודת
 ההתחלה הנמוכה שלהן במירוץ החיים, בגלל הנורמות החברתיות, הן מסיימות את המירוץ
 כשידן על העליונה.

אלקיים אומרת שהיא מושפעת מבמאי הסרטים האיטלקי פרדריקו פליני, שאת התייחסותו
 למציאות כינה ניאוריאליזם – הוא לא הבדיל בין דמיון וריאליזם. "אני רואה ריאליזם בדמיון
 שלי. אני לא חש אחריות לארגן את הכול בצורה מסודרת על בסיס רובד של עולם אחד."¹²

הפנייה אל הפנטזיה והסרטים אופיינית גם לתיאטרון הפמיניסטי שיצא נגד "ההיגיון
 הגברי."¹³ לפי תפיסה זאת, תכונות של ריאליזם, היגיון ומבנה קשורות לתכונות האופי הטובות
 של הגבר, ואילו הפנטזיה והחלומות, הנטולות אותן תכונות "טובות" של גברים, קשורות לעולם
 הנשי. התיאטרון הפמיניסטי של מישלן ונדור (Micheline Wanor) של שנות השמונים בחר
 לראות בפנטזיה תכונה חיובית דווקא ולא שלילית. תיאטרון זה דגל ב"ריאליזם ביתי"
 (domestic realism) המאופיין בתיאור ריאליסטי של מקומות, של דמויות ושל אירועים מוכרים

¹⁴ שכאילו נלקחו מתוך סרטים והטלוויזיה.

אלקיים, כמו באוש, עוסקת במגדר, אבל בניגוד לבאוש היא מבקשת לראות את החיים בעיניו של ילד המגיב למציאות כאילו הייתה פנטזיה.

5.2.2 תיאור היצירה

ההצגה בנויה מקולאז' של סצנות המתארות פרקי זמן בחיים. הפתיחה היא תיאור מדוקדק של הימים הראשונים ואחר כך מעבר ביעף על פני השנים.

יום ראשון – הדייג שהעלה בחכתו אישה

על הבמה סולם ומתחתיו ישן גבר. הוא נושם והסולם "נושם" יחד אתו, בתנועות עולות ויורדות. הוא מתעורר, מטפס על הסולם, משליך חכה ודג יצור שמתגלגל לבמה – ספק חיה ספק אישה. הניצודה מבוהלת ונסערת, מחוסרת שליטה ופוקוס. הוא סוטר לה והיא נעלבת; הוא מבקש לחבק אותה והיא נתלית עליו; הוא מניח על גבה את הסולם, משחיל את ראשה בתוכו ואוחז בקצותיו כמו במושכות, מאלף אותה. בלילה היא ישנה כשראשה מושחל, כמו אצבע בטבעת נישואין, בתוך הסולם (ראה נספחים, תמונה מס' 15).

יום שני – אילוף האישה

הם מתעוררים. באמצעות הסולם הוא מריץ אותה בדירה: עוצר, מושך, דוחף ומלמד אותה את חובותיה של עקרת בית (ראה נספחים, תמונה מס' 16). היא מכינה ארוחת בוקר ומשרתת אותו ליד השולחן, מתיישבת לידו ומחקה את פעולותיו (ראה נספחים, תמונה מס' 17). הוא זורק לה מטלית והולך לעבודה. היא כלואה בבית, לא שולטת בתנועותיה, סוקרת את הקירות, נתקלת ברהיטים והרעש מבהיל אותה. הגבר חוזר הביתה, מתיישב ליד השולחן, ממתין לארוחה ובינתיים קורא עיתון קומיקס. היא מבקשת תשומת לב אבל הקומיקס מעניינים אותו יותר. כמו להתל בה הוא מראה לה את העיתון והיא נבהלת. הוא מעניש אותה ותולה עליה כיסאות כאילו הייתה קולב. בלילה הם ישנים לאור הירח.

יום שלישי – האישה הכלואה בבית

הגבר הולך לעבודה ומשאיר את האישה כלואה בדירה. באובססיביות היא מנקה את הרהיטים בתנועות גדולות ללא שליטה. הגבר חוזר הביתה מהעבודה והיא מגישה לו אוכל. היא מחבקת

אותו בידיים פשוטות ומתוחות כרובוט. הוא מוביל אותה למיטה, מסיר מעליו את כתפיות המכנסיים. חושך.

יום רביעי - גילוי הפנטזיה

מתעוררים. ההליכה שלה יותר שמחה, אם כי עדיין ילדותית. הם יושבים ליד השולחן לאכול ארוחת בוקר. היא אינה זקוקה עוד לחיקוי פעולותיו. הגבר משתדל להיות מנומס, ממתין שתסיים לשתות ולאחר מכן יוצא לעבודה, וכמו בסרטים הרומנטיים מעיף לה נשיקה באוויר. היא לא מבינה ומנסה לחקות את תנועת הפה המתכווץ. היא חוזרת למיטה, נזכרת בחוויות הלילה. שוכבת על הגב עם הרגליים פשוטות מעלה, כמו חרק הפוך. אחר כך קמה, מזיזה את הרהיטים כדי להכין את הדירה לשטיפת רצפות. תנועתה מדויקת, זורמת ורכה כמו מגע של אישה אוהבת. היא מתעייפת, מתיישבת ומבטה נודד לחלון. ירח, עשוי בלון לבן גדול, עולה ומציץ דרך החלון, "מפתה" אותה לצאת אתו לעולם הפנטזיה. היא פותחת את החלון.

דרך החלון קופץ לדירה נווד. על שכמו סולם קטן ובידו מקל הליכה. הוא מזכיר את הבעל, אבל הופעתו מקרינה רעננות ובוהמיות. הנווד מתקדם בקו אלכסוני מהחלון לעבר דלת היציאה. האישה המוקסמת ניגשת לסגור את החלון כדי שלא ייצא, אבל ברגע שהיא מתחילה לסגור את החלון נשאב הנווד חזרה החוצה אל החלון, כמו בתנועת reverse של גלגל סרטים.

הבעל חוזר לדירה, חולץ את נעליו ומשליכן לכל עבר, מתיישב ליד השולחן באי-שביעות רצון מופגנת כי הדירה לא מסודרת והאוכל עדיין לא הוגש. האישה מניחה את האוכל על השולחן: הוא בולע אותו במהירות ובגסות. היא שמחה לראות אותו אוכל בתיאבון. לפתע הוא נזכר בקיומה, בוחן אותה בעיני גבר, מאט את קצב האכילה. היא מורידה את הכלים מהשולחן, יודעת שהוא חושק בה, מעמידה פנים כאילו היא טרודה בניקיון הדירה. הוא תופס אותה בעזרת נעל שחלץ, כמו דייג שנועץ את הצלצל בצייד. הם שוכבים ואחר כך הוא יוצא לעבודה.

הנווד והכוכבת

האישה ניגשת לחלון, פותחת אותו בזהירות וממתינה לנווד. הוא קופץ פנימה לדירה ובעקבותיו נכנסת כוכבת קולנוע בלונדינית חטובת גוף. הכוכבת מתקדמת על פס אלכסוני דמיוני שחוצה את הדירה מהחלון לדלת היציאה. בידה נעלי עקב שחלצה כשנכנסה לדירה. היא מתקדמת יחפה ובאיטיות. הנווד מתפלש לרגלי הכוכבת ונועל לה את נעליה. יוצאים.

ביקור חטוף של הבעל

הבעל חוזר לביקור חטוף בדירה לקחת את הנעל ששכח ויוצא. האישה

ניגשת בשנית אל החלון, נראית כמהססת, "האם לפתוח את החלון או לא?", כמו יודעת שהיא עושה דבר שלא ייעשה. כמו חווה בגן-עדן, היא לא עומדת בפיתוי ופותחת את החלון

גדול וחזק

הכוכבת נכנסת לבמה לצלילי השיר של ג'ורג' גרשווין (George Gershwin), "והוא גדול וחזק". בעקבותיה הולך הנווד הנמוך שמבקש להאמין שמילות השיר מתייחסות אליו. הוא מנסה להרשים את הכוכבת בריקוד סטפס ופתאום היא פורצת בבכי. המאהב שלה, "הגבוה והחזק", שעליו מדברות מילות השיר, לא הגיע. הכוכבת היא אישה זנוחה. הנווד מתרגש, מכרכר סביבה, אבל פתאום נשמע מחדש קול השיר והכוכבת רצה לעבר הדלת לפגוש את האוהב. הנווד נעלם גם הוא.

כסף

הבעל חוזר הביתה ומוצא את אשתו מתרגלת ריקוד סטפס. היא מבקשת להראות לו מה למדה, אבל הוא ממחרר לסגור את החלון ולהראות לה בגאווה כמה שטרות כסף הרוויח. היא לא מתעניינת בכסף וממשיכה לתרגל את צעדי הסטפס, ולפתע מחליקה. הבעל עוזב את הדירה והנווד כבר דבוק לחלון, ממתין להיכנס לדירה.

מבחן בד

הנווד פורץ פנימה, חוצה את הבמה בקו אלכסוני ונעלם. בעקבותיו הולכת הכוכבת שמדמה בעיני רוחה שהיא נמצאת במבחן בד. היא מנסה לשבות את לב הבמאי בתנוחות סקסיות ובקריצות, אך הבמאי בוחן אותה באדישות ועוזב את המקום. היא אומללה, והנווד ממחרר לנחם אותה בזרועותיו. כשהוא מטפס על הסולם כדי לדוג היא נשענת על כתפו כדרך האוהבים. פתאום נשמעת קריאת תרנגול והדייג נעלם. הכוכבת נשארת לבדה, ללא במאי, ללא אוהב וללא הנווד.

הסרט שנקרע

האישה חסה על הכוכבת ומבקשת לנחם אותה. היא טורקת את החלון במהירות וכתוצאה מכך הסרט נקרע. נשמע פיצוץ כמו של מנורה שנשרפה – והכוכבת עפה מעולם הסרטים אל עולם

המציאות. היא שוכבת על הרצפה כשבגדיה קרועים ושרופים. הכוכבת מחוסרת האנרגיות נעשית לדמות לא נראית. האישה שמנקה את הדירה לא מבחינה בכוכבת הנצמדת לקיר לשאוב ביטחון ויציבות.

הבעל חוזר הביתה אבל האישה אדישה כלפיו. יש לה עולם פנימי משלה. הגבר עוזב. האישה ממשיכה לנקות את הדירה והכוכבת המחוקה מחקה את עבודת האישה. התנועה הזוהה של שתי הנשים יוצרת הזנה הדדית של אנרגיה. הכוכבת מתחזקת מהאישה ואילו האישה מקבלת משהו מהביטחון של כוכבת לשעבר. הכוכבת מתחילה "להיראות". האישה מטפסת על הסולם, מעיזה לצאת מהדירה. הכוכבת ממשיכה לנקות את הדירה. הגבר המגיע הביתה לא מבחין שאין היא אשתו. האישה חוזרת לדירה בידיה הסרט הקרוע. אין עוד חזרה לעולם הסרטים.

החיים בשלושה

השלושה מחלקים את הדירה שטופת הפנטזיה. הגבר מטפס על הקירות והנשים מנקות אותו ואת הרהיטים. בהדרגה מתחילות הנשים ללטף זו את זו והגבר מרגיש מוזנח. הוא מנסה לסכסך ביניהן והשלישייה נכנסת לסחרחרה של מערכת יחסים סבוכה.

השלמה

הזוג התבגר. הכוכבת נעלמה. בני הזוג משלימים עם החיים המשותפים ויחד הם מסתכלים מבעד החלון ונוכרים בעבר: בסרט, בכוכבת... אנשים שהשלימו עם האפשרי והקיים.

מלחמה ופרידה

פורצת מלחמה, והגבר עוזב. הפחד פוגע בביטחונה של האישה עד כדי רגעי חולשה שבהם היא זוחלת על הרצפה כמו שעשתה עשרות שנים לפני כן, כשהגבר דג אותה. המלחמה מסתיימת והגבר חוזר, נושא על כתפו את הסולם כאילו היה רובה, צועד כמו במצעד ניצחון. הוא מניח את הסולם על הרצפה. נשמע רעש של שקשוק גלגלי רכבת. התנועה קופאת מעוצמת הזוועה.

זיקנה

לבני הזוג יש היסטוריה משותפת, והם אוהבים לרקוד כשהסולם ביניהם. הם יוצאים למסע משותף של פנטזיה.

היום האחרון

המסע המשותף מתקרב לסיומו. האישה חוצה את הבמה ומפזרת זרעים, רוצה להספיק לזרוע כל עוד אפשר. היא עוזרת לבעלה להרים את הכיסא ולהניח אותו אל מול הקיר. שניהם יושבים צמודים זה לזה, כמו צופים בסרט לקראת הסוף. כשמגיעה שעת הפרידה היא עוזרת לבעלה לקום ולטפס על הסולם. כמו בתחילת היצירה הוא מטפס על הסולם באיטיות, מעלה, מעלה, מעלה... חושך.

5.2.3 ניתוח היצירה

5.2.3.1 אפיון ה"תוכן"

ברטרנספקטיבה ניתן לראות ביצירותיה של אלקיים וריאציות על שני נושאים מרכזיים הקשורים לכישלון: הכישלון למצוא שלוה ולהכות שורשים, והכישלון לבנות מערכת יחסים עמוקה בין בני אדם בכלל ובין גבר ואישה בפרט. הכישלון הראשון קשור לאובססיוניות להגיע להישגים – לטפס על סולמות; ואילו בכישלון השני שמור למגדר מקום מרכזי.

לצורך ההשוואה עם באוש נתמקד בכישלון במגדר, מפני שבאוש איננה עוסקת בנושא ההישגיות כחלק מהכישלון האנושי אלא תולה את האשמה בעיקר בנורמות חברתיות. אלקיים פונה למקורות הבעיה בעבר הרחוק. בגלל נקודת הזינוק הנמוכה שלה (חברתית, כלכלית ופיזית), שמקורה עוד בגן-עדן, נאלצת האישה לפתח את הפוטנציאל המולד בה יותר מאשר הגבר. היא יותר סקרנית, יצירתית ומעיזה. אפיונים אלה לא מצאנו אצל הנשים ביצירות של באוש. תפיסה זו של אלקיים באה לידי ביטוי כבר במחול **אדם וחווה** (1965) שיצרה ללהקת "בת-שבע". מחול זה מתאר סצנה בגן-עדן שבה הגבר ניכנס לבמה כשהוא אווז בחבל הכרוך סביב ראשה של חווה. הוא מוליך אותה כאילו הייתה בהמה וכדי להדגיש את עליבותה של האישה, הן במישור החברתי והן במישור הפיזי, מוצגת חווה כאישה נכה. לרגלה האחת נעל בוהן קשוחה של בלט קלאסי, שאותה היא תוקעת כנעיצת כידון באדמה, וכל צעד בהתקדמותה מבליט את הצליעה. אבל מצב זה עתיד להשתנות, כי האישה סקרנית מטבעה יותר מן הגבר. לא במקרה נגסה האישה לראשונה בתפוח עץ הדעת. היא מנצלת את תשוקתו של הגבר לגופה הנשי כדי לשלוט בו: היא מעיפה את שמלתה, חושפת את עורה הוורדרד כשעלה תאנה מכסה את ערוותה, ותוך כדי משחק "תפוס אותי" כורכת את החבל סביב צווארו ויוצאת מהבמה כשהוא נגרר אחריה.

מתיאור המחול אנו רואים איך מטפלת אלקיים בנושאים חשובים וכואבים בהומור שחסרה

בו הציניות המאפיינת את באוש. גישתה של אלקיים תואמת את דבריו של פיטר ברגר (Peter Berger) המתייחסים לאופציות הפתוחות בפני סוציולוג:

[במקום להיות] חושפן מקצועי ומזוכיסט הוא מעמיד מול עיניו את המשל התיאטרוני: נקיטת עמדה כלפי החברה, המתבססת על ראייתה כקומדיה ביסודה, אשר בה צועדים אנשים מעלה ומטה [עולים ויורדים בסולמות] כבתהלוכה עם תלבושותיהם הססגוניות, מחליפים כובעים ותארים, ומכים זה את זה במקלותיהם או במקלות שחבריהם למשחק נפתים להאמין שיש להם. פרספקטיבה קומית מעין-זו איננה מתעלמת מן העובדה כי גם מקלות שאינם קיימים יכולים להכות עד זוב דם ממש.¹⁵

כפי שראינו נשזר סיפור המגדר **בסולמות** באמצעות שלוש דמויות מרכזיות הפועלות ביצירה: הגבר, האישה והכוכבת. דמויות המשנה הן הנווד, הבמאי והאהוב (שרק את קולו שומעים). בסצנת הפתיחה מודגשת נקודת הפתיחה הגרועה של האישה: היא דומה לבעל חיים קטן יותר מאשר לבת אנוש. היא מתקדמת בזחילה, כשהיא מונחית על ידי החושים. דרך הצגתה תומכת בתפיסה שאותה מעלה החוקר גורביץ', שכדי שהאישה תוכל להתקיים מבחינה סימבולית עליה לגלם תחילה "סדר נחות יותר של ריקנות מגוחכת".¹⁶

הטורסו שלה עטוף בסריג דמוי קשקשים בצורה מלבנית, שמבטלת את קו המותניים. היא כלואה בתוך בגד שמסתיר את המיתאר הנשי של גופה. הבגד "מספר" את ההיסטוריה של אישה/יצור בטכניקה של הגזמה, "under and over display". "מחיקת הנשיות" היא חלק מריאקציה ביקורתית שמעודדת לבחון מחדש את מערכת הערכים הרגשית, הפסיכולוגית והאסתטית הקושרת את היחסים בין המינים.

במהלך ההצגה אנו עדים לשינוי הפנימי שעובר עליה באמצעות שפת הגוף. בשלוש הסצנות הראשונות הטורסו שלה נוקשה ונע כחטיבה אחת; הברכיים כפופות ומופנות כלפי מרכז הגוף;

תנועתה מהירה ומקוטעת; ידיה פשוטות ומתוחות לפנים, לעבר הפריפריה, ומזכירות בובה נוקשה. הניגוד באיכויות התנועה של חלקי הגוף השונים יוצר דמות מבולבלת וחצויה: חזקה, איטית, פריפרית (תנועות שנפרשות אל החלל) בחלק העליון של הגוף לעומת מדולדלת, מהירה ומרכזית (תנועות קטנות הפונות אל הגוף) בחלק התחתון של הגוף. השימוש באלמנטים אלה ליצירת הדמות עולים בקנה אחד עם תיאוריית האויקינטיקה של רודולף פון לבאן.¹⁷

היא מנסה להתרומם ונשענת על הקיר כשרגליה חלשות ומועדות. התקדמותה מזכירה ילד קטן שזה עתה למד ללכת: במהירות וברגליים מפוסקות. היא איננה שולטת במסלולי ההתקדמות; אלה מסלולים קצרים ועקלקלים, או לחלופין זוויתיים, שבדרך כלל מסתיימים בנפילתה לרצפה.

קצב התפתחותה מהיר והיא לומדת מתוך חיקוי הגבר ומתוך גילוי. כמו שחוה הפרה-היסטורית גילתה את עץ הדעת, מגלה האישה **בסולמות** את עולם הפנטזיה שהוא עולמה הפרטי. כבר בסצנת "גילוי הפנטזיה" נעשית תנועתה יותר מדויקת ופחות עצבנית. פיצול האיכויות התנועתיות בין חלקי הגוף השונים נעלם. תנועתה נובעת כעת ממעיין פנימי, עשיר בחום וברטיבות של אמא אדמה.

דרך הצגת הגבר מזכירה את דבריו של גרנר (Garner) ש"הגבר אם תשאל אותו מה המדינה שלו, הוא יענה: מיטה וצלחת ואוכל. נשים הן יותר רוחניות ושואפות לראות מעבר לגוף".¹⁸ נקודת הפתיחה של הגבר טובה יותר משל האישה מבחינה חברתית והביטוי הוויזואלי הוא ישיבתו גבוה על סולם, זריקת חכה למטה, למעמקי הים, כדי לצוד את היצור הקטן והמבוהל. מעשהו הראשון הוא לסטור לה, וכשהיא נעלבת והוא ממחר לחבק אותה. הוא רותם אותה בסולם כאילו הייתה בהמה וזורק לה מטלית לניקוי אבק. הוא האדון שמאלף אותה ומבהיר את תפקידיה: לשרת אותו; לנקות את הבית ולשכב אתו. הוא עוזב את הבמה ויוצא לעבודה, כשהבמה הופכת למטפורה של כלא בעבור האישה. בכך משתמשת אלקיים בדימוי מקובל בתיאטרון הפמיניסטי, שבו הבית הוא בית כלא. הגבר הוא דמות אפורה, אין לו חזות אלגנטית כשל הגברים אצל באוש. אין לו גם חזות של מאצ'ו, אבל הוא היה רוצה להיות כזה. כשהוא חוזר מהעבודה הוא מתיישב על הכיסא כגברתן, חולץ את נעליו ומעיף אותן בדירה. הוא דורש אוכל וסקס. כשהאישה מראה לו שלמדה לרקוד סטפס הוא מבטל זאת כמחוסר ערך, אבל מראה לה בגאווה מה חשוב באמת – שטרות הכסף שהרוויח. מעניין שאותו בעל משעמם מופיע גם בעולם

הפנטזיה של האישה, אולם בגלגול של דמות בוהמית וצבעונית של נווד. בניגוד לעולם המציאות הוא זריז וקופצני בעולם הסרטים הדמיוני, ונושא עמו אותם חפצים כמו בעולם "המציאות":

סולם קטן ומקל הליכה שמוזכיר את החכה. כוכבת הקולנוע היא "האישה מן הסרטים", האשליה של הזוהר והסקס של האישה האחרת, כפי שכותבת הלן תומס:

היא עונה על התפיסה המסורתית האקסהיביציוניסטית שתפקיד האישה הוא להראות ולשדר קודים ארוטיים. נשים מציגות אובייקטים מיניים באירועים ארוטיים כמו: סטריפ-טיז..... בסרטים, באופן מפתיע, הנשים מוצגות בשני רבדים: כאובייקט ארוטי במסגרת הסיפור שבסרט, וכאובייקט ארוטי לקהל הצופים. דוגמה טובה לכך היא האישה בתפקיד נערת הבידור (showgirl), וכך מתמזגים שני הרבדים האלה בסרט.¹⁹

הכוכבת מזכירה את הנשים של באוש: דמות שברירת המהלכת על עקבים גבוהים. בניגוד לקירבה ולבסיס הרחב של האישה/היצור לאדמה, הבסיס של הכוכבת הוא צר ודק. דימוי זה עולה בקנה אחד עם דימויה בתיאטרון המסורתי, שם נראית האישה תלושה ואילו הגבר נועל נעליים כבדות שמספקות לו מעין עוגן לאדמה. הכוכבת מתנהגת לפי הקודים החיצוניים של תרבות הזוהר ההוליוודי המזויף ושטוח הערכים: קריצות, הבלטת הכתפיים החשופות, הושטת ידיים לנשיקות המעריצים; תנועות קטועות, קצרות וחיצוניות. היא סמל סקס ומזכירה את דמות הכוכבת בסרטו של פליני **החיים המתוקים**, שבו הכוכבת, שהיא סמל האהבה, מדברת על אהבה אבל איננה יודעת מהי באמת.

בניגוד לאישה העסיסית נראית הכוכבת שדופה ויבשה מבפנים וכשהיא מושלכת מעולם הסרטים לעולם המציאות היא לא מתכופפת אלא נשברת. היא הופכת לרוח רפאים שהיא מעין שכפול חיוור של הכוכבת הזוהרת. תהליך זה מאפשר לנו להביט על אותה דמות מנקודות מבט שונות. זו טכניקה מוכרת בתיאטרון הפמיניסטי ופטריציה שרדר (Patricia Schroeder) טוענת שיצירת הדמות החדשה או השכפול של דמות המקור מייצגים את הקרע באישיות כתוצאה מדיכוי האישה, שבו "האישה הכלואה משכפלת את עצמה".²⁰ כאמור, בהדרגה אוגרת הכוכבת אנרגיה ונראית לעינינו יותר ויותר. היא משתלבת בחייהם של בני הזוג, אבל החיים בשלישייה אינם פתרון. בניגוד לבאוש אצלה הנשים קנאיות, בודדות ונבגדות, שתי הנשים **בסולמות** מוצאות

עניין זה בזה יותר מאשר בגבר. מעניין לציין שכמו בסצנת החתונה **בחמש צעקות** (5.1), אחד הקטעים הבודדים של יחסים רכים מתואר בדואט בין שתי הנשים. הכוכבת נעלמת מחייהם המשותפים של בני הזוג, שעם חלוף השנים השלימו עם מה שהשיגו ועם מה שלא ניתן להשיג. יחד הם יושבים, זה לצד זה, צופים בסרט דמיוני. **סולמות** מסתיים בפתרון של השלמה ורוגע. אלקיים איננה טורחת להראות את המאהב "הגדול והחזק" של הכוכבת על הבמה. היא מסתפקת בקולו המייצג, וכמו שכותב יינדרוך הונזל (Jindrich Honzl): "אם נשמע קול מאחורי הקלעים או ברדיו הוא מסמל דמות דרמטית, ממש כמו שחקן על הבמה".²¹

פרודיה

אלקיים פונה אל ההומור הקליל כתחליף להומור הציני של באוש. בריאיון לכתבת עיתון **העיר** אומרת אלקיים: "על פרדוכס החיים אפשר לדבר רק בהומור; הוא מתבקש מאליו. אני לא קראתי לו בכלל, שום דבר בתהליך היצירה לא בא בכוח".²² היא מאמצת את דברי המשורר היינריך היינה שכתב שהקדוש-ברוך-הוא מהל בכל סצנות הפלצות של החיים מידה הגונה של בדיחות הדעת.²³ בעיני אלקיים, כמו אצל זיו-אייל, החיים דומים לקרקס. כמו בקרקס אנו עוסקים ברציני ובמסוכן ובו בזמן גם בפנטזיה הפראית ביותר. הקהל נתפס לחיזיון שבעשייה, כפי שכותב חוקר התיאטרון אורי רפ:

מי שמבטו חודר מבעד מסווה העולם באופן אירוני, אינו מסב עיניו ממנו בלידה או ביאוש, אלא מפנה עיניו אליו בהתעניינות פרגמטית, לבקשת תכליות, כי אם לחיזיון עצמו מעניין! והרי זה מעניק משמעות אפילו לחיים מיואשים או אבסורדיים.²⁴

ההומור נולד כאשר הגבר עושה מעשה אבסורדי ומשליך חכה לים כדי לדוג דג אך מעלה בחכתו אישה. אופן אילופה – באמצעות סולם וכיסאות שהוא תולה עליה כאילו הייתה קולב – משלב אלימות עם הומור. אלקיים משתמשת בטכניקה מוכרת של בניית אירוניה. לדברי חוקר התיאטרון אלי רוזיק, ריחוק והזדהות הם שני צדדים של אותו מטבע, שתי נקודות ראות המתמקדות באותו מושא התבוננות בעולם הדמויות. "ההזדהות נוצרת על בסיס תחושת שותפות הגורל עם הדמויות, והריחוק – באמצעות המנגנון האירוני של היצירה".²⁵ המבקר נתן מישורי מאיר אספקט נוסף וטוען שההומור של אלקיים מושג באמצעות ניגודים מסוג אחר: "חוש ההומור בכלל, וזה המיוחד לאשרה בפרט, מאפשר לגלות קשרים, הרמוניה בין דברים רחוקים זה

מזה. לחוש ההומור אין טבעי יותר מאשר רצף ניגודים. המעניין הוא שרצף כזה הוא יסוד חשוב באמנות העכשווית".²⁶ ואכן, מה הקשר בין אישה לדג, בין אישה לקולב, או בין סולם לרתמה? אלקיים משתמשת גם בטכניקה המוכרת של הגזמה (over display) כדי ליצור פרודיה. למשל, הגבר הגברתן קורא חוברת קומיקס המיועדת לילדים. לדברי איליין אסטון (Elaine Aston) זו טכניקה שבה משתמשות אופרות סבון כדי ליצור פרודיה.²⁷

אלימות

בניגוד לעבודות של באוש, אין ב**סולמות** אלימות פיזית. בסצנות הראשונות יש אלימות נפשית, אך בהמשך גם היא נעלמת מפני שהאישה בחכמתה לא מאפשרת לו להתעלל בה יותר.

אי-התאמה

אפיון אי-ההתאמה מצוי במינון גבוה אצל שתי היוצרות. כמו באוש כך גם אלקיים מדגישה באמצעותו את הפער בין הנראה לכאורה ובין מה שטמון באמת בתוך האדם. למשל, הופעתה החיצונית של הכוכבת זוהרת אבל בתוכה פנימה היא חיוורת. ובניגוד לה הופעתה החיצונית של האישה עלובה אבל בתוכה היא מלאת חיוניות. מעצב התפאורה משה שטרנפלד נעזר באפיון זה כדי להדגיש את ההבדלים בין עולם המציאות לעולם הפנטזיה. בעוד אצל באוש אפיון אי-ההתאמה בתפאורה מתמקד בעיקר בשינוי רצפת הבמה, כמו למשל הפיכתה לברכת מים או לשדה פרחים, נעזר שטרנפלד ביצירתה של אלקיים בעיצוב הרהיטים. לדוגמה, הקיר, הכיסאות והשולחנות משופעים; פינת המטבח ודלת הכניסה הפכו לדמיוניים – שקופים. רק המיטה נותרה ללא שינוי. אין התאמה בין גודל החלון לירח הענק, שגודלו אולי מרמז שהדירה מעופפת בחלל וקרובה לירח. קיימת אי-התאמה בין התאורה הבהירה ששופפת את הדירה לתאורה היומיומית. התאורה החזקה מחדדת את הפרטים ויוצרת אווירה סוריאליסטית בתוך מתחם יומיומי של דירת זוג כלשהו.

פתוח לפרשנות

כמו באוש רואה גם אלקיים בדבר המוגדר, בחיקוי המדויק של המציאות, סימן לשטחיות. עוד בתקופת לימודיה בגויליארד הושפעה מהמורה שלה, הכוריאוגרף אנטוני טיודור, שטען שבבלטים העלילתיים והפסיכולוגיים שלו "שום דבר לא מוגדר או מפורש עד הסוף".²⁸

כמו אצל באוש גם ההצגה **סולמות** פועלת בשטח הפקר ביניימי: בין מציאות ופנטזיה, בין קומי וטרגי, בין מקום מוגדר ולא מוגדר – והדירה יכולה להימצא על כדור הארץ או על פלנטה

אחרת. השפה התנועתית נעה בין אמירה ברורה לכזו שיכולה להתפרש באופנים שונים. למרות שבסולמות אחד המשתתפים הוא פנטומימאי, אלבו, נמנעת אלקיים מלהשתמש בקודים תנועתיים מסורתיים של הפנטומימה, כי "הפנטומימה מבקשת לחקות את החיים ולהעביר מסרים ברורים".²⁹ אלבו משחק את תפקידי הבעל, הנווד ובמאי הסרטים. גורביץ' טוען שטכניקה זו, הלקוחה לדבריו מהפוסט-מודרניזם, משרתת את התיאטרון הפמיניסטי:

הפוסט-מודרניזם מדגיש... את "אפקט המסגרת" שמתוכו אנו מתבוננים בעולם המנתץ את אבני הגבול שבין הבדוי לאמיתי, בין "התקף" לבין "האפשרי", בין הדוקומנטרי להיסטוריה, כדי ליצור אזור חדש של השפעה משחררת. החופש הפוסט-מודרני מאפשר ליצור אסתטיקה "שונה" בעולם שבו הגבולות והניגודים הבינאריים טושטשו. אחת מן האפשרויות הפרבריות האלה הינה הבניה מחודשת של מושג הנשיות: הנשים יכולות עתה לתבוע את מקומן הלגיטימי...³⁰

רגש

הרגש הוא מרכיב חשוב אצל אלקיים, כי "כדי לרגש אחרים, אל לך להיות נרגש".³¹ בניגוד לבאוש נמנעת אלקיים מליצור ריגוש באמצעות פעולות חוזרות על עצמן. הנשים אינן נתלות על גברים ונופלות לרצפה, ואין שימוש בטכניקת החזרה. יש גם הבדל בגוני האיפוק בין שתי היוצרות. בעוד האיפוק של באוש נובע מניכור, מריחוק ומציניות, נובע האיפוק של אלקיים מחתירתה לתמצות ולעידון (ראה הסעיף העוסק בשפה תנועתית (5.2.3.2)).

אי-ליניאריות

כמו באוש משתמשת גם אלקיים במבנה של קולאז', כשהקשר בין הסצנות הוא אסוציאטיבי. את טיב הקשר מסביר המבקר חזי לסקלי:

זה תיאטרון תנועה שפועל על פי אותו עקרון שלפיו פועלת השירה. הוא אסוציאטיבי, טעון משמעות ומתומצת. הצופה מתבקש למלא את הפערים שבין מילה למילה, בין משפט למשפט. ובין דמיונו והאינטליגנציה שלו.³²

כמו בעולם החלומות אין היגיון במשך הזמן שמוקדש לפעילויות שונות. אם לשלושת הימים הראשונים בחיי הזוג היא מקדישה זמן רב לתיאור פרטי הפרטים, על תקופות אחרות בחיים,

שמתמשכות שנים (כמו למשל החיים בשלישייה או המלחמה), היא חולפת במהירות. זהו היגיון סובייקטיבי שתואם את מידת החשיבות שאלקיים מייחסת לאירועים השונים.

מרבית הסצנות ב**סולמות** מתרחשות בדממה. המוסיקה מיתוספת במשורה כדי לתמוך ביצירת אווירה של פנטזיה ורומנטיקה. לעתים חוזרת נעימה כשחוזרות אותה פעילות או דמות, מעין לייט-מוטיב. לדוגמה, בכל פעם שהגבר מטפס על הסולם באיטיות, מלווה אותו מוסיקה רומנטית של שטראוס. כשהרומנטיקה מחלחלת לחיי הזוג מושמעת מוסיקה של שוברט. אותה מוסיקה מושמעת גם בסוף ההצגה, כשזוג הזקנים יושב זה לצד זה ומתבונן בסרט הדמיוני על חייהם המתקרב לסיומו. את כניסת הכוכבת לבמה מלווה תמיד מוסיקה מתקתקה המזכירה סרטים הוליוודיים.

סיכום

הכישלון המגדרי הוא נושא מרכזי ביצירתה של אלקיים. בתמונת הפתיחה הגבר מתעלל באישה הנמצאת בתחתית המדרגה והוא מתעלל בה נפשית, פיזית ורואה בה אוביקט מיני ומשרתת. אבל במהרה המצב משתנה. בניגוד לבאוש, מציגה אלקיים אישה סקרנית ויצירתית, שלמרות נקודת ההתחלה הירודה שלה בהשוואה לגבר, מצליחה להאפיל עליו. לא הכלליים החברתיים שהשתנו ושינו את מעמדה, אלא האישה עשתה זאת בעצמה בזכות שאיפתה להתפתח. אלקיים מדגישה את ההבדל הביולוגי בין המינים. האישה אינה מנסה לחקות או להיות גבר אלא חולמת להיות יפה ומושכת כמו שחקנית קולנוע שעליה מלגלת אלקיים. בניגוד לבאוש הגבר אינו מוצג כמאצ'ו אלא כטיפוס אפור שכל עניינו כסף, ולמרות החזות שלו כאיש העולם הגדול הוא קורא קומיקס. מצאנו אצל אלקיים אלימות פיזית מעטה וגם האלימות הנפשית מתפוגגת עם התחזקות האישה. בניגוד לבאוש המשתמשת באירוניה, מדגישה אלקיים את ההומור במעין בדיחות הדעת, כאילו לא מדובר בנושא רציני. שתי היוצרות מתרחקות מפתוס, אך בשעה שבאוש יוצרת ריגוש באמצעות פעולות פיזיות חוזרות מדגישה אלקיים את כנות הרגש. שתי היוצרות מאמצות את מבנה הקולאז' ודוחות את המבנה המסורתי הליניארי. אצל שתיהן העבודות פתוחות לפרשנויות שונות.

גילוי

"גילוי" היא מילת מפתח בתיאטרון התנועה של אלקיים. בתהליך היצירתי מתגלים כל הזמן דברים.³³ היא יוצאת למסע חיפושים ונותנת משימות אימפרוביזציות לשחקנים, חלקם חסרי רקע מקצועי. השחקנים שותפים מלאים בתהליך היצירה, המתבסס על היצירתיות וניסיון החיים שהם מביאים אתם. להופעתם החיצונית יש חשיבות רבה. למשל, אלקיים בחרה בנעמה שפירא לתפקיד האישה כי "יש בפנים שלה משהו שהוא שילוב של קומי ודרמטי. עיניים ענקיות וסקרניות. יש בה משהו של אישה ולא אישה."³⁴

בניגוד לבאוש ולצוקרמן, שמפנות אל הרקדנים שאלות, נותנת להם אלקיים, כמו זיו-אייל, משימות תנועתיות. בדומה לבאוש מאמינה אלקיים שבתהליך היצירה יש לאפשר לדברים להתגלות, לצוף, ולא למהר לקבע פתרונות. התערבות שכלתנית בשלב מוקדם מדי יכולה לגרום רק שיבושים וסטייה מהדרך הנכונה המונחית על ידי האינטואיציה. אומרת אלקיים: "ברגע שהחלו הפתרונות להתגלות וניסיתי לתחום אותם הם ברחו. זה כמו סיפור הדייג ודג הזהב. הדג אמר לדייג: 'אני אבוא, אבל אם תנסה לדוג אותי, אברח לתמיד'. כשאני ממהרת לארגן ולקבע את החומרים, אני מרוויחה קצת ומפסידה הרבה."³⁵

כמו אצל באוש העבודה צומחת כפאזל, קטע פה וקטע שם. חלק מהחומרים התנועתיים, שענו בתחילת התהליך על צורך פנימי תת-הכרתי, קיבלו בהמשך משמעות. בשלבי הסיום של תהליך היצירה מקבעת אלקיים את הכוריאוגרפיה לפרטי פרטים ולכל תנועה יש משמעות.

בניגוד לבאוש, שעובדת אך ורק עם רקדנים, בוחרת אלקיים אנשים ממדיה בימתיים שונים כגון תיאטרון, מחול, פנטומימה, זימרה. למרות שלכל אחד מהמבצעים מיומנות ספציפית, אין חלוקה נוקשה של תפקידים לפי המיומנות המקורית: איש המחול חייב להיות מסוגל לדבר ולשיר, הזמרת חייבת להיות מסוגלת לנוע. משותפת להם מודעות גופנית גבוהה שבאמצעותה הם מסוגלים להעביר רגשות. אין להם יכולת פיזית של רקדנים, אבל חייבת להיות להם קואורדינציה מפותחת, מוסיקליות ושליטה על התנועה.

בהרכב המקורי של **סולמות** השתתפו יוני פרידור בתפקיד הכוכבת, נעמה שפירא בתפקיד האישה וסרג' אלבו, כולם שחקנים. אלבו השתתף גם ב**טרמולו בצול וחצי**, ואלקיים רואה בו מבצע אידיאלי של תיאטרון-תנועה. אלו התכונות שהיא מייחסת לו: "הוא שחקן, רקדן ופנטומימאי (תלמיד של אטיין דאקרו). הבעת הגוף שלו היא כל כך אורגנית. יש לו תזמון נפלא וערנות בלתי פוסקת. התנועה אצלו זורמת והכול נעשה בטבעיות."³⁶

שפת התנועה

אלקיים טוענת שהיא מתעניינת לא בתנועה עצמה אלא בנושא הרעיוני. בכך היא הולכת בעקבות באוש. השפה התנועתית שלה פשוטה ומתבססת על חומרים תנועתיים מחיי היום-יום: הליכה, ישיבה, קימה, ריצה וגיסטות יומיומיות. עיקר התנועה **בסולמות** מתרכז בהליכות, בעצירות, בתנועת ידיים ובמימיקה. קצב התנועה בינוני. מערכת היחסים בין הדמויות בנויה על שאלה ותשובה, על מפגשים ופרידות; מעט תנועת ראי. אין אוניסונו של שלוש הדמויות; אין שימוש בצורת הקנון ואין אפיון של בודד מול קבוצה. תנועות מתקדמות בחלל במטרה לבצע פעילויות ענייניות (כמו, למשל, להגיע לרהיט כדי לנקות אותו). התנועה מתבצעת בעיקר בתנועות קטנות בחלל אישי. אין סיבובים, קפיצות, מתיחות, טוויסט או פוזות.

כמו אצל באוש, האתגר שהציבה אלקיים הוא לסגן את החומרים היומיומיים ולהפוך אותם לאמנותיים מבלי לפגוע באיכותם היומיומית. לשם כך משתמשת אלקיים בשני אמצעים מנוגדים: "תמצות" ו"הרחבה", כשהראשון הוא הדומיננטי בין השניים. ב"תמצות" היא מקלפת את התנועה משכבות חיצוניות מיותרות והופכת אותה למופשטת ולסימבולית. על התהליך כותבת הכוריאוגרפית גרטרוד קראוס: "תמונה דמיונית רדפה אותי זמן רב. דמות אישה, הילת אור לראשה, דקה יותר ויותר, עד שנותרה ממנה נקודה. נקודה זו היא נקודת המוצא שלי."³⁷ כמו בדיבור יומיומי, כך גם התנועה היומיומית קולחת בשטף ובפזרנות. אלקיים מחפשת את התמצות ובהקשר לערך זה היא מרבה לדבר על הפסל ג'אקומטי:

בתמצות יש רוחניות ולכן אני מבינה את הפסל ג'אקומטי, שיצר דמויות דקות בחיפוש אחר תמצית האמנות. ככל שאתה מוסיף יותר, אתה מקלקל את האמנות... המטרה להגיע לתמצית שבתמצית מבלי לתאר אותה שחור על גבי לבן... מה שיש בו בויזואל נוגד את מהות העמקות של התחושה.³⁸

לאחר מיון קפדני של החומרים התנועתיים הם עוברים ליטוש. השחקן יודע היכן התנועה מתחילה, מהו המסלול שהיא עוברת בחלל והיכן היא מסתיימת. הדיוק, השליטה, התמצות והריכוז דוחסים את האנרגיה היומיומית המפוזרת לתוך מבנה צורני ומקצבי של הגיסטה ומקנים לה הקרנה בימתית אמנותית.

החומרים התנועתיים מאופיינים בהפרדה כמו בסגנון המחול בתרבויות המזרח הרחוק, שבהן לכל תנועה יש משמעות סמלית. חוקרת המחול רויס (Royce) מביאה לדוגמה את המחול ההודי, שבו כל תנועה מופרדת מחברתה תוך הקפדה שלא תתערבבנה ביניהן.³⁹ כדי לנטרל את התנועה מהיומיומיות משתמשת אלקיים בטכניקה של "מתיחה", אם כי במינון נמוך. על טכניקת המתיחה אצל אלקיים כותבת המבקרת גבי אלדור:

החומר התנועתי מבוסס על ג'סטות של תנועות מחיי היומיום שתוגברו, פותחו ונערכו מחדש בתבניות קצביות. לעתים נעים השחקנים-רקדנים כבובות מונעות, בחזרה מהירה על אותה תנועה ברצף מקוטע כמו סרט שמריצים קדימה ואחורה במהירות, כאילו הכל מתרחש וגם עולה בזיכרון בעת ובעונה אחת. משפטי התנועה נקטעים לפתע, הפעולות נפסקות באופן שרירותי, או משתנות לאיכות אחרת.⁴⁰

במקרים בודדים מעבדת אלקיים משפט תנועה יומיומי למשפט מחולי. לדוגמה, בסצנת הפתיחה עוטף הדייג את צווארו תוך משחק של מקצבים. בסצנת "גילוי הפנטזיה" יושבים הגבר והאישה ליד השולחן, אוחזים בכוסות ולוגמים. פעולת הרמת הכוסות, קירובן לשפתיים, הרחקתן והחזרתן לשולחן – חשופה למקצבים כמו משפט מחולי. אין היא משתמשת בחזרה כמו באוש. אומרת אלקיים:

שתיית הקפה הוא נושא קלאסי לפנטומימה, אבל אני לוקחת את פעולת השתייה ומכניסה אותה למקצבים, כדי שלא תהיה חיקוי של אחד לאחד כפי שזה נעשה בחיים היומיומיים. ברגע שאני מכניסה את התנועה למקצב ומסגנת אותה היא כבר מקבלת אופי אחר.⁴¹

לסיכום:

כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים "גילוי" היא מילת המפתח לתהליך היצירה. אולם בניגוד לבאוש מלהקת אלקיים את קבוצתה באנשים מאמנויות שונות של הבמה ולא רק ברקדנים, ואף כוללת אנשים ללא כל רקע מקצועי. רוב המשתתפים הם שחקנים, שלהם נותנת היוצרת הנחיות לאימפרוביזציות תנועתיות. בניגוד לבאוש היא איננה מציבה שאלות על מהות חייהם. כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים החומרים התנועתיים מתבססים על תנועה יומיומיות ועל ג'סטות של

התנהגות אנושית שפותחו ועוצבו מחדש. אצל שתיהן השפה התנועתית דלה, אבל בניגוד לבאוש אין אלקיים משתמשת באפיון החזרה.

5.2.3.3 אפיון ה"רב-תחומיות"

תיאטרון התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות בין המדיה. התנועה נעה בחופשיות בין מחול לפנטומימה למשחק ולשימוש בקולות זימרה או דיבור.⁴² **בסולמות** יש שימוש בתנועה, במשחק, במחול סטפס, בפנטומימה ובסרט דמיוני אילם. מקום הסרט האילם ביצירה זו דורש התייחסות מיוחדת. לא מדובר בהקרנת סרט אמיתי אלא בסיפור דמיוני, הצגה בתוך הצגה, בהשראת הסרטים המוסיקליים ההוליוודיים שהגיעו לארץ בשנות החמישים והשישים. בניגוד לסרט שמוקרן על גבי מסך, "מוקרן" הסרט הדמיוני על מסלול התקדמות צר שחוצה את הבמה באלכסון מהחלון ועד לדלת. מהירות הפתיחה והסגירה של החלון משמשת מעין לחצנים להוראות של "התחל", "מהר", "קדימה ואחורה".

חפצים

כמו אצל באוש, החפצים אצל אלקיים באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים של העבודה, תוך שהם מוסיפים אלמנטים של פנטזיה, פיוט, סימבוליות וצורניות. אלקיים טוענת שיש אין-סוף אפשרויות של שימוש בחפצים, "אבל השימוש אצלי צמוד לרעיון ולא לחפץ. אם החפץ לא משרת את הרעיון, הוא לא מעניין אותי".⁴³ בניגוד לעבודות קודמות, שבהן בחירת החפץ הייתה אינטואיטיבית ומקרית, בחרה כאן אלקיים בסולם. הבחירה בסולם נובעת מסמליות: הסולם כסמל לאתגר, לסכנה, לשאיפות, להתקרבות ולהתרחקות בין אנשים (אחד עולה והשני יורד), לשולט ולנשלט. כמו כן הוא מתקשר באופן אסוציאטיבי לשמחה ולעצבות באמצעות סולמות מוסיקליים מז'וריים ומינוריים.

הסולם משמש פונקציות שונות: בסצנת הפתיחה הוא משמש כסות והגנה לדייג השוכב תחתיו וישן. הסולם שנפתח ונסגר נראה "נושם" יחד עם האדם. כשהאדם מתעורר הוא מעמיד את הסולם ויוצר באמצעותו קו ויזואלי ורטיקלי על הבמה. הוא מטפס עליו, כמו נכנס לאווירה של חלום, כש"ראשו בעננים", זורק את החכה למים וממתין. בהמשך משמש הסולם אמצעי לאילוף האישה. ראשה מושחל בין השלבים והוא אווז בקצוות הסולם, כאילו היו מושכות, וכופה עליה ללכת, לעצור ולשנות כיוון. הסולם השרוע על הרצפה מעורר אסוציאציה לשואה ולפסי רכבת. יש גם סולם קטן שאותו נושא הנווד כל כתפיו. אפילו בעולם הפנטזיה לא נפרד האדם מהסולם, אבל אולי שם, כמו בסיפור **הרפתקאות אליס בארץ הפלאות** יש חפצים מאותו סוג אבל

בגדלים שונים. לסיכום, כמו אצל באוש תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות בין המדיה. אולם בניגוד לבאוש מופיעים אצל אלקיים מוטיבים מעולם הבידור האמריקני. אצל שתי היוצרות תופסים החפצים מקום חשוב כשהם באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים.

5.2.4 סיכום

פינה באוש נסכה באלקיים תעוזה להעז להקים להקה משלה ולהפסיק ליצור ללהקות מחול רפרטואריות. האלמנטים הזהים לעבודות של שתיהן קשורים לעיסוק בנושא מגדר, בתפיסת התיאטרון הטוטלי, בשימוש בתנועה יומיומית, בתפיסה אי-ליניארית וביצירת עבודה הפתוחה לפרשנויות. כמו אצל באוש קיימים גם אצל אלקיים יסודות ריאליסטיים באווירה סוריאליסטית כשהמציאות והדמיון מפרשים זה את זה. השוני מתמקד בעיקר בגישה היותר אופטימית של אלקיים לחיים.

כבר אמרתי שהעיסוק במגדר כנושא מרכזי משותף לבאוש ואלקיים. בשעה שאצל הראשונה תופס גם נושא הצביעות האנושית, בהקשר לנורמות חברתיות, מקום חשוב, מעדיפה אלקיים לעסוק בתהיות אישיות לגבי האובססיה "להתקדם בחיים", לטפס על סולמות, על חשבון פיתוח מערכת יחסים בין בני הזוג.

הנשים של באוש נענות לציפיות המבט הגברי והן בודדות ומנוצלות. לעומת זאת מציגה אלקיים בסולמות אישה שהחלה בתחתית הסולם החברתי, אך בזכות סקרנותה וניצול הפוטנציאל הרוחני הטמון בה הצליחה להאפיל על הגבר. בניגוד לכוכבת (שדומה לנשים של באוש) המייצגת את הזוהר המזויף, האישה בסולמות היא כנה ובהופעתה החיצונית אין ניסיון לספק את המבט הגברי.

בעוד באוש מדגישה את האלימות הפיזית והנפשית כלפי האישה, אין בסולמות אלימות פיזית, וכאמור לעיל האלימות הנפשית מתפוגגת אחר הסצנות הראשונות. באוש מתמקדת בהצגת הבעייתיות תוך שימוש במינון גבוה של פרודיה, ואילו אלקיים מעלה את הפתרון של ההשלמה וההסתכלות שלה על החיים היא מתוך הומור.

אצל שתי היוצרות מתבסס תהליך היצירה על גילוי משותף ליוצרים ולמבצעים, אך בשעה שבאוש מלהקת את קבוצתה ברקדנים ושואלת אותם שאלות רעיוניות, מעדיפה אלקיים אמנים מאמנויות במה שונים כשהדגש הוא על שחקנים, ונותנת להם משימות תנועתיות.

כמו אצל באוש, גם אצל אלקיים מתבססת היצירה על חומרים תנועתיים יומיומיים ועל ג'סטות של התנהגות אנושית שפותחו ונערכו מחדש. אצל שתיהן השפה התנועתית דלה, אבל בניגוד לבאוש אין אצל אלקיים גיחות קצרות של הדגמת יכולתם הטכנית של הרקדנים ואין שימוש באפיון החזרה על אותה תנועה. שתיהן משתמשות רק לעתים רחוקות בפיתוח משפט תנועתי.

בדומה לבאוש, תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון טוטלי ששובר גבולות מדיה; אלא שבניגוד לבאוש תיאטרון-התנועה של אלקיים הוא תיאטרון עני ובעל אופי קאמרי. אצל שתיהן החפצים באים לתת ממד צורני לרעיונות המרכזיים של העבודה תוך שהם מוסיפים אלמנטים של פנטזיה, פיוט, סימבוליות וצורניות. אלקיים משתמשת בניגודים במינון נמוך יותר מאשר באוש.

אלקיים איננה מתייחסת באופן ישיר למקום שבו היא חיה. רק ההדים למלחמות ולשואה, המופיעים לדקות ספורות בסצנה "מלחמה ופרידה", מרמזים אולי שמדובר ביוצרת ישראלית.

אלקיים משתמשת בחלק מהאפיונים של תיאטרון-המחול של באוש כדי ליצור תיאטרון-תנועה חם, אנושי, הומוריסטי, שמבטא את ביקורתה בנושא מגדר ואת תהיותיה לגבי מהות החיים.

5.3 חמורים (1989) מאת ניר בן-גל וליאת דרור

5.3.1 מבוא

הזוג ליאת דרור וניר בן-גל הם היוצרים הבולטים של הדור השני של יוצרי תיאטרון-התנועה בסוף שנות השמונים ותחילת שנות התשעים. בחרתי לנתח את **חמורים** כיצירה המייצגת את סגנונם מן השיקולים הבאים: א) העבודה נוצרה בשנות השמונים, כאשר השפעת באוש בארץ עדיין הייתה בולטת; ב) יש ביצירה אלמנטים מקומיים (נושא, שפה תנועתית ומוסיקה);¹

ג) העבודה עוסקת במגדר ולכן מספקת בסיס נושאי להשוואה עם באוש; ד) את עבודותיהם המאוחרות יותר אין להגדיר כתיאטרון-תנועה. כבר ב**חמורים** האלמנט התנועתי-הטכני הוא בעל חשיבות גדולה יותר מאשר אצל באוש, ואף בהשוואה ליוצרי תיאטרון-התנועה המרכזיים בארץ באותם שנים. כפי שנראה, תהליך זניחת סגנון תיאטרון-התנועה לטובת תיאטרון-מחול פוסטמודרני ילך ויגבר בתחילת שנות התשעים, וכבר ב**חמורים** ניתן להבחין בהשפעות חדשות, שהבולטת בהן היא של קבוצת "רוזאס" הבלגית (Rosas) של היוצרת אן תרזה דה קירשמקר (Anne Teresa de Keersmaker).²

היוצרים העיקריים שהשפיעו על ניר וליאת בן גל הם יהודית ארנון, פינה באוש, יאן פרבר ואן תרזה דר קירשמקר. ניר הוא יליד קיבוץ ראש הניקרה וליאת – לוחמי הגטאות. כל אחד מהם בנפרד, מבלי שהכירו זה את זה, לקח שיעורי מחול באופן לא באופן סדיר באולפן למחול "געתון" בניהולה של יהודית ארנון. עם המורים נמנו גרטרוד קראוס, פלורה קושמן ויהודית ארנון. בשירותם הצבאי נפגשו בתל-אביב והחלו לראות יחד מופעי מחול שהגיעו מחו"ל, ביניהן את להקת אלווין איילי, טווילה תרפ, קיי טקיי, ג'ניפר מולר ופינה באוש. על הרושם שעשתה עליהם באוש אמרו:

את ההופעה הראשונה של פינה באוש חווינו לפני 15 שנה, חמש שנים לפני שהתחלנו ללמוד לרקוד, והיא עדיין חזקה מכול הופעה אחרת... כל ליטוף וכל מבט הם בעוצמה שמאפשרת לך להיות ולראות רחוק מעבר לתנועה עצמה, מעבר לרקדנים ולתפאורה העשירה, מעבר לכוריאוגרפיה

המבריקה ולכל השאר – ולהביט ישר לתוך עצמך.³

רקדן ישראלי שהותיר על בן-גל רושם היה אוהד נהרין: "אהבתי מחול, אבל הרקדנים שראיתי נראו לי תמיד נשיים קצת... כשראיתי את אוהד, הבנתי שאפשר להיות בן-אדם שרוקד ולא 'רקדן'. התחלתי לרקוד גם בזכות ההופעה שלו."⁴

ב-1982 עבד במשך שנה כאיש טכני במרכז סוזן דלל וראה את החזרות על **מחזור** (1982) של רות זיו-אייל. קיי טקיי ביקרה שם והוא ראה איך היא אוספת איצטרובלים לעבודתה החדשה. לדבריו, "ראיתי אנשים שעובדים עם הגוף ומתבטאים עם הגוף אחרת מאשר בלהקת 'בת-שבע' ו'בת-דור'. זה הקסים אותי. שכבתי חולה במיטה וידעתי שזה מה שאני צריך לעשות."⁵ ליאת נרשמה ללימודי מחול באקדמיה למוסיקה ולמחול ע"ש רובין בירושלים וניר למד שם כתלמיד מחוץ למניין, והושפע מעמוס חץ שלימד כתב תנועה. שנה לאחר מכן פתחה יהודית ארנון את הסדנה לרקדנים צעירים ושניהם למדו שם.⁶ בגעתון למדו את סגנון גראהם, יצירה שבה נחשפו לסגנונות נוספים, עשו סדנה אצל לורה דין, ראו את העבודות של קרולין קרלסון, פילובולוס (Philobulos), מרדית מונק, קיי טקיי, רינה שיינפלד, אשרה אלקיים רות אשל. ליאן פרבר (Jan Farber) הייתה השפעה מיוחדת עליהם. הם ראו מופע שלו, **עוצמת הטירוף של התיאטרון**, בתל-אביב. בן-גל: "הבנו שלא חייבים לרקוד במסגרת של להקה, כמו שחשבנו קודם לכן. הוא פתח לנו את העיניים. מה שהשפיע עלי זה החופש הזה שבו הוא עובד. לנסות ולבדוק ולפרק."⁷ אחרי שנתיים בסדנה עזבו את הקיבוץ ואת הסדנה והחלו לעבוד לבד.

ב-1985 רקדו במשך שנה ב"אנסמבל ירושלים", לראשונה בחברת רקדניות ותיקות כמו איה רימון ובתיה כהן. הם השתתפו ב**ריקודי זיקית** שיצר נהרין לאנסמבל והועלה בפסטיבל ישראל. לאנסמבל יצר בן-גל את **מתים מצחוק** למוסיקה של מרדית מונק. הם זכו בפרס על הכוריאוגרפיה בתחרות הכוריאוגרפיה של האקדמיה למוסיקה ומחול ע"ש רובין בירושלים לזכרה של גרטרוד קראוס ב-1985, ובפרס שני עבור **מתים מצחוק**, תחרות לכוריאוגרפים בקלן, גרמניה, בשנת 1986. הם העלו את העבודה בלהקה צעירה בהולנד, ובשעות שהסטודיו היה פנוי החלו לעבוד על **דירת שני חדרים**. בארץ המשיכו לעבוד לבד. ל"להקת המחול הקיבוצית" יצרו את **מטען חורג** (1987) וללהקת "בת-שבע 2" יצר בן-גל את **תפיסה מוטעית** (1987). עבודתם **דירת שני חדרים** זכתה בתואר העבודה הנבחרת ב"גוונים במחול" לשנת 1987, ובמקום הראשון בתחרות הבין-לאומית לכוריאוגרפיה "בניולה" בפריז בשנת 1988. בשנת 1989 יצרו את המופע **חמורים**, שעמו הופיעו בכל רחבי הארץ ובאירופה. עבודות נוספות שלהם: **הריקוד השלישי**

(1990), **במערבולת התשוקה** (1991), **תאנים** (1993), **אינתא עומרי** (1994), **לשבת לקום אהובי**

(1996), *חִקִירָה* (1996), *The Dance of Nothing* (1999).

כאמור, **חמורים** עוסק במגדר. נקודת המוצא למערכת היחסים בין גבר ואישה היא שוויוניות. הם מוכנים לבדוק את המוסכמות החברתיות, לחשוף את עצמם לפגיעות של בן הזוג השני ושוב לצאת לדרך המשותפת. הם יוצאים למסע כזוג, לגלות את עצמם. מקורה של השפה התנועתית ביומיומיות ובקומפוזיציה בחלל. השפה גם יותר אנרגטית ו"ריקודית" מזו של באוש. **חמורים** היא העבודה הראשונה של בני הזוג שבה משתקף המקום בו הם חיים – בצבעוניות, בדימויים, בתפיסות העולם ובאנרגיות. על חיפוש המקומיות בתרבות הישראלית כתב עפרת ב-1984, ארבע שנים לפני לידת **חמורים**:

המקומיות האחרת איננה מתיימרת להסתמך על הגדרה של מקומיות אמנותית. הגדרה זו תהיה תמיד מלאכותית, כפויה ומוצריה כושלים. רוצה לומר, כלל אין זה חשוב לנו אם משהו מהמקומיות האחרת שלנו ידמה למשהו ממקומיות אחרת כלשהי ... לפגוש את המקום פירושו – לפגוש טבע של מקום ו/תולדותיו של מקום ו/או אמנותו של מקום... מקומיות אחרת של תכונות פיזיות, של סמלים חיים ושל מיתוסים אמיתיים של החברה הנוכחית.⁸

איכות זו של מקומיות שאנו מוצאים ב**חמורים** מאפיינת את מרבית עבודותיהם של דרור ובן-גל. אריאל הירשפלד איתר מקומיות זו באינתא עומרי:

התנועות של חברי הלהקה הזאת אינן רק כנות ואמינות בצורה בלתי רגילה, אלא שהן... ישראליות. לא ישראליות במובן שהתקבע בכל מיני קומדיות או מערכונים של להקות צבאיות ולא במובן אידיומאטי אחר, אלא הוא קשור לאופנים של תנועה וסגנון הקיימים, כמסתבר, באורח החיים הישראלי היום בשנות העשרים והשלושים לחייהם. יש בה שאריות קטנות של אתוס הצבר של שנות הארבעים והחמישים (אין אירופי, אמריקני, ערבי הפושט כך תחתונים; כך, באותה נכלמות נכמרת ושתוקה, כך בדיוק) ויש בה שאריות ברורות של שירות בצבא, ויש בה הרבה זכרונות טראומתיים שנהפכו כבר למורשת גנטית.⁹

אין זה בתחום המחקר כאן לצלול לסוגייה אם יש תרבות ישראלית וכיצד היא מתבטאת, אבל אוכל לקבוע שכמו שגרמניה משתקפת בעבודותיה של באוש, כך בחמורים ובעבודות נוספות של דרור ובן-גל משתקף הכאן והעכשיו.

5.3.2 תיאור היצירה

ביחד?

הבמה חשוכה. שומעים רחש של רוח ונקישות הליכה על הבמה. אור. דרור נושאת על כתפיה שמיכה מקופלת. היא צועדת מצד אחד של הבמה אל השני, נעצרת, מפילה את השמיכה לרצפה, מרימה ומניחה אותה שוב על הכתפיים. אחרי שחזרה על המשפט שלוש פעמים מצטרף אליה בן-גל במשפט תנועתי זהה בכיוון התקדמות נגדי. הם חוזרים על אותו משפט שוב ושוב. קצב ההליכה של בן-גל שונה משל דרור ולכן לפעמים הם מתקרבים ומתרחקים זה מזו, לפעמים השמיכות נופלות יחד לרצפה ולפעמים לא. הם ממשיכים בהליכה זו כשתי דקות. יושבים על השמיכות למנוחה. (ראה נספחים, תמונה מס' 18).

ביחד!

הזוג מתחיל לצעוד יחד. מפילים ומרימים את השמיכות באותו קצב ובהמשך מבצעים סכמה מתמטית של המשפט המקורי, כשהם מקצרים ומאריכים את מספר הצעדים וחוזרים מספר פעמים על הפלת החבילה לרצפה. הם נראים כרובוטים מתוכנתים. אחרי שהלכו יחד כשתיים וחצי דקות הם נעצרים פתאום, משנים כיוון ופונים לעבר הקהל, עומדים ומחייכים.

רוקדת לבדה

דרור רוקדת לבדה. החומר התנועתי מתבסס על רצף תנועות ידיים מהירות וזורמות תוך הטחת הטורסו לעבר הברכיים. בניגוד לה מתקדם בן-גל על הברכיים, שקוע בסידור השמיכות על הרצפה.

המאבק

בן-גל קם והם עומדים זו מול זה. השמיכה צמודה לחזה שלו, כאילו מגינה עליו. הוא נסוג בהליכה אחורנית ודרור מתקדמת מולו ומייד נסוגה, בן-גל מתקדם, וכך חוזר חלילה. לשנייה מרימה דרור את שמלתה, חושפת את ירכיה ומייד מכסה אותן והם מתגלגלים יחד על הרצפה במהירות, קמים, רוקעים על הרצפה. הוא מנסה שוב ושוב להציץ מתחת לשמלתה והיא דוחה אותו. אחר כך היא מתקדמת בהליכה ובריצה במרחב הכללי במעגלים, ידיה פרושות למעלה בהדרת חשיבות (ראה נספחים, תמונה מס' 19). בן-גל מניח שמיכות מתחת לכפות רגליה המתקדמות. שוב הם נעמדים זה

מול זו והוא דוחף אל החזה שלה את השמיכות. היא דוחה אותן ומצמידה אותן לגופו. שוב הוא מנסה להעמיס עליה את השמיכות והיא מסרבת. תוך כדי מאבק נופלות השמיכות לרצפה.

התעלסות

הם עומדים על הברכיים אחד מול השני, פושטים זרועות זה אל זה, מתקרבים, מתחבקים ונופלים לרצפה, כשגופו דבוק לגופה. באיטיות וברוך הוא מתפלש בין רגליה, מטמין את ראשו במפשעה שלה.

אהבה

שניהם יושבים על העקבים, גבם לקהל. דרור פושט את השמלה ופורשת שמיכה. בן-גל פושט את הגופייה ופורש את השמיכה השנייה. לצלילי ואלס רומנטי הם מתגלגלים; מתיישבים ומרימים את הרגליים בשיכול באוויר. הם מתקדמים זה לצדו של זה בזחילה על ארבע ומקיפים את השמיכות, ושוב מתגלגלים, מתיישבים וזוחלים. הם נעצרים בישיבה ליד השמיכות כשחזית הגוף פונה אל הקהל. דרור לוקחת את הגופייה של דרור ולובשת אותה. בן-גל לוקח את השמלה ולובש אותה. הם יושבים צמודים זה לזה, דרור מניחה באהבה את ראשה על חזהו של בן-גל.

הגבר כאישה

בן-גל עומד במרכז הבמה, לבוש בשמלה, רוקד חומר תנועתי דומה לזה שרקדה דרור בסצנת האישה לבדה (ראה נספחים, תמונה מס' 20). מוסיקה ערבית מסתלסלת, "אנא בחיבק", מלווה את הריקוד.

המאצ'ו

במרכז הבמה מונחת ערמת שמיכות. דרור עומדת בפרופיל לקהל, ידיה נשענות על השמיכות, גבה מקביל לרצפה, רגליה צמודות ומתוחות. בן-גל מקיף את הערמה, בועט בשמיכות, הערמה מתמוטטת ודרור נופלת. היא קמה והם נעמדים זה מול זה כשגבה מופנה לקהל. ידיו "סורקות" ללא מגע את גופה מלמעלה למטה וחזרה. זו תנועה מהירה, קטועה, בעלת אופי אגרסיבי ופולשני. אחר כך הוא נושא אותה בזרועותיו, נעמד בפיסוק רחב שמקרין ביטחון ויורד לישיבה כשהיא עדיין מכורבלת בזרועותיו. הוא ממתין שניות ספורות, כמו מבקש שכולם יראו, ומשליך אותה ככלי אין חפץ בו. דרור מתגלגלת על הרצפה כעלה ברוח, קמה וממהרת לסדר את השמיכות. הוא הולך בעקבותיה ומפרק את מה שסידרה. ושוב חזרה על משפט הידיים ה"סורקות", הנשיאה והזריקה. אחר כך דרור מקיפה את בן-גל בריצה מהירה בצעדים קטנים, כמו חיה מפוחדת. גבה שפוף. היא נעצרת והוא מרים את החצאית שלה ומציץ. דרור לא מגיבה. הוא מתחיל ללכת במעגל כשליט, כשהיא מניחה שמיכות תחת כפות רגליו.

הכול מאוורר

שמיכות מונחות זו על זו במרכז הבמה. דרור עומדת מאחוריהן וממלמלת במהירות: "אני לא מבינה... אצלי בבית הכול מאוורר... אצלי בבית אפשר לאכול מהרצפה. אצלי בבית הכול בסדר". תוך כדי הדיבור המהיר היא פורשת את השמיכות על הבמה ויוצרת שני מלבנים המזכירים מיטות.

מדברים בפרחים

באוניסונו הם מקיפים בהליכה את "המיטות" וחוזרים על תנועות הידיים של סצנת אישה לבד. הפעם התנועה מבוצעת ברכות ובאיטיות. בהתקדמם הם מפזרים פרחים על הבמה.

"החברמן" הישראלי

בן-גל עומד לבוש שמלת אישה. תוך כדי דיבור הוא מתגאה ביכולת הסיבולת שלו כמאצ'ו ישראלי: "אין לי שום בעיה. לטפס על הקיר. לרדת מהקיר. מרגיש את הבטן והכתפיים. תביא לי 8 מטר חבל ואני אטפס מעלה ומטה כמו זיקית. אין לי בעיה. לעשות 'פוש', פושה' [סלנג הלקוח מהמילה האנגלית push up]... אין לי שום בעיה. להעביר ארגזים ובקבוקים של בירה. אין לי שום בעיה. פקק, בקבוק, פקק, בקבוק, כך את כל המשאית. אין לי שום בעיה. הבטן בסדר, מרגיש את הרגליים. רק לעבוד בדואר ולהדביק בולים כל היום. היד שלי בסדר, לשון שלי בסדר. לעמוד ולמצמץ כל היום. מרגיש את הידיים, מרגיש את הבטן. אתה מבין מה אני מתכוון?"

ומה הלאה?

הזוג נע באוניסונו לצלילי מוסיקה מזרחית. החומר התנועתי מורכב מכפיפות טורסו ועבודת ידיים, מזכיר את המשפט התנועתי בסצנה "רוקדת לבדה". הפעם המשפטים מבוצעים כעבודה כפויה ואין בהם אותה זרימה וחיות כמו בסצנה "רוקדת לבדה". אחר כך כל אחד לוקח את השמיכה שלו והם מתקדמים בהיסוס. כל אחד מרוכז בעצמו. נשמע תיפוף. ושוב הם ממשיכים יחד כזוג את מסע החיים.

5.3.3 ניתוח היצירה**5.3.3.1 אפיון ה"תוכן"**כישלון

מגדר היא אחת השאלות הרבות שמעסיקות את בן-גל ודרור לגבי עצמם, "מי אנחנו, מה מקומנו ומה מניע אותנו לעשות את כל הדברים?"¹⁰ בניגוד לבאוש, המציגה את הכישלון במגדר כמחלט ומדגישה את האלימות והפרודיה, יוצאים בן-גל ודרור לחפש אחר פתרון קונסטרוקטיבי, כשנקודת המוצא

היא שוויון המינים. במהלך היצירה יש מאבקים בין המינים, אבל לא מתוך שאיפה לשלוט ולהכניע, אלא להבין טוב יותר זה את זה וליצור בסיס חדש למערכת הזוגית. הרעיון הזה בא לידי ביטוי גם במחזה **שותפים יריבים** מאת יהושע סובול, שמסביר שהנפשות פועלות עם שותף-יריב לדיאלוג על מנת לבוא על פתרונם ולמצוא את איזונם. מדובר, אפוא, בבדיקה מחודשת של נורמות ובהתרחקות מכל היבט ראוותני. לא במקרה בחרו בצבעי שחור-לבן המקרינים אופי נזירי, ללא הצטעצעות. יש בכך רצון להתנקות, "כדי להביט ישר לתוך עצמך" כפי שאומרת דרור.¹¹ בחירתם היא אמירה של התרסה כלפי העולם כיום, שעליו כותב החוקר גדעון עפרת: "למי אכפת עוד מהשחור הלבן התמציתי שלך בעולם זה של טלוויזיה צבעונית, עיתונות צבעונית וצבעוניות שנאבליסטית פוספורית על גבי קטיפות, ברזנטים ושאר הפתעות".¹²

במהלך היצירה עוברים בני הזוג אותו מסלול, מבצעים אותה עבודה סיזיפית ונושאים על גבם אותו משא. דרור עושה אותה עבודה קשה כמו בן-גל ובכך יוצאת נגד התפיסה המערבית שאישה צריכה להיות עדינה, שבירה, חלשה ומאופקת ושישנם דברים פיזיים שהיא לא מסוגלת לעשות.¹³ מצד שני ניתן לראות בעבודתה הקשה ביקורת כלפי החברה המזרחית שבה האישה נושאת את המשא הכבד בעוד הגבר מעשן נרגילה בבתי קפה. מכאן, אפוא, שבעבודתה הקשה של דרור חבויה אמירה פמיניסטית מההיבט של החברה המערבית והמזרחית כאחד.

כמו לבאוש יש לבני הזוג ביקורת בנושא המגדר, אבל בניגוד לה הם סבורים שעדיין קיימים אהבה, חום, רוך ושאיפה לשינוי. הם מתמודדים עם שאלות יסוד של מאבק הכוח בין המינים, חלוקת הנטל, שיתוף וויתור. בניגוד לבאוש מצויים עדיין בן-גל ודרור בשלב בו הם מוכנים לחשוף את עצמם לאתגר של הקשבה ושל הבנת הזולת. הם מוכנים להחליף ביניהם את תפקידי המינים כדי להבין יותר טוב את מצוקת הזולת. בן-גל: "לכל אחד יש את הדברים הקלים שלו. החלטנו שכל אחד מאתנו יתמודד עם חומר שקשה לו. לי כרקדן היה מאוד קשה לרקוד כאישה. היו חזרות שהייתי שוכב על הבמה ומתחיל לבכות. ליאת הייתה צועקת עלי לקום להמשיך הלאה".¹⁴

בסצנת "ביחד?" הם מציגים את הגרסה שלהם לכישלון. הזוג מבצע משפט תנועתי זהה, הולך הלוך ושוב על אותו מסלול מצד אחד של הבמה לצד שני. הם מפילים, מרימים, הופכים ונושאים אותו סוג של שמיכה, עוברים יחד כברת חיים על כל הקשיים הכרוכים בכך, אבל אין ביניהם קשר. כל אחד מהם שקוע בהתמודדות האישית שלו עם הקושי לשאת את השמיכה, שאולי מסמלת את הקשיים בחיי היומיום. מה שמחבר אותם הוא מסלול ההתקדמות המשותף והקשיים הכרוכים בעיסוק בשמיכה, אבל רגשית נשאר כל אחד מהם בודד, נתון בתוך בועה אישית. הולכים קרובים, אבל נפשית הם רחוקים.

בסצנה "ביחד!" הם ממשיכים לבצע אותו משפט תנועתי מקורי כמו בסצנה "ביחד?" אבל הפעם באוניסונו מושלם. כמו רובוטים הם מבצעים שוב ושוב אותו משפט תנועתי שחוזר על עצמו כסכמה מתמטית מורכבת נטולת רגש. הם מקצרים את המשפט המקורי (במקום ארבעה עד חמישה צעדים הם מסתפקים בצעד אחד, שניים או שלושה) וחוזרים על פעולת ההפלה וההרמה של השמיכה שלוש עד שש פעמים. אין היגיון פנימי בשינויי הכיוונים ובמספר הפעמים שהם חוזרים על כל משפט. נראה שהם הולכים מכוח ההרגל, מכוח הציפיות של החברה. לאחר שסיימו הם עומדים ומחייכים חיוך מאולץ, של כביכול "אושר" של שני אנשים שהצליחו לבצע יחד עבודה קשה וסיזיפית.

בניגוד לבאוש אין דרור ובן-גל מדגישים בלבוש ובחומרים התנועתיים את ההבדל בין המינים. בניגוד לנשים הדקיקות אצל באוש מבנה גופה של דרור מוצק מן המקובל לגבי רקדנית. היא אינה לבושה בשמלה הדוקה, צבעונית ונעלי עקב גבוהות כדי להתאים עצמה לציפיות המבט הגברי. כמו יוצרי המחול הפוסט-מודרני, חיפשו דרור ובן-גל דרך "להציג את הגוף בתנועה מבלי להציג אותו כמוצג. מכאן נבע השימוש בלבוש פשוט."¹⁵ דרור לבושה בשמלה שחורה המגיעה עד הברכיים. בגדה פשוט כמו בגדו של הגבר והיא נועלת נעליים כבדות. במחזה הפמיניסטי *The Singular Life of Albert Nobbes* (1979) האישה מתחפשת לגבר כדי לזכות בשכר טוב יותר ולובשת בגד עם גזרה פשוטה בצבע שחור ולבן ונועלת נעליים גדולות שמעוגנות באדמה ותומכות בנדיבות במשקל הגוף.¹⁶ במחזה האישה מתחפשת לגבר, ואילו דרור מופיעה כפי שהיא. היא איננה מגלחת את השיער על הרגליים ולא תחת בית השחי. לדברי המבקר שוש אביגל יש משהו גברי בבתי השחי הלא מגולחים שלה, בקשיחותה, בכוח הפיזי שלה ובנעלי השרוכים המגושמות שלה.¹⁷ היא גם לא דורכת על הקרקע כמו שדורכים הרקדנים היחפים של פינה באוש על הדשא של וופרטל. זו דריכה של אישה שרגילה להרים משאות כבדים בסביבה לוחטת וחמה. אותה פשטות ושירות תואמת יותר את המחול הפוסט-מודרני ואולי גם את החספוס וה"דוגריות" הישראלית בהשוואה לחברה האירופית שמציגה באוש. ביקורת שכתבה מרשה סיגל על הרקדנית/כוריאוגרפית הפוסט-מודרנית טרישה בראון (Trisha Brown) מתאימה להפליא גם לדרור: "מדובר באישה, לא במיוחד נאה אבל גם לא מכוערת, לא רזה אבל גם לא שמנה, ללא הטונוס השרירי של רקדני בלט. מה שבולט זו הנוכחות שלה. היא מציגה את עצמה בפניך כמו שהיא ועושה מה שהיא עושה."¹⁸

בניגוד לחלק מהרקדנים בקבוצתה של באוש, בן-גל אינו מקרין נשיות או הומוסקסואליות. נהפוך הוא: הוא גבוה ושרירי, ושירת בצבא בסיירת נבחרת של צה"ל. הוא מספר שבצבא נהג ללכת ברגל 150 ק"מ כשהוא נושא על גבו משא במשקל 50 ק"ג. "לולא עברתי זאת והוכחתי בעיני הנורמות

הישראליות שאני גבר, לא הייתי מסוגל לעשות את מה שאני עושה כיום".¹⁹ השימוש בטקסט, בעיקר של דרור, מאיר גם הוא את הנכונות להתנסות חדשה. הנה מה אומר קופלנד על הדיבור במחול:

המחול תמיד נחשב לאמנות אילמת של תנועה פיזית טהורה שבו הנשים יכולות להשתמש רק בגופן. יש משהו סימבולי בכך המצביע על שחרור כאשר הנשים יכולות לדבר על הבמה ולא לבטא את עצמן רק בעזרת הגוף. האישה יכולה להיות פיזית ומגרה אבל באותו זמן גם פיקחית וחכמה.²⁰

כאמור, כדי להבין טוב יותר זה את זה הם מוכנים להחליף תפקידים. לא מדובר בהחלפת בגדים כדי ליצור תסבוכות קומיות כמו במחזות היווניים העתיקים של אריסטופאנס או במחזות בסגנון הקומדיה דל ארטה,²¹ וגם לא כדי להסתגן בהיחבא אל הצד של המתרס, או בשאיפה להראות את הצביעות של נורמות חברתיות, אלא בניסיון אמיתי לחוות סיטואציות יומיומיות שבהן מתנסה בן המין השני. הם לא מסתפקים בהחלפת בגדים אלא גם מאמצים גיטות והתנהגויות של המין השני. למשל, האישה רוקדת כמאצ'ו, ידה הימנית קמוצה לאגרוף קשוח והבוהן המתוחה מעצימה את שביעות הרצון העצמית שלה ושליטתה. כשהבוהן מצביעה לעבר הגוף היא כמו מבקשת לומר "אין כמוני", וכשהבוהן מצביעה לחלל היא נראית כמחלקת פקודות. הריקוד של דרור מתבצע בחלל בגובה עמידה כשהיא מתקדמת בקו ישר אל הקהל וחזרה, ואחר כך מקיפה את חלל הבמה כשהיא תוחמת את הטריטוריה שלה בקפיצות גדולות של מעין Grand Jeté (ראה נספחים, תמונה מס' 21). בביצוע הקפיצה אין איכות של בלט קלאסי – ברק, מהירות, גובה כמו של חץ – אלא מדובר בקפיצה עם ברכיים כפופות שאינה ממריאה לגובה, והידיים נפתחות ונסגרות כאילו היא שוחה. ייתכן שהביצוע העילג מצביע על אי-ההתאמה בין השאיפה לשליטה לחוסר היכולת. היא מבקשת לקפוץ כגבר, מבקשת להיות שליטה, אבל כל מה שהיא עושה זה חיקוי עלוב?

בניגוד לה, המנסה להיות גבר שליט, מתקדם בן-גל על הברכיים בקצב איטי ועושה את עבודות הבית המיועדות לנשים: מעביר שמיכות מצד לצד על הבמה. גם קווי ההתקדמות שלו אינם ברורים, בניגוד לקפיצות הגדולות של דרור. זו התקדמות במסלולים מעורפלים משהו. הוא מסדר את השמיכות זו לצד זו או זו מעל זו. בעוד היא שיכורת כוח כגבר, הוא חש מושפל וכנוע כאישה. בסצנה "הגבר כאישה" הוא לובש שמלת אישה, חוזר על משפט תנועתי נשי שקודם לכן רקדה דרור, אבל לתנועת הידיים והטחות הטורסו הוא מוסיף אמירה בוטה, מדגיש עכוזים ונוגע בשדיים. הוא חש השפלה בשל הצורך להדגיש את הנשיות כדי לרצות את הגבר. המוסיקה המזרחית המלווה

את הקטע מדגישה עוד יותר את ההשפלה מפני שהיא מתקשרת עם חברה שבה מעמד האישה הוא נמוך במיוחד.

לצד הסצנות העוסקות בריחוק, במאבק ובהשלמה עם נורמות חברתיות שזורות בחמורים סצנות של אהבה וקירבה. סצנת ה"התעלסות" מתבצעת ברגישות רבה, באיטיות, בחושניות, תוך כדי הקשבה הדדית עמוקה בין בני הזוג. כל גופו דבוק לגופה. המגע מקסימלי והוא גולש לאורך גופה כמו מבקש להתאחד ולחדור בתוכה. מבקש לחוש, להריח, לספוג, לא לאבד טיפה של מגע. היא מגיבה באותה רגישות. התנועה היא מינימלית, מאופקת אבל גם חושפנית. כותבת המבקר שוש אביגל: "יש משהו מאד אותנטי, מאד כן ואמיתי באמירה האישית הזאת שלהם. זוג רקדנים מתעלס על הרצפה. המון רוך, הוא מסובב אותה כך שהקהל לא יראה בדיוק, למנוע מבוכה. ההסתרה-למחצה מגבירה את תחושת האינטימיות, זה לא מופע חשפנות."²² בסצנת "האהבה", מתגלגלים בני הזוג יחד כמו בתוך חלום. מדי פעם הם פושטים את הידיים באוויר כשהרגליים משוכלות, כאילו מרחפים, כשנקודת המגע עם הרצפה היא מינימלית. התנועה זורמת ואיננה נתונה בסד של ספירות שכלתניות של משפט תנועתי. הם נעים יחד תוך הקשבה הדדית ויוצרים אוניסונו הנובע מקשר נפשי. שתי סצנות אלו, "התעלסות" ו"אהבה", עומדות בניגוד מוחלט לסצנות הסקס האלים אצל באוש.

בסצנה "דבר אלי בפרחים" עוסקים בני הזוג בפתרון שהם מציעים: ויתורים הדדיים. דרור: "מה זה כוח? גם בויתור יש הרבה כוח ויכולת קבלה."²³ בתנועה סימטרית הם מתקדמים בחלל ומקיפים את השמיכות הפרושות על הבמה כשתי מיטות. תנועות הידיים זהות למשפטים בריקוד הסצנה "רוקדת לבדה", אבל מבוצעות בקצב ואלס איטי כשהתנועה זורמת ורכה. הם מפזרים פרחים על הבמה שיוצרים שדה פרחים על הבמה ובכך מזכירים את *Nelkin* (1982) של באוש. אולם אם אצל באוש הפרחים פוזרו מראש על הבמה ומשמישים כחפץ, אצל בן-גל ודרור "גדלים" הפרחים מתוך כפות ידיהם – צמיחה שמקורה בשינוי פנימי. כזכור, ההצגה מסתיימת כשבני הזוג ממשיכים במסע חייהם המשותפים. כל אחד עומד ואוחז את השמיכה שלו. הם אינם ממהרים לצאת לדרך ולבצע את המשפט המקורי שפתח את היצירה. הם נראים מהורהרים, חוששים, נבונים יותר. איך ינהגו מחר?

אלימות

שני סוגים של אלימות פיזית מצויים בחמורים. הראשון הוא אלימות של הרקדנים כלפי גופם כפי שבאה לידי ביטוי בקטע הפתיחה של העבודה המפרכת עם המזרונים. כמו אצל באוש הם נדחפים עד קצה היכולת הפיזית ומראים את העייפות והכאב. האלימות הנוספת היא אלימות נפשית. האלימות

הפיזית בין הרקדנים מצויה במינון נמוך. עיקר האלימות מתרכזת בסצנת "המאציו" בו טרחה הרקדנית לסדר את השמיכות ואחר כך נשענת עליהן למנוחה קצרה. הגבר מקיף במעגל את השמיכות כחיה האורבת לטרף ואחר בועט בהן, כאילו ביקש למוטט את יסודות הבית. השמיכות מתפזרות והאישה נופלת. כחיה קטנה ומפוחדת היא מקיפה אותו מספר פעמים במעגלים. זוהי ריצה מהירה בצעדים קטנים ובגוף רפוי. הוא, כמו המלך, כמו השמש, יושב במרכז המעגל והיא סביבו. כשהיא מפסיקה לרוץ הוא נושא אותה על ידיו, כמו באופרטות הסבון שבהן הנסיך נושא את הנסיכה למפתן הארמון. הוא עומד בפיסוק רחב, מקרין ביטחון וכוחניות. היא מכורבלת בזרועותיו ללא תנועה, כמו קפואה, ממתינה ליוזמתו. הוא יורד לישיבה, ללא שינוי האחיזה, כמו מרים משקלות, ממתין מעט, כמו ממתין לצילום פרסומת ואחר כך זורק אותה. היא מתגלגלת על הרצפה כחפץ חסר ערך.

להוציא את סצנת "המאציו", ההתמודדות והאלימות הן בין בני זוג שווים. למרות שבסצנת הפתיחה ("ביחד?") דרור איטית מעט מבן-גל, היא מצליחה לעמוד כמוהו בעבודה סיוזיפית. בסצנת "המאבק" שניהם משנים גבהים, מתגלגלים, קמים, רוקעים כמו חולפים על פני הרים וגאיות ואינם מהססים לומר את דברם. היא לא נשארת חייבת לו: אם בסצנת "המאציו" האישה היא זו שמניחה את שמיכה מתחת כף רגלו של הגבר הצועד כשליט, הרי בסצנת "המאבק", התפקידים מתהפכים, והאישה צועדת על פני השמיכות שהגבר מניח את השמיכות לרגליה.

פרודיה

הפרודיה משמשת את היוצרים ככלי נשק נגד צביעות הנורמות החברתיות. ניתן לייחס שימוש זה להשפעת באוש, אבל זהו גם חלק מתופעה רחבה בספרות הפוסט-מודרנית בישראל של שנות השמונים, שעליה כותב גורביץ':

הספרות פנתה עורף לפתוס הטרגי ומעדיפה לתאר את החיים באמצעות הגרוטסקה והקומדיה השחורה. לתאר את העולם, שלא ניתן עוד להתבונן בו בקריטריונים ערכיים או מוסריים כשלהם. הסאטירה הינה נקודת תפנית גואלת ומתקנת האופיינית דווקא לדגמים מובהקים של אליטיזם מודרניסטי.²⁴

דוגמה לפרודיה אתן מן הסצנה העוסקת בדימוי "החברמניות" של הישראלי המצוי. כזכור, הגבר המבקש להיות סופר-גבר מתרברב שאין לו בעיה לעשות כל דבר כדי להראות שהוא סופר-גבר, בשעה שהדברים שבהם הוא מתגאה מצביעים על טיפשות ועל ילדותיות. לדוגמה, הוא מתגאה בכך שאין לו בעיה לפתוח כל היום בקבוקים ולהעביר אותם מהמשאית. אין לו בעיה להדביק בולים כל היום ומתגאה בכך שהלשון לא נדבקת. ומעל לכול, אותו גבר "חברמני" לובש שמלת אישה.

אי-ליניאריות

היצירה בנויה כקולאז' שבה כל הסצנות קשורות לנושא המרכזי: בחינת היחסים בין בני הזוג וגילוי עצמי. להלן סדר הסצנות ונושאייהן: "ביחד?" (חוסר תקשורת), "ביחד!" (אילוץ חברתי), "מאבק" (מלחמה בין שולט לנשלט), "התעלסות", "אהבה", "הגבר כאישה" (החלפת תפקידים בין המינים), "המאציו" (הטיפוס השולט), "הכול מאורר" (ציפיות חברתיות), "דבר אלי בפרחים" (ויתור והשלמה), "החברמן הישראלי" (נורמות חברתיות) ו"מה הלאה?" (הרהורים לגבי המשך הדרך המשותפת). אנו רואים שאין התפתחות דרמטית עלילתית אבל יש היגיון כרונולוגי בהצגת מערכת היחסים בין הזוג.

ריגוש

דרור ובן-גל מתרגמים את המסר הרגשי לקומפוזיציות מופשטות של חלל, רוח וזמן ובכך הם יוצרים ריחוק. אפילו בסצנת האהבה אין אנו רואים השתפכות אמוציונלית של רגשות עם פתרונות תנועתיים שגרתיים המוכרים מתוך המחול המודרני או הקלאסי. במקום חיבוקים וגיפופים למיניהם יצרו הכוריאוגרפים משפט תנועתי שבו הם מתקדמים על הרצפה עם איכות תנועה זורמת שמקרינה רוגע והרמוניה. כזכור, המשפט מתבצע באוניסונו ובנוי משלושה גלגולים בשכיבה, וממעבר לישיבה שבה נקודת המגע של הישבן עם הרצפה מינימלי. על בסיס צר זה הם מרימים את רגליהם לאוויר בשיכול והידיים פשוטות מעלה, כמו מבקש הזוג לרחף בחלום אידילי. בהמשך הם מתקדמים בזחילה, מניחים ומרימים יחד ידיהם ורגליהם על הרצפה. הם נראים כמו חיות המתקדמות בשקט ביער. למרות שאין בין בני הזוג כל מגע פיזי ואין כל קשר במבטים הם מקרינים "ביחד". הקשר העמוק ביניהם אינו זקוק לקשר חיצוני. הם נעים יחד בהרמוניה, מאוחדים באותה אנרגיה. הם חוזרים על משפט זה פעמיים.

הנכונות לויתורים הדדיים באה לידי פתרון כוריאוגרפי בהתקדמות הרקדנים במסלולים זהים, סימטריים, כשהם מקיפים שמיכות הפרושות על הרצפה. זו התקדמות בתנועת ראי, אין מוביל ואין מובל. ושוב, אין ביניהם מגע פיזי ואין קשר של מבטים, אבל הם נעים יחד, מאוחדים באותה אנרגיה. כזכור, כמו בלהטוט של קוסם, צומחים פרחים על כפות ידיהם ואותם הם מפזרים בנדיבות על הרצפה. הם ההתחדשות הפנימית שלהם אם צובעים מחדש את העולם.

בסצנות אלו, כמו באחרות, יש שימוש מועט בדינמיקה ובשינויי כוח. ההתנתקות מלחלוחית הדינמיקה, המקצבים ואיכות הכוח למיניהם, יוצרים איכות של אמנות "יבשה", שהיא לפי תפיסת הזן היפני אמנות בוגרת, נטולת לחלוחית של ילדותיות. לאיכות זו קורא הזן "יובש נעלה" (Lofty

אפילו בסצנת "ההתעלסות", שמצטיינת בגישה ריאליסטית, הפכו בני הזוג את ההתעלסות לאמנות. בן-גל מצמיד את גופו לדרור ומחליק לאט, כל חושיו פתוחים לחוש כל תא בעור, להריח, לטעום כל ניחוח של הגוף שלה. הוא טומן את ראשו במפשעתה ללא קורטוב של ארוטיות אלא מתוך רגש עמוק. היא מתיישבת עם רגליה המפוסקות ומגיבה באימפולסים עדינים. אין התרגשות חיזונית דרמטית וסערת רגשות כמו אצל באוש.

פתוח לפירושים

הפתרונות שמציעים בני הזוג להעביר את המסרים שלהם הם פתרונות כוריאוגרפיים, ולכן מעצם טבעם פתוחים יותר לפירושים מאשר השימוש במילה. למשל, החזרה של בני הזוג על המשפט התנועתי המציין עבודה סייזיפית בתחילת ההצגה יכול להתפרש כדבר והיפוכו:

- חוסר קומוניקציה בין בני זוג שניהם מבצעים אותה פעילות, אך לא ביחד (סצנה "ביחד?").
 - שמירה על עצמאות. שניהם מבצעים אותו משפט כשכל אחד מתאים את קצב העשייה ליכולתו, מעין עצמאות בתוך יחד.
 - האוניסונו מעורר אסוציאציות לפעילות רובוטית.
 - האוניסונו על הקשבה הדדית וקשר עמוק בין בני הזוג.
 - החיוך של הזוג לאחר שסיימו את העבודה הסיזיפית הוא חיוך של סיפוק שחשים אנשים שעמדו ביחד במשימה קשה.
 - מדובר בחיוך מאולץ של אנשים שמנסים לענות על הדימוי החברתי של זוג מאושר.
- גם לשימוש בשמיכות ניתן להעניק פירושים שונים. הן יכולות לסמל בית, טריטוריה ומשא כובד החיים. היצירה גם מעוררת פירושים פוליטיים-חברתיים. השמיכות על הכתפיים יוצרות רושם של נרדפות: פליטים הנמלטים מפני משהו. נשאלות שאלות: מי הם החמורים שעובדים כל כך קשה? מדוע הם עובדים כל כך קשה ומקבלים עליהם את הדין? מה עושה שם השיר הערבי? האם יש רמז להקבלה של זהות מינית, זהות מעמדית וזהות לאומית? רק הסתכלות כללית על העבודה ולא התייחסות פרטנית לכל סצנה בנפרד נותנת אינדיקציה לצופה מהו הפירוש המקובל עליו.

5.3.3.2 אפיון "כתב הגוף"

גילוי

בן-גל לאריה יאס: "אני לא רוצה לחדש... אני רק מחפש להביע את עצמי, את מה שאני מרגיש לגבי דברים מסוימים. זה מה שאני רוצה לעשות. ואני לא מרגיש שכבר מיציתי את העניין הזה... אצלנו הכל תהליך לימודי."²⁶ בניגוד לבאוש, נקודת הפתיחה לגילוי היא קבלת החלטות שכלתניות. הם מטילים על עצמם חוקים, מגבלות תנועתיות ומגבלות בשימוש בחלל לגבי "מה עושים ומה לא עושים". אחרי שבדקו את הפתרונות שנולדו מהמגבלות שהטילו על עצמם הם שוברים את המגבלות. לדוגמה, **בדירת שני חדרים** הולך כל אחד מבני הזוג אך ורק בתוך הריבוע שלו; זו מגבלה שהטילו על עצמם כדי להעביר את המסר שמדובר בשני אנשים עצמאיים. אחרי 25 דקות החליטו "לשבור" את הריבוע הדמיוני. בן-גל חוצה את הבמה ל"טריטוריה" של דרור ומניח יד על חזהו.²⁷ לדברי בן-גל כל החוקים והמגבלות שהטילו על עצמם הם תוצאה של "תובנה מובנית". בדרך כלל בונה בן-גל את הסכמה התנועתית עם ספירות ושינויי כיוונים. בכך הוא הולך באופן לא מודע בתלם המסורתי שתכונות של שכלתנות, חשיבה מדויקת ומאורגנת קשורה לעולם הגברי. לדבריו, בהמשך לוקחת דרור את אותו משפט סכמטי ומעגלת ומטשטשת את המבנה, ובכך, שוב באופן לא מודע, הוא משייך לבת זוגתו את התכונות המסורתיות לנשים. אבל ניתן לראות בחלוקה זו שיתוף פעולה אידיאלי בין בני זוג כאשר כל אחד תורם לאותו משפט את התכונות המולדות שבהן הוא מצטיין.

בתהליך היצירה הם מפרקים ובונים מחדש. מסביר בן גל:

עבדנו על קטע של בחור ובחורה. הם מפשיטים זה את זה. הוא מתגלגל ושוכב עליה. היא מצליפה בו בשערה. הם חוזרים על עשייה זו מספר פעמים. האפקט הוא של מערכת יחסים מובנית ואכזרית. במקביל, רקדן שלישי רוקד ומבצע לבד את החומרים של אחד מבני הזוג ששוכבים על הרצפה. הוא נראה כמשתגע ממראה עיניו ומגביר את המהירות. אחר כך ביקשתי מכל אחד מבני הזוג לבצע את החומרים של הדואט לבד, אחד מאחורי השני, ואת הבחור השלישי העמדתי ביניהם. נוצרת הפשטה של הפעילות כי אתה מוציא

את האמוציה ומה שנשאר זה ניתוח קר ומנוכר. אחר כך באה ליאת, ערכה מספר שינויים בחומרים התנועתיים וביקשה שכל אחד ירקוד את החומרים התנועתיים בצירופים שונים, ביחד, או לחוד. לאורך המופע השתמשה באלמנט הצלפת השיער בהקשרים חדשים... זה כמו לפרק תמונה ולבנות אותה מחדש.²⁸

בתהליך היצירה הם בודקים הפכים: כדי להגיע לתנועה שמבטאת רוח הם בודקים קודם מהי תנועה אגרסיבית. מסביר בן-גל: "הייתי צריך להגיע עם הרקדנים לעצמת האגרסיביות כדי שיהיו

מותשים עד שהרוך יזרום החוצה מהגוף מבלי לחוץ".²⁹ טכניקה זו של התשה כאמצעי להתנער מתוספות מיותרות וממנייריזם מצויה גם במחול הפוסט-מודרני.³⁰

שפת התנועה

התנועה **בחמורים** מתבססת על תנועה יומיומית. בריאיון לעיתונאי יאס אמר בן גל: "הרקע שלי בריקוד קטן יותר מהרקע שלי בחיים, ולכן אני לוקח תנועות של החיים".³¹ כשהוא מדבר על החיים הוא מתכוון שהוא מושפע ממזג האוויר, מהמצב הפוליטי, מההריון של דרור ומהמפגש עם אנשים. המבקר חזי לסקלי טוען שדלות התנועה נובעת מחוסר רקע לימודי עשיר במחול:

הריקוד שלהם לא מחובר לשום נקודה בעבר, אלא כולו הווה, ללא הורים וסבי סביים... אחת הדוגמאות המוחשיות לכך היא בחוסר השימוש הכמעט מוחלט שדרור ובן-גל עושים בליפטים (Lifts), אותן הנפות שבהן משתמש בדרך כלל הרקדן כדי להניף את זוגתו. במחול [חמורים] שהוא כולו סחיבת משא על כל המשתמע מכך, מתבקש שימוש בהנפות. בן-גל ודרור אינם מתקרבים לעולם הזה של אין ספור אפשרויות המצויי בבלט הקלאסי במיוחד, אך גם במחול המודרני... הדואטים שלהם נראים לעתים כגרסה מקומית מיוזעת של ריקודי חצר שבהם שני בני הזוג מרבים לבצע אותה תנועה עצמה. על הנפות אין מה לדבר, אם כי אני בטוח שהצמד המקומי אינו מתכתב התכתבות אירונית וחצופה עם ריקודי חצר עתיקים משום שפשוט אינו מכיר אותם, כפי שאינו מכיר מספיק את הרפרטואר המודרני והקלאסי.³²

כדאי לציין שגם באוש, שלה רקע עשיר במחול, הואשמה על ידי הביקורת האמריקנית בשפה תנועתית דלה. דרור נותנת פירוש אחר לאותה "דלות" תנועתית של באוש במאמר שכתבה לקראת ביקור "תיאטרון-המחול וופטרל" בארץ:

[מדובר] בעוצמה של צמצום האמוציה לדיוק מכאיב או מצחיק... עד שכל ליטוף וכל מבט הם עוצמה שמאפשרת לך להיות ולראות רחוק מעבר לתנועה עצמה, מעבר לרקדנים ולתפאורה העשירה, ומעבר לכוריאוגרפיה המבריקה ולכל השאר – ולהביט ישר לתוך עצמך.³³

למרות המכנה המשותף – התנועה היומיומית – קיים הבדל בין היוצרים. בני הזוג מעדיפים את הפעילות על הגיסטה, את התנועה על הרעיון, את הקומפוזיציה על פני הבימוי והתפאורה התיאטרלית. במקום שימוש בגיסטות במרחב אישי, כפי שמרבות לעשות באוש, צוקרמן ואלקיים, בני הזוג רצים, מתכופפים, מרימים, מפילים, מתגלגלים, זוחלים. הפעילויות מתקדמות במרחב הכללי ובמרחב האישי תוך שינויי גבהים או כיוונים. כל הגוף לוקח חלק בפעילות. כמעט ואין רגעים סטטיים. אין תנוחות. המבקרת שוש אביגל טוענת שייתכן שהדבר נובע מכך שבני הזוג הם גם המבצעים ולא רק הכוריאוגרפים.³⁴ בן-גל מייחס זאת להשפעת החיים בארץ: "אנשים פה חיים במתח היסטרי. אין לנו שקט. יש בזה גם קסם. אנשים כאן הם כמו חיות, המון ויטאליות. באירופה האנשים ימתים".³⁵

חומרי הגלם הדומיננטיים בעבודה הם הליכות, תנועות ידיים, קימור חזק של הטורסו קדימה, עבודת אגן ושמיכות. לעתים נחשפות ההליכות לאנרגיה ולמקצבים חדשים שמעניקים להן אופי שונה, כמו למשל בסצנה "דבר אלי בפרחים", בה ההליכות שינו את המקצב לשלושה רבעים והפכו לוואלס מעודן. הידיים מתרחקות ומתקרבות אל הגוף בתנועה סימטרית וא-סימטרית; יד אחת טופחת קלות על השנייה או ששתיהן חובקות את הגוף קדימה ואחורה בתנועות שיכול. בתנופות יורד הטורסו קדימה, אבל אין שימוש בקימורים לצדדים או בהקשתה לאחור. יש שימוש בגלגולים על הרצפה וזחילה על ארבע. להוציא מקרה בודד בו מקיפה דרור את הבמה בגרנד-גיטה (Grand Jété), אין כמעט קפיצות נוספות בעבודה.

לאורך המופע חוזרים מספר משפטים תנועתיים כמוטיב הפתוח לוואריאציות. ב"רוקדת לבדה" מתחילה דרור כאשר כפות ידיים מחוברות מעל לראשה ונעות מצד לצד ואחר כך פשוטות לצדדים תוך כדי סיבוב. בהמשך, יד אחת מונחת על הבטן והשנייה נעה קדימה ואחורה כמטוטלת, אחר כך נפתחת ונסגרת תוך שהיא מצביעה על החזה ואחר כך הידיים פשוטות קדימה וכל יד בנפרד נוגעת בשד אחר. הידיים משפשות וגולשות לצדי המותניים ובהמשך נסגרות ומשפשות את המפשעה. המשפט מתבצע תוך כדי התקדמות בחלל במסלול קדימה ואחורה, שימוש בסיבובים, כפוף גב מהיר קדימה (כמו הטחת הראש בברכיים), מעט ענטוז ולסירוגין בעיטה (kick) קלה ברגל ימין. משפטים אלה חוזרים בסצנות "הגבר כאישה" ו"דבר אלי בפרחים", בשלמותם או בחלקים, תוך כדי שינויי קצב ודינמיקה. ב"גבר כאישה" מבצע בן גל את אותו משפט לאט יותר, כאילו הוא מתבייש. אלמנטים מתנועת הידיים של אותם משפטים תנועתיים חותמים את היצירה כאשר הזוג חוזר שוב

ושוב על מוטיב היד הנוגעת בחזה, בכתפיים ובראש תוך כדי הטחת הראש בברכיים. הפעם המשפטים פחות זורמים ונראים מבוצעים מתוך חוסר ברירה של כוח של הרגל.

אלמנט החזרה בולט בעבודה והרקדנים אינם מסתירים את המאמץ והאנרגיה המושקעת בעבודה הסיזיפית החוזרת שהופכת את החזרה למרכיב הדרמטי. ניתוח המשפט הבא מתוך "ביחד" מראה את החזרה ואת האופן שבו מעבדים היוצרים את המשפטים הגולמיים:

<u>כיוון</u>	<u>ספירות</u>	<u>תיאור הפעולה</u>
צד שמאל של הבמה לעבר ימין	1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות
במקום. פנים לקלעים ימניים.	1	מניחים שמיכה על ברכיים כפופות.
	2	יד ימין עושה מעגל ותופסת את השמיכה
	3	מפילים את השמיכה לרצפה
	4	דוחפים שמיכה על הרצפה
	5	עושים לנגי' (lunge) על השמיכה
	6	מרימים שמיכה חזרה לברכיים
	7.	הופכים את השמיכה בשתי הידיים ומניחים על הברכיים.
	8	מרימים ומניחים את השמיכה על השכמות.
מתקדם לכיוון קלעים שמאליים	1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות
במקום, פנים לקלעים שמאליים	8-1	משפט הפלת והרמת השמיכה
מתקדם לכיוון קלעים ימניים	1-4	הליכה עם שמיכה על שכמות
במקום, פונה לצד ימין של הבמה	6-1	משפט הפלת השמיכה
במקום, חצי סיבוב לעבר צד שמאל	1-6	חזרה
במקום, חצי סיבוב לעבר צד ימין	1-6	חזרה
מתקדם, אל צד ימין של במה	1-3	הליכות עם שמיכה על שכמות
במקום, פונה לצד ימין	1-6	משפט הפלת השמיכה
מתקדם לצד שמאל של במה	1-3	הליכות
במקום, פונה לכיוון שמאל של במה	1-6	משפט הפלת השמיכה
במקום, חצי סיבוב לימין	1-6	חזרה
במקום, לצד שמאל	1-3	חצי משפט הפלת השמיכה
	1-3	חזרה

	1-3	חזרה
	1-3	חזרה
	1-3	חזרה
במקום, חצי סיבוב לעבר צד ימין	1-3	חצי משפט שמיכות
	1-4	ארבע קפיצות במצב שכיבה מצד לצד
במקום, לצד שמאל	1-6	משפט שמיכות
במקום, חצי סיבוב לצד ימין	1-6	חזרה
במקום, חצי סיבוב לצד משאל	1-6	חזרה

אנו רואים במשפטים האלה מרכיב בולט של חזרה, אבל זו חזרה שונה מזו של באוש ומזכירה יותר את הסטרוקטורות המתמטיות של המחול הפוסט-מודרני האנליטי (צבירה, חזרה). אלו פעולות שחוזרות על עצמן מספר פעמים בקצב אחיד. פעימה לכל פעולה, כמו בעבודה מאומצת של חתירה במשוטים באנייה עתיקה. אמצעי הגיוון העיקרי שבו משתמשים היוצרים הוא חזרה תוך קיצורים, הארכה או שינויי כיוון של המשפט. למשל, ניתן לבצע את משפט השמיכה על שש ספירות, להאריכה לשמונה ספירות, או לבצע רק את מחציתה על שלוש ספירות.

כזכור, **בקפה מילר** קופצת הרקדנית על הגבר, נתלית עליו ונופלת לרצפה פעמים רבות. הקצב הולך וגובר עד שהפעילות נקטעת. אותה פעילות לא הופכת לנקודת מוצא לבניית תבניות מתמטיות המארגנות את הזמן של היצירה. הגיוון אצל דרור ובן גל נוצר לא באמצעות תוספת תנועות חדשות אלא באמצעות תהליך בלתי פוסק של עריכה וארגון מחדש של החומרים הקיימים. שימוש בתבניות בהתקדמות בחלל מאפיין את עבודותיה של להקת "רוזאס", להקתה של הכוריאוגרפית הבלגית אן תרזה דה קירשמקר ויאן פרבר.³⁶ לדברי גבריאלה ברנדשטטר (Gabriele Brandstetter) בונה פרבר מבנה שכלתני וסימטרי של חלל-זמן ומתמקד ביצירת קווים ברורים של התקדמות בחלל במה, כאילו הוא חותך את החלל במספריים כשהגוף והחלל מופיעים כקווים במפות.³⁷ כזכור, מפות התקדמות בחלל באמצעות שימוש בסכמות מתמטיות מצאנו גם אצל חלק מהיוצרות הפוסט-מודרניות כגון לורה דין (Laura Dean), טרישה ציילד (Trisha Child) וטרישה בראון (Trisha Braun). לדברי קופלנד מה שמשך יוצרות אלה ליצור סכמות מתמטיות היה הרצון להוכיח שנשים כוריאוגרפיות אינן חייבות ליצור באופן אינטואיטיבי אלא יכולות ליצור גם באופן שכלתני ואנליטי, כמו הגברים.³⁸

בניגוד לסצנות המתמטיות האלו, המצטיינות בארגון ובבהירות מחשבתית מתמטית, מצויות **בחמורים** סצנות שאינן נתונות בסד של זמן, קצב וחזרה. לדוגמה, סצנת ההתעלסות נראית אותנטית.

אנרכיה ובלבול שולטים בסצנות "הכול מאוורר" ו"החברמן הישראלי". המילים פורצות במהירות, המשפטים קטועים, מעין הבזקים של מחשבות שאין עליהן שליטה. בכך הולכים דרור ובן גל בדרכו של פרבר. כותבת חוקרת התיאטרון והמחול גבריאלה ברנדשטטר: "התפיסה הכוריאוגרפית של יאן פרבר נעה בערוצים כפולים: סדר והרס, שלמות וחוסר ארגון, סימטריה וכאוס – זה מול זה... הוצאת האיכות הסיפורית והשילוב של העולם הגופני הפיגורטיבי יוצרים פעולות ופעולות נגד ליכוח של האמוציה". אלה מבנים שיוצרים 'אינטימיות מרוחקת'.³⁹

כפי שראינו, בחרנו היוצרים להתמקד במספר מצומצם של חומרים תנועתיים. לדברי בן-גל לא מדובר בחסכוניות אלא בתמצות. והוא מסביר: "כשאתה מריץ את ערוצי הטלוויזיה ממדינה למדינה, נדמה לך שאתה רואה הרבה, אבל אחרי חצי שעה אתה מבין שבעצם כל הזמן זה אותו דבר".⁴⁰ משמע, אפוא, שאין צורך במשפטים רבים של תנועה – כפי שאין טעם במעבר מערוץ אחד למשנהו – עדיף להתמקד במשפטים בודדים ואותם למצות. לעומת זאת עושים היוצרים שימוש עשיר בחומרי הגלם המעטים בטכניקות המוכרות לנו מתחום הכוריאוגרפיה. למשל אוניסונו, קנון, תנועת ראי, פרידה ופגישה, שאלה ותשובה.

לסיכום, ביצירתם של דרור ובן-גל החומר התנועתי היומיומי מושתת על פעולות כמו ריצה, הליכה, כיפופים, זחילות וכדומה, ופחות על ג'סטות. בניגוד לבאוש יצירתם מושתתת על מספר מצומצם של משפטים תנועתיים שבמהלך היצירה הכוריאוגרפים מארגנים, מפרקים ובונים מחדש. בניגוד לבאוש הם מרבים להשתמש בסכמות גיאומטריות של התקדמות בחלל שיוצרות ריחוק. בניגוד לסצנות הבהירות והמאורגנות שיוצרות ריחוק קיימות סצנות של אי-סדר ושל זרימה כנה של רגשות עד שהגבול בין החיים והבמה מיטשטשים.

5.3.3.4 אפיון ה"רב-תחומיות"

חציית גבולות

בן-גל אומר שאין לו שום אוריינטציה או כבוד מיוחד דווקא למחול ככלי ביטוי ו"אם מחר נגלה שאנו כותבים יותר טוב מאשר עושים כוריאוגרפיה, בלי נקיפות מצפון נעבור למדיום אחר".⁴¹ כפי שאנו רואים, התנועה בשילוב עם מעט טקסט עונה על הצרכים האמנותיים שלהם. בדרך כלל הטקסט בנוי

מהבזקים של מילים ומשפטים, מעין טקסט שהשתבש ושמצוי על התפר שבין טקסט לגיבריש ובכך יוצר הפשטה ומשמש תפאורה קולית.

השימוש בשמיכות מצביע על הפנמת ערכים של אמנות פלסטית. לצד האסוציאציות שמעוררות השמיכות לבית, לטריטוריה, למשא החיים וכדומה, ההתייחסות אליהן היא גם כאל צורות. השמיכות הן גלילים מגולגלים על הכתפיים, ריבועים קטנים מונחים על הרצפה זה לצד זה, ריבועים המונחים זה על זה או פרושים על הרצפה ויוצרים שני מלבנים גדולים. השימוש בהם מצביע על סדר וארגון. השמיכות מקופלות במדויק כמו בטירונות ומאוחר יותר מתוחות על הרצפה ויוצרות צורות גיאומטריות ברורות. אותו סדר מופתי ודיוק הגובל באי-טבעיות מאפיין את באוש בתחילת היצירה. הדשא, האדמה, הפרחים והמים תחומים, כאילו היה מדובר בפיסול סביבתי אמנותי. אבל בשעה שבסוף המופע של באוש נראית הבמה כאילו עברה פוגרום, נשארים הבמה והחפצים אצל דרור ובן גל נקיים ומאורגנים.

תפקיד המוסיקה מצטמצם ליצירת אווירה. יש קטעים שהם התנועה מבוצעת בשקט ויש קטעים המלווים בטקסט או נוצרת תפאורה קולית באמצעות מלל הגיבריש, רקיעות הרגליים של ההליכות והפלת השמיכות לרצפה. בניגוד לבאוש אין הם משתמשים בעבודה זו במוסיקה הלקוחה מהרפרטואר הקלאסי או במוסיקה מתקתקה מסרטים או מאופרטות אלא במוסיקה מזרחית.

מונומנטלי

בניגוד לבאוש, תיאטרון-התנועה של דרור ובן-גל הוא תיאטרון עני ומותאם לאולם אינטימי. הרצפה והמסך האחורי צבועים לבן ומעוררים אסוציאציות לחולות המדבר הלבנים שגבולותיהם לא תחומים בקו ברור. אין זו אירופה הירוקה אלא ארץ בהירה וחמה, ארץ מזרחית ים-תיכונית. הרקדנים לבושים בגדי עבודה יומיומיים: דרור בשמלה שחורה קצרה בגובה הברכיים. הצבע השחור פרקטי ומעורר אסוציאציה לשמלה בדווית. בן-גל לובש מכנסי חאקי וגופיה. שניהם נועלים נעלי עבודה גבוהות המזכירים את דור החלוצים בארץ.

5.3.4 סיכום

כמו באוש, עוסקים גם דרור ובן-גל במגדר, אבל ניתן לראות הבדלים בולטים בהתייחסות לנושא הן ברובד הרעיוני והן ברובד התנועתי-הכוריאוגרפי. בניגוד לבאוש נקודת המוצא ליצירה איננה הכישלון אלא בדיקת השוויוניות בין המינים, של צעירים החיים בישראל בשנות העשרים והשלשים לחייהם. לצד מאבקים ואלומות נפשית יש אהבה, רוך, רצון ויכולת לעשות ויתורים הדדיים. כמו באוש יוצאים בן-גל ודרור נגד הצביעות והנורמות החברתיות, אבל בניגוד להם מדגישים איכויות של כנות

ואותנטיות. אמנם הם מסתייעים באפיון אי-ההתאמה במינון גבוה, אבל בשעה שאצל באוש משמש אפיון זה כלי להצביע על הנתק שבין התנהגות חיצונית לרחשי הלב, את דרור ובן-גל משמש אפיון אי-ההתאמה כלי התמודדות בחיפוש אחר איזון והבנה ביניהם.

בניגוד לבאוש יוצרים דרור ובן-גל מספר משפטי תנועה ארוכים שאותם הם מפרקים ובונים מחדש כשהם חשופים למקצבים ולדינמיקות חדות. השימוש באלמנט החזרה שונה מאשר אצל באוש, והם תוחמים אותו במסגרת סכמות מתמטיות. עיקר החומרים התנועתיים מתבסס על פעולות עתירות אנרגיה וויטאליות, ובהן הליכה, ריצה, זחילה, גלגול וכדומה. אין שימוש בג'יסטות.

התיאטרון של בן-גל ודרור הוא תיאטרון עני, אינטימי ואין בו מאפיון המונומנטליות שביצירותיה של באוש. חציית הגבולות מוגבלת לשימוש מועט בטקסט המצוי על סף הגיבריש. כמו אצל באוש תופס החפץ מקום חשוב, אבל בעוד היא משתמשת בשפע חפצים, מתרכזים בני הזוג רק בחפץ בודד ובדימויים הקשורים למקום בו הם חיים.

5.4 הערב רוקדים (1991) מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי

5.4.1 מבוא

בחרתי לנתח את ההצגה **הערב רוקדים** מאת גבי אלדור ויגאל עזרתי כמופע שחתם את תקופת פריחתו של תיאטרון-התנועה בארץ.¹ אף שמופע נוסף של אלדור ועזרתי, **סמטת הכיסאות הלבנים** (1997), זכה בפרס ראשון בפסטיבל עכו, ואילו **הערב רוקדים** זכה רק בציון לשבח (1991), העדפתי לנתח את **הערב רוקדים** מפני שההצגה השנייה מתרחקת עוד יותר מקודמתה מסגנונה של באוש. את התסריט להצגה כתבו סיני פתר ויגאל עזרתי, אלי סיני עיצב את התפאורה, אלדור לידור הלחין והיה המנהל המוסיקלי, כמו כן הלחין, עיבד ושר רפי תורן ושי יהודאי עיצב את התאורה.

עד כה ניתחנו עבודות שיוצריהן באו מרקע של מחול; זוהי העבודה הראשונה שנוצרה בשיתוף פעולה יצירתי בין במאי תיאטרון וכוריאוגרפית, הקשורה למקום בו אנו חיים, והמתמקדת בסכסוך הישראלי-הפלסטיני. **הערב רוקדים** הוא תיאטרון-תנועה פוליטי המבקר את המציאות כדי לחשוף את שקריותו של הסטטוס-קוו המקובל. לדברי אברהם עוז תיאטרון פוליטי הוא תיאטרון מעורר, מעיר ומדרבן. תיאטרון כזה מחזיק בעמדה רדיקלית ומבקש להדגיש דווקא את הסתירות בין ראיית המציאות המקובלת לבין המציאות כהווייתה, כדי לעורר את תודעת הצופים לקראת שינוי הסדר הקיים ברוח האשליה התיאטרונית משמשת מכשיר לניגוח חזיתי של האשליה האידיאולוגית ושבירתה, וליצירת עולם בדיוני אפשרי חדש.²

גדולי המחזאים והתיאורטיקנים של הדרמה – מאז אריסטו, דרך הורציו, קורניי, לסינג, שילר, זולה, ברכט ואנשי "התיאטרון החדש" – הפנו לא אחת את כלי אמנותם לנושאים פוליטיים מובהקים. התיאטרון איננו ניסיון אנושי נפרד ומנותק מן התהליכים החברתיים והפוליטיים, והתיאטרון הפוליטי במיוחד מקיים מעצם טבעו תלות ודיאלוג עם המציאות הפוליטית.

מאחר שהתיאטרון הפוליטי מאמין ביכולתו לשנות את העולם הוא צץ בעת תסיסה פוליטית ונעלם כאשר התסיסה דועכת על רקע טמפרמנט פוליטי. כך אירע לתיאטרון "הגורילה" שפעל בארצות הברית בשנות השישים. "כאשר הרחוב עייף מבחינה פוליטית והאוניברסיטאות היו תשושות ממרדנות, לא היה לתיאטרון הגורילה הד חוזר ולכן חדל מלהתקיים".³

מכאן ניתן להבין מדוע הסכסוך הישראלי-הפלסטיני שימש קרקע פורייה לצמיחתו של תיאטרון פוליטי בארץ. בין השנים 1982 ועד 1993 הועלו כמאה הצגות שעסקו באופן ישיר או עקיף ב"שאלה הפלסטינית". לפי דן אוריין, מאז מלחמת לבנון הגיבו ומגיבים מחזאים ויוצרים רבים בתיאטרון למציאות הפוליטית. פריצת האינתיפאדה (1987) והתעצמות הימין הקיצוני בישראל גיבשו אופוזיציה

אמנותית למדיניות של ממשלות הימין ושל ממשלות האחדות הלאומית. הוא מוסיף עוד שהמלחמה, שערערה את האמון בפוליטיקאים, חיזקה אצל כמה מהמחזאים את רצונם במעורבות פוליטית. תחילה הם היו חלק מתנועת מחאה שבאה לידי ביטוי באמנויות, שנטלו בה חלק אמנים מתחומי אמנות שונים, ולאחר מכן נוסף לביטוי רצון בשלום הם הציגו, ובחריפות רבה, גם את הקשיים שבדרך.⁴

העשייה הפוליטית בתיאטרון הצטרפה לעשייה הפוליטית באמנויות הפלסטיות. בתחילת שנות השבעים נוצרו קבוצות שמאלניות בקרב האמנים הפלסטיים. נקודת מפנה סמלית למעבר מאמנות לשם אמנות לעבר אמנות פוליטית ניתן לראות בהתכנסות של קבוצת אמנים שהתקיימה ב-1972 (שנה לפני מלחמת יום כיפור), לשם יצירה, בעמק שבין קיבוץ מצר לכפר הערבי מסר. הפסל מיכה אולמן יצר במסגרת זו את יצירתו **החלפת אדמות** – שני בורות נחפרו במרכז הכפר הערבי והקיבוץ, והאדמה שהוצאה מהם הוחלפה בין שני המקומות. לדברי עפרת גרם "מבצע מצר" שינוי מכריע בחייהם של מרבית המשתתפים בו: זניחת עולם האמנות ופנייה לעשייה ישירה בתחומי החינוך והפוליטיקה.⁵

על רקע התסיסה הפוליטית בתיאטרון ובאמנויות הפלסטיות בולט מיעוטן של יצירות המחול הפוליטי. הסיבה לכך נעוצה באופיו של המדיום, שאיננו תלוי, כמו התיאטרון, בהקשרים המציאותיים. לדברי אברהם עוז, בניגוד לתיאטרון, קשה להעלות על הדעת הקשר פוליטי או חברתי-כלכלי שיגזור כליה מוחלטת על הציור, הנגינה או השירה.⁶ משמע, אפוא, שבניגוד לתיאטרון יכולות אמנויות המחול, הציור, הפיסול והמוסיקה לבחור אם לפנות לעבר תכנים ומסרים פוליטיים או להמשיך ולעסוק בקומפוזיציות טהורות שעוסקות במרכיבים הבסיסיים שלהן כגון, חלל, זמן, רוח, צבע, טקסטורה, מקצב וצליל.

ובכל זאת מן הראוי לציין כמה עבודות מחול פוליטיות חשובות, כמו למשל המחול הפוליטי שהתפתח בברית המועצות לשעבר עם ניצחון מהפכת אוקטובר שהעלתה לשלטון את הקומוניזם. הכוריאוגרף ניקולאי פורגר (Nikolais Foregger) יצר עבור להקתו עבודות תיאטרון-תנועה תעמולתית. לדברי גיורא מנור העריץ פורגר את הפוטוריסטים האיטלקים ואת הקוביסטים הצרפתים ויצר עבודות שהתבססו על רקדנים אקרובטים וצורות גיאומטריות. כזכור, עידן חופש היצירה ועידוד הניסיונות הבימתיים שאפיין את השנים הראשונות של המשטר הקומוניסטי הסתיים עם עלייתו של סטלין לשלטון. המחולות החדשים, כמו כל האמנויות תחת השלטון הקומוניסטי בהמשך, הפכו לאמנות פוליטית פלקטית. כאן אנו נוגעים בבעיית "האזרחות הכפולה" של אמנות פוליטית בין התחום האסתטי לתחום הפוליטי.⁷ לדברי עוז, החשש הוא "שמא אין מדובר אלא בגייס חמישי של אמני

תיאטרון בשדה הקרב הפוליטי, או גרוע מזה, ביטוי לנחת זרועם הארוכה והסמויה של הפוליטיקאים בהיכלי האמנות".⁸

עליית הנאצים והפשיזם באירופה לפני מלחמת העולם השנייה עוררה יצירת מחולות על נושאים פוליטיים. הידועה בהן היא **השולחן הירוק** (1932) של כוריאוגרף מחול ההבעה קורט יוס, שבה חשף את תככי הפוליטיקאים ואת הסבל הנורא שנגרם עקב המלחמה. יצירה זו, כמו גם קשריו ההדוקים עם אמנים יהודים, גרמה לכך שהנאצים ביקשו לשלוח אותו למחנה ריכוז והוא נאלץ לברוח עם להקתו לאנגליה.⁹

כמו באירופה, כך גם בארצות הברית הצמיחו המלחמה בגזענות והמשבר הכלכלי פלג של אמני מחול מודרני שביקשו לקשור בין מחול ופוליטיקה. הם ביקשו לעורר את מצפון הקהל וב - 1932 הקימו את ה-Workers Dance League. אחת הדמויות המובילות בקבוצה זו הייתה המורה, הרקדנית והכוריאוגרפית הניה הולם (Hanya Holm) שייסדה את New Dance Group. אמנים אלה גם נתנו שעורי מחול לילדי פועלים, וחלקם, כמו אנה סוקולוב, למשל, לקחו חלק באסיפות קומוניסטיות.¹⁰ כנגד הפלג הזה טען הפלג ההומניסטי שהאמנות היא מעל לפוליטיקה. פלג זה כלל את חלק הארי של אמני המחול המודרני, בהם אמנים מובילים כמו מרתה גראהם ודוריס האמפרי. עם תחילת המלחמה הקרה איבד המחול הפוליטי את מעט הכוח שהיה לו ונעלם. מלחמת וייטנאם בשנות השישים עוררה בחלק מהיוצרים הפוסט-מודרניים במחול את הצורך להגיב. כפי שהזכרתי בעבר, יצרו כוריאוגרפים כמו איבון ריינר וסטיב פקסטון עבודות מחאה. אלא שמחול פוליטי, כמו מחולות עם מסרים חברתיים, לא תפסו תאוצה בארצות הברית של שנות השמונים והתשעים, כשעולם המחול שם העדיף את הצורה על התוכן. למרבה הפליאה, גם בתיאטרון-המחול הגרמני של שנות השבעים והשמונים, שבו ניתנה העדפה לתוכן על הצורה, אנו מוצאים מעט יוצרים העוסקים במחול פוליטי, וזאת בניגוד לעיסוק הרב בנושאים כמגדר ונורמות חברתיות מזויפות. הכוריאוגרף הגרמני הבולט שעוסק בנושאים פוליטיים הוא יוהאן קרזניק (Johann Kresnik) שעבודתו כמעט ואיננה מוכרת בארץ.

נחזור לישראל. משנות העשרים ועד שנות החמישים התגייסו רוב אמני מחול ההבעה בארץ לתמיכה ברעיון הציוני.¹¹ נוצרו מחולות שהתייחסו לנופי הארץ, לדמויות מהתנ"ך ולחלוצים. רגישות פוליטית גבוהה במיוחד גילתה גרטרוד קראוס, שיצרה כמה ריקודי סולו אנטי-מלחמתיים בתגובה למלחמת העולם הראשונה ולעליית הפשיזם בספרד ובגרמניה בשנות השלושים.¹² שקיעתו של מחול ההבעה בארץ בסוף שנות החמישים הביאה להתרחקות מטיפול בנושאים פוליטיים. בשנות השישים

והשבעים, כשהשפעתו של המחול המודרני האמריקני ניכרה במלוא עוצמתה, איננו מוצאים עבודות מחול על נושאים פוליטיים.

יוצא דופן הוא הרקדן והכוריאוגרף אמיר קולבן, שב-1982 יצר בשיתוף פעולה עם עפרה דודאי את **סיפור כמו בדאייה** - המחול הראשון המתייחס לסכסוך הישראלי-הערבי. הריקוד נוצר על רקע מלחמת לבנון והתבסס על השיר **טאיירה** (שפירושו בעברית עפיפון), של הזמר הלבנוני-הפלסטיני מרסל חליפה. הריקוד מתאר ילד וילדה בכפר לבנוני המשחקים ב"כאילו אני מת", ופתאום מגיע מטוס ישראלי להפציץ יעדי מחבלים. הילד חושב שהמטוס הוא צעצוע ורץ לקראתו בקריאה "טאיירה, טאיירה". המטוס מפציץ והילד נהרג. הילדה חושבת שזהו חלק מן המשחק אך מתברר לה שהוא מת. אמיר קולבן לא הצליח למצוא להקת מחול שהייתה מוכנה להעלות את המחול, ולבסוף העלה אותו במסגרת "פסטיבל עכו לתיאטרון אחר" (1982). קולבן, שהיה בשעתו רקדן בלהקת "בת-שבע" אומר:

היה לי ברור שלהקת "בת-שבע" תיזהר מכל אמירה חברתית או פוליטית בתקופה ההיא. הם רצו ריקודים צמחוניים וחיבוטי הנפש, ולא התייחסות למציאות, ובטח לא לאקטואליה. בארץ כבר פעלה קבוצת הפרויקט של נולה צ'לטון בקרית שמונה, שהגיבה בהצגות על אירועים ומצבים חברתיים. הבנתי שלא אוכל להתפתח בלהקת בת-שבע ככוריאוגרף עם הקשרים פוליטיים חברתיים.¹³

באותה שנה עזב קולבן את להקת "בת-שבע" עם קבוצה של רקדנים, רובם יוצאי קיבוצים ובהם הייתה גם דודאי, ויחד עם רקדנים ישראלים בניו יורק הקימו את "להקת תמ"ר" (תיאטרון מחול רמלה). היוזמה להקמת הלהקה הייתה של הרקדן והמורה צבי גוטהיימר, לשעבר רקדן בלהקת "בת-שבע" ובלהקת המחול האמריקנית של אליוט פלד (Eliot Feld) והמנכ"לית של תמ"ר מאירה אליאש. תמ"ר פעלה בין השנים 1982-1984, התפרקה והוקמה מחדש, והפעם בירושלים (1987-1992). קולבן היה הכוריאוגרף הראשי ובהמשך כיהן כמנהל האמנותי של הלהקה. במסגרת תמ"ר הועלה המחול **ויה זולרוזה** ב"אירועי תל-חי" (1983) וב"פסטיבל עכו לתיאטרון אחר" באותה שנה. עבודה זו, שניתן להגדירה כתיאטרון-תנועה או כמיצג, תיארה מסע של שיירת פליטים דו-לאומית הלבושים בצבעי הדגלים הישראלי והפלסטיני גם יחד. מסע הפליטים התקדם בחצר הישנה של תל-חי, סמל ההקרבה והגבורה הישראלית, ונעצר ב-12 תחנות. הרקדנים הפליטים נשאו עמם כלי אוכל וכיסא מתקפל קטן. השיירה פילסה לה דרך בתוך הקהל: בתחנה אחת אספה אבנים וחיברה את האבנים למצח וליד באופן שהזכיר את מנהג הנחת התפילין; במקום שבו נפל יוסף טרומפלדור ואמר "טוב למות בעד ארצנו"

טמנו עלי עץ זית באדמה; בתחנה אחרת נצמדו לקיר וערכו חיפוש על הגוף כמו לעצירים ביטחוניים, ובתחנה האחרונה יצרו סצנה מתוך "הסעודה האחרונה".

יותר מכל להקה אחרת בארץ העלתה תמ"ר מופעים עם היבטים חברתיים ופוליטיים, ובכל זאת, ברוב העבודות פגם לא פעם הרצון להעביר מסרים באמנות.¹⁴ על בעייתיות הקשר בין מסר פוליטי לכוריאוגרפיה בעבודות של תמ"ר כתבה מבקרת המחול תקווה חוטר-ישי:

נכון לתמ"ר יש מעורבות פוליטית חזקה, נסיון למחות, לזעזע, בעיקר בעבודות של אמיר קולבן, המנהל האמנותי, ואם אתה מזדהה עם הקו הפוליטי שלו, טבעי שתתמוך בו, אבל חייבים להפריד בין מחאה פוליטית לבין אמנות.¹⁵

שלא כתמ"ר הצליח רמי באר עם **יומן מילואים** (1989), בביצוע "להקת המחול הקיבוצית", להעלות את המחול בארץ על נתיב העיסוק בנושאים פוליטיים ולהגיע אל קהלים רחבים. באר שירת במילואים ביהודה ושומרון ויצר את העבודה בהשראת שיריו של המשורר צביקה שטרנפלד, שכתב, "לא ברור מי הרודף ומי הנרדף, והריצה שולטת בכל". את השירים קורא אהוד לייבנר, היושב בצד הבמה, ליד שולחן ומיקרופון, ומדווח על האירועים כמנחה בתכנית "מבט לחדשות". מסך קדמי עשוי רשת ברזל הופך את הבמה למכלאה. בקדמת הבמה חייל ישראלי, קסדה לראשו וכותנת ארוכה לבנה לגופו. תנועותיו מעוגלות ומתפתלות כשל אדם מתענה וחצוי ברגשותיו. לעומת זאת הנשים הפלסטיניות, עם טורסו מוחזק גבוה, מכות בשוט. עולם של ניגודים ואבסורד. בקטע אחר מטילות הנשים הפלסטיניות אבנים לעבר הקהל ואלו נתקלות בגדר המגינה על הצופים. המחול מסתיים בשירו של שאול טשרניחובסקי, "שחקי, שחקי על החלומות". השיר נשמע מנוכר ומוזר לאחר שעובד למוסיקה ערבית והוא מושר בערבית. כאמור, בניגוד לעבודות של קולבן שהקדימו את זמנו, האווירה בארץ בתקופת האינתיפאדה הייתה בשלה ליצירה מסוג זה והיא הוצגה לפני קהלים רחבים.

באותה שנה יצרו ניר בן-גל וליאת דרור את **חמורים**, שלמרות שאיננו מתמקד בנושא הסכסוך הישראלי-פלסטיני הוא קשור למקום ומעורר אסוציאציות לערבים. וב-1991 יצרו גבי אלדור ויגאל עזרתי את **הערב רוקדים** – עבודה ראשונה בסגנון תיאטרון-תנועה שמתמקדת בסכסוך הישראלי-פלסטיני. משה אפרתי יצר ללהקת "קולדממה" מספר יצירות פוליטיות שעוסקות בשחיתות, בשבירת מיתוסים וברצח רבין, ובהן **מיתוס** (1993), **הבלדה על גריגור** (1995) ו**אנטי-מחיקון** (1998). ב-1993 יצרו ניר בן-גל וליאת דרור את **תאנים**, מחול שעוסק בטריטוריה ובאלימות וב-1997 את **חקירה**, שמתבסס על דו"ח עינויים של בצלם.

על רקע ההתעניינות ביצירה בנושאים פוליטיים נוצר המופע **הערב רוקדים** על ידי גבי אלדור ויגאל עזרתי. ההצגה הועלתה פעמיים, בשנים 1991 ו-1998. הרעיון לתאר את גלגוליו של בית קפה/אולם ריקודים יפואי מימי העלייה השלישית ועד מלחמת לבנון כתחנות היסטוריות בתולדות ארץ ישראל נעשה בהשראת המחזה **הנשף** של להקת "תיאטרון די קמפניול" שבפריז וסרט בשם זה. המהדורה הראשונה של ההצגה מסתיימת במלחמת לבנון ואילו במהדורה השנייה ממשיכה ההצגה לתחנות נוספות ובהן מלחמת המפרץ, רצח רבין והקמת מדינה פלסטינית.

גבי אלדור באה מעולם התיאטרון אך גדלה בעולם המחול, כנכדתה של מרגלית אורנשטיין ובתה של שושנה אורנשטיין, חלוצות המחול בארץ. בשנים 1947 ועד 1958 למדה מחול מודרני בסטודיו אורנשטיין, שם נחשפה לתפיסת העולם של מחול ההבעה, ובמקביל למדה בלט קלאסי אצל מיה ארבטובה. למרות הרקע הזה מעולם לא שאפה להיות רקדנית אלא שחקנית. את שירותה הצבאי עשתה כשחקנית בלהקת הנח"ל ובהמשך עשתה תואר ראשון בספרות אנגלית ובפילוסופיה באוניברסיטה העברית. בין השנים 1969 ועד 1978 שיחקה בתיאטרון "הקאמרי" בהצגות **עוץ לי גוץ לי**, **הנסיכה טורנדוט**, **אלוף הבונים**; בתיאטרון "בימות" בגבעת ספון ריבר ובתיאטרון "החאן" במשרתם של שני אדונים, דני נוסע לים הדרומי, מבול וכל אדם. במקביל הופיעה גם בסרטים ובתפקידים ראשיים בקבוצת התיאטרון של רות זיו-אייל בהפקות **מסתורים**, **מחזור**, **בלאי והחלון**. בשנים 1976 עד 1980 הייתה במאית וכוריאוגרפית של תכנית הילדים "ריץ' רץ" בטלוויזיה הישראלית. בין העבודות המרכזיות שביימה היו **סיפור יונה** (1987) – אופרה מאת אנדרה היידן, **נערות טולדו** (1992) – אופרה מאת סובול ושוש רייזמן, **המלך ליר** (1994) עם יגאל עזרתי וקבוצת "תיאטרון מקומי", **השולחן הכחול** (1995) שקיבל את פרס המבקרים בפסטיבל תיאטרון הילדים בחיפה, וכן **סמטת הכיסאות הלבנים** (1997) יחד עם יגאל עזרתי, שקיבל את פרס ההצגה הטובה בפסטיבל עכו. במקביל שימשה מבקרת מחול בעיתונים **דבר**, **חדשות**, מוסף התרבות של **גלובס** ומ-1977 ועד היום בעיתון **העיר**.

עזרתי הוא בעל תואר שני בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב, שם הוא גם מלמד משחק ובימוי. בין ההצגות הרבות שביים: **פונדק הרוחות** (1980), פרס ראשון בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר, **שמפּרחת** (1985) שקיבל ציון לשבח ב"פסטיבל עכו לתיאטרון אחר", **פרוטוקולים** (1990), **אדון V** (1997) שקיבל ציון לשבח בפסטיבל "תיאטרונטו" ו**רצח פוליטי** (1998) בתיאטרון "הבימה". במקביל ביים עבודות רבות באוניברסיטת תל-אביב ובבית הספר לדרמה בסמינר הקיבוצים ובמגמות תיאטרון בבתי ספר תיכוניים.

הערב רוקדים היא הצגה פוליטית בסגנון תיאטרון-תנועה ועוסקת בכישלון יחסי היהודים והפלסטינים. בהצגה זו, שנוצרה בשלהי תקופת הפריחה של תיאטרון-תנועה בארץ, אנו מוצאים השפעה מעטה בלבד של סגנונה של באוש.

5.4.2 תיאור היצירה

פרולוג

המקום: בית קפה ביפו. כיסאות ושולחנות ערוכים בחצי גורן שבמרכזו רחבה המרוצפת במוזאיקה צבעונית. בצדו הימני האחורי של הבמה מצוי פודיום ועליו יושבים ארבעה נגנים. כאשר נכנס הקהל יושבים השחקנים במקומותיהם. כאשר הקהל יושב והאולם מחשיך קמים השחקנים, מתקדמים זה לקראת זה בדממה ונעים למרכז בית הקפה, משלבים ידיים ונעים במעגל בצעדים המזכירים הורה: רגל ימין צעד בשיכול שמאלה, רגל שמאל פותחת הצדה והרגליים בפיסוק קל, העברת משקל קלה לרגל שמאל ואחר כך לרגל ימין. מדי פעם נעצרים ומתבוננים למרחקים. הקצב גובר. נשמעת מוסיקת ואלס בסולם מינורי ויש משהו חולמני, מרוחק ועצוב בנעימה. אחר כך רוקדים בזוגות לצלילי הוואלס, כשחלק מהשחקנים עומד כמו משוחח, אחרים רוקדים. כל זוג בזמנו, ושוב חזרה למעגל, אוחזים ידיים לשנייה ועוזבים.

1919

נשמעת קריאת המואזין ובעקבותיה מוסיקה מזרחית. אחד השחקנים חובש על ראשו תרבוש אדום ומגלם את דמותו של אבו ואהיב, בעל בית הקפה הערבי (ראה נספחים, תמונה מס' 21). שחקנית עוטפת ראשה בכפייה ומגלמת את תפקיד בתו של בעל בית הקפה. אבו ואהיב מנקה את השולחנות, מניח מפות על השולחנות, והבת מסייעת לו בחוסר רצון מופגן. היא חולצת את נעליה ומתיישבת, מכווצת ומפותלת, על הכיסא, מרימה את רגליה. אורחים מגיעים לבית הקפה, ובהם: פעיל רוויזיוניסט, אמנית שהיא "פאם פאטאל", סוחר שאוחז בידו מזוודה קטנה למכירת סיגריות המזכירה מזוודה של קוסם, שלושה צעירים חלוצים עם חבילות על גבם, עסקן שבידו תיק קטן של פקיד. מוסיקאי עומד ומנגן באקורדיון והאורחים קמים לרקוד בזוגות "קרקוביאק". חלוץ מזמין את הנערה הערבייה להצטרף אליו אבל היא מסרבת. היא עולה על כיסא ומתחילה לרקוד מחול בטון מזרחי. האב מוחא בכף כדי שתסיים, אבל היא ממשיכה בריקוד מלא שנאה.

נשמעת מוסיקת ואלס וקצין בריטי (דוד שמול) נכנס לבית הקפה. הנשים קדות לו והוא מנשק את ידן בנימוס אירופי. הקצין הבריטי מחזר אחרי האמנית. בתחילה היא מסתייגת ממנו והם רוקדים

רחוקים זה מזו אבל בהמשך נצמדים. הערבייה לוקחת את כובעו של הקצין הבריטי, מתבוננת בו בערגה ומשליכה אותו. הבריטי מציע לה סיגריה והיא מסרבת.

1944

מלחמת העולם השנייה. ברדיו מודיעים בשפה האנגלית על תחילת העוצר. בבית הקפה האורחים רוקדים טנגו. למקום נקלעת ניצולת שואה המחפשת אחר קרובים (ראה נספחים, תמונה מס' 22). בידה האחת מזוודה ובשנייה תמונת יקירה שנעדר, איש לא שם לב אליה. הפעיל הוויזיוניסט נכנס לבית הקפה כשהוא מחופש: הדביק שפם ולבש מעיל וכובע שחורים. ניצולת השואה ניגשת אליו עם התמונה אבל הוא מסלק אותה בגסות. פתאום הוא שולף אקדח כדי להתנקש בחיי הבריטי שכלל איננו מודע למתרחש. הקבוצה יוצרת חיץ חי כדי להגן עליו. המתנקש תופס את האמנית ומשתמש בה כבמגן חי (ראה נספחים, תמונה מס' 23). הבריטי, שלראשונה מבחין בנעשה, שולף אקדח ויורה.

1947

ליל ההצבעה באו"ם על חלוקת ארץ-ישראל. הרדיו פתוח ובאי בית הקפה מקשיבים במתח להחלטת המדינות המצביעות בעד ונגד תכנית החלוקה. לראשונה נחלקים באי בית הקפה לקבוצות נפרדות. משנודעו התוצאות היהודים מאושרים ואילו הערבים מתכווצים. הפליטה לא יודעת אם היא שייכת לחגיגה. היא עדיין מבוהלת ולא מסוגלת לשמוח. הקצין הבריטי עומד ליד הבר, שותה כוסית, קופא במקומו ולא זז. אהובתו היהודייה ה"פאם פאטאל" יושבת אומללה ליד השולחן, אוספת את המפות כזיכרון. התזמורת משמיעה מוסיקה קופונית. הערבייה פורצת בריצה מהירה ומקיפה את רחבת הריקודים תוך שהיא מפילה כיסאות. הקצין הבריטי עוצר בעדה, ושוב היא מקיפה את הבמה בריצת מחאה. פורצת תגרה בין יהודים לערבים על שליטה בכיסאות, המסמלים אדמות. הבריטי מפריד בין הניצים. הערבי ובתו עוזבים את בית הקפה בצעד ריקוד דבקה, לצלילי תוף וסקסופון. יש משהו מאיים וגא בריקוד הזה. תוך כדי יציאה הערבי מתכווץ משהו ומזדקן. היהודים חוזרים לרקוד.

1952

המסיבה בעיצומה. נערות עם סרטים גדולים לראשן ושמלות-תחתיות מעומלנות ברוח אופנת התקופה. נשמעת יפה ירקוני שרה "עוד ניפגש ונהיה מאושרים". ניצולת השואה הופכת לבעלת המקום ולראשונה רוקדת עם האורחים. היא נקלטה בארץ. האמנית לוקחת את המיקרופון ושרה את השיר Fever. זו תקופת הצנע והשוק השחור. תוך כדי ריקוד מבריחים משקאות, קרטון עם ביצים וסיגריות ומעבירים לבעלת המקום. עסקן מפלגתי נכנס, ובאי בית הקפה מנסים להסיח את דעתו כדי שלא יבחין בהברחות הלא חוקיות.

האורחים רוקדים ממבו ולבית הקפה מגיעים בני זוג עולים ממרוקו שנושאים על גבם חבילות. הגבר המזרחי מגיע עם תקוות גדולות ובזרועות פשוטות הוא מבקש לחבק את האורחים אבל נתקל בבוז ובסלידה. באי בית הקפה נרתעים ממנו, מצורתו וממנהגיו. את מחאתו הוא מבטא בריקוד מזרחי. האמנית מבחינה בגלימה הרקומה שהסיר לקראת הריקוד, מתלהבת ממנה, ולובשת אותה. זה אקזוטי.

האורחים רוקדים פוקסרוט. לבמה נכנס חייל עם רובה, שחזר מפעולת תגמול. הוא מתקבל בחמימות, בטפיחות שכס, והבנות מחזרות אחריו. האורחים עוזבים את המקום. העולה המזרחי מתיישב בישיבה מזרחית, כמו מלך, על דלפק המשקאות ושותה על חשבון הבית. בעלת המקום מוכנה להעסיק אותו כמלצר ומגישה לו מגש. גאוותו נפגעת. הוא תופס את חפציו ועומד לעזוב את המקום, אבל נמלך בדעתו, חוזר ולוקח את המגש. היא מושיטה לו את ידה והוא מנשק אותה בחטף, כמו הכריחו אותו. הנשיקה מעוררת בה זיכרונות מלפני השואה והיא מתחילה לרקוד עם מישהו דמיוני. המזרחי חושק בה והיא פוחדת מעוצמת הרגשות שהתעוררו בה. היא מתמסרת לו והם נעשים זוג.

1967

תחנת הניצחון של מלחמת ששת הימים. הערבי חוזר לבית הקפה, ממשש את הרהיטים, נוגע ברצפת המוזאיקה בעיפרון שעל הדלפק. בעלת המקום נדהמת למראהו, מושיטה את ידה כגברת והוא מנשקה בהכנעה. הוא מתחיל לעבוד במקום. לבית הקפה מגיעים חייל ואהובתו שעומדים להינשא. רוקדים טוויסט. מצטלמים. מביאים לזוג מתנות: צינור של בזוקה, טרקטור צעצוע, שמרמז על עבודות העפר בשטחים, ודגם של הכותל המערבי עם יהודי חרדי מתפלל.

האמנית מתחילה לרקוד מחול מזרחי עם ידיים מתפתלות כנחשים. היא מרכיבה רטייה שחורה על עינה, כמחקה את משה דיין, גיבור הניצחון של מלחמת ששת הימים. בהמשך היא מורידה את הרטייה, ותוך כדי ריקוד מלטפת את הגוף ברטייה. הריקוד הארוטי הופך למחול מחאה מזרחי. האורחים תופסים בה ומרחיקים אותה מבית הקפה.

האורחים חוזרים לרקוד, הפעם רוקינירול. אורח מביא אתו טלוויזיה ומניח על השולחן, והיהודים יושבים ומתבוננים במצעד הניצחון בירושלים. החייל מזהה את עצמו במצעד. הערבייה מגיעה לבית הקפה ועומדת חבויה, מתבוננת באביה העובד כמלצר ומבקשת שיעזוב. הוא נשאר. מושמע השיר **ירושלים של זהב**. הערבייה עוזבת.

1977

בטלוויזיה מודיעים על המהפך בשלטון. עליית הליכוד. יש שחוגגים, אחרים עומדים קפואים. לבמה

נכנס חייל עיוור שחווה הלם קרב, מובל על ידי אשתו. אורח מציע לה שתייה אבל היא כועסת ומטיחה את כוס.

לבית הקפה מגיע איש ליכוד. אנשים מברכים אותו, האמנית מסתייגת. הוא רוקד במרכז בית הקפה – גיבור היום.

הפגנת נשים נגד מלחמות. מתנהל ויכוח בין תומכי הימין לשמאל באמצעות ריקוד סטפס. המזרחי הופך להיות בעל בית הקפה. יחסיו עם הפליטה לשעבר במשבר והוא מאלץ אותה לרקוד עמו. הסוחר עבר לעסוק בנדל"ן ומביא אתו מגש שעליו בתים קטנים בהתנחלויות. לראשונה הוא חובש כיפה. הערבייה נכנסת עם חומר נפץ.

1982

הערבי נכנס לבמה, אוחו בשמלת בתו שנהרגה במלחמת לבנון. הוא שר בכאב. אווירה של אלימות ודיכאון שורה בבית הקפה. מוסיקת אפוקליפסה רעשנית.

נכנס חייל אמריקני ועומד ליד הבר ושומר על הסדר. בהדרגה משתנה המוסיקה למוסיקה רומנטית, תמימה ומתקתקה. לסיום, כמו באפילוג, נעמדים השחקנים במעגל. הפעם אינם נותנים ידיים.

5.4.3 ניתוח היצירה

5.4.3.1 אפיון ה"תוכן"

יצירה זו נוצרה בשלהי השפעתה של באוש בארץ, ובנגיוד לעבודתו הקודמות שניתחנו, נוצר מופע זה בשיתוף בין במאי וכוריאוגרפית. האלמנטים המשותפים ליוצרי **הערב רוקדים** ולבאוש הם קיומו של תוכן והשימוש בתנועה יומיומית. לזה ניתן להוסיף במינון נמוך יותר את הפרודיה כאמצעי ביקורתי. בניגוד לבאוש אין סיפור ההצגה בנוי כקולאז' א-ליניארי עם עמימות הפתוחה לפרשנויות שונות. יש גם מינון נמוך של מרכיבי הריגוש והאלימות.

אלדור ועזרתי משתמשים ברעיון העומד מאחורי פתגם סיני עתיק האומר שאם ברצונך לדעת את מצבו של העם לך לראות את ריקודיו. ההצגה פותחת בריקוד הרמוני במעגל ודרך הוואלס הרומנטי ממשיך לטנגו אחוז התשוקה ומגיע עד לריקודי הדיסקו. בניגוד לתחושת ה"יחד" של ריקוד המעגל בריקודי הדיסקו למיניהם כולם רוקדים אבל אלה ריקודים של בודדים, ללא מוביל וללא מובל, והזוגיות שבהם מקרית וחסרת משמעות. באפילוג כולם מבקשים לחזור למוטיב ההתחלתי של המעגל, אך אינם משלבים ידיים.

באמצעות הריקודים המתחלפים מתגלה הכישלון, שהוא נושא משותף לבאוש וליוצרי **הערב רוקדים**. אולם בשעה שבאוש עוסקת בכישלון מערכת היחסים בין גבר לאישה ובצביעות שבנורמות החברתיות, עוסקים יוצרי **הערב רוקדים** בכישלונה של בניית מערכת יחסים בין עמים ובחברה הישראלית עצמה: בין ישראלים לפלסטינים, ובין ישראלים ותיקים לעולים חדשים. וכמו שבאוש יוצאת נגד החיצוניות והזיוף של החברה בה היא חיה, יוצאים היוצרים המקומיים נגד שנת הזר והנהירה אחר הנאות חומריות. בשמונה התחנות ההיסטוריות מככבות 15 דמויות המבוצעות על ידי 11 שחקנים. אלו דמויות ארכיטיפיות, שאינן מתפתחות ואינן מזדקנות, לפחות למראית עין. מה שמשנתה זו המדינה על פני ציר הזמן ורצף המאורעות שמעצב את הדמויות ומשפיע על גורלן, וכן הריקודים שהופכים לראי התקופה שמצביע על שינויי הזמן.

יוצרי **הערב רוקדים** מפרקים את ההיסטוריה של ישראל המתחדשת ובונים אותה מחדש. הם בוחרים את התחנות ההיסטוריות בהתאם לחשיבות שהם מייחסים לאירועים כדי להעביר את המסרים שלהם כתיאטרון-פוליטי, אך גם מתוך האילוצים הנובעים מהחלטה לסקור את ההיסטוריה דרך החיים בבית קפה. כך, למשל, הם פוסחים על מלחמת יום כיפור אבל מציינים כתחנה את שנת 1977, בה התחולל מהפך החלפת השלטון בארץ.

בסצנת הפתיחה יש שילוב של מציאות וחלום. למרות ממשות בית הקפה, עם הכיסאות, השולחנות, והכלים התואמים את התקופות השונות, משמש האפילוג מעין בועה נפרדת השייכת יותר למשאלות הלב ולאוטופיה. אנו צופים בבית קפה שבו כל אורחיו חיים בהרמוניה שמוצאת את ביטויה ביצירת מעגל שאין לו התחלה ואין לו סוף, אותו מעגל שהוא הצורה הפשוטה ביותר מריקודי ילדים ועד טקסים מיסטיים בכל הדתות. במעגל אין שולטים ואין נשלטים; אין בריטים ואין ערבים או יהודים; אין אירועי 1929; אין תל-חי וטרומפלדור. הם אינם זקוקים למוסיקה ובשקט אוחזים ידיים ונעים מצד לצד. זו הורה אלגנטית, חולמנית, שקולפה מן הרעש והאבק והמוסיקה, מעין "הורה שקופה". על אותה ההורה ועל תהפוכותיה במשך השנים כותבת אלדור:

ההורה האמיתית, זו שרקדו באסמים, ברחובות העיר, השדות ובצריפים תנועות הנוער שהיא חוויה סובייקטיבית כמעט, לא ייצוגית, כוחה במשך שלה, באיבוד הפרט בתוכה, בהתלהבות בה נירקדה. היום יש מעטים היודעים לרוקד את ההורה ההיא. לא מבחינת הצעדים, במ בסיסיים וקלים לביצוע, אלא מבחינת אחיזת הגוף, קלות הרגליים,

ההתמכרות ל"יחד".¹⁶

אחר כך המעגל מתפרק ואנשים מחפשים את בני-זוגם. הם רוקדים ואלס בזוגות, הגוף מוחזק, פעולת הרגליים מהירה וקלה, הראש מוטה מעט אחורנית, יש תחושת מהירות, ריחוף וסחרור. כל אחד בקצב שלו. אחר כך הם מבקשים לחזור למעגל, אבל הקסם פג.

כמו ב"זום" של מצלמה מקרבים אותנו היוצרים אל אותה חבורת אנשים אנונימית וחולמנית והדמויות נבנות: אחד הגברים חובש על ראשו תרבוש אדום כדי לגלם את תפקיד הערבי, ואילו אחת הבחורות חובשת כפייה כדי לגלם את בתו. אין ניסיון ליצור אשליה. שחקן אחר הופך להיות קצין בריטי, מראהו מכובד, פניו מגולחות, יש לו כובע ומקל והוא בעל גינונים אציליים. שחקנים נוספים מגלמים דמות של עסקן מפלגתי עם כובע "ברט" ובידו תיק, רוויזיוניסט גנדרן עם כובע אופנתי, סוחר עם מזוודה קטנה, אמנית יפהפייה וקבוצת עולים עם תרמילים.

כמו בספרות של אותה תקופה שוררת אידיליה רומנטית בין האנשים המצטופפים יחד בבית הקפה הן ביחס לדמות הערבי והן ביחס לפתרון הסכסוך. כותב המחזאי דני הורביץ:

מקור הראייה הרומנטית הזו, בתחושת השורשיות שמוצאים היהודים בערבים. גם לבושם נראה כמודל המייצג את אבותינו בציון, ומכיוון שנראו דומים אתנוגרפית לאבותינו, הם היוו לגבי היהודים מודל לחיקוי. ברוב מחזות התקופה מופע הערבי כדמות אקזוטית, מושכת, אמיצה ומסתורית, כפי שהתייחסו בני העליות הראשונות אל הערבים. עד שנות ה-40 הגישה הכללית כלפי הסכסוך היא תמימה ביותר.¹⁷

הרמז היחיד למתח השורר מתחת לפני השטח הוא התנהגותה של הערבייה הצעירה, המסרבת בתחילה לערוך את שולחנות בית הקפה לקראת בואם של האורחים היהודים והבריטים. בהמשך היא חולצת את נעליה, מתיישבת בתנוחת גוף מעוותת ומרימה את רגליה כאילו האדמה בוערת מתחתיה. היא גם מסרבת לרקוד את הקרקוביאק עם החלוצים היהודים, כמו גם את הוואלס האירופי. במחאה היא עולה על כיסא ורוקדת מחול מזרחי, אחר כך יורדת מהכיסא, פולשת לרחבת הריקודים וגורמת לאחרים להפסיק לרקוד ו"להקשיב" לה. יש משהו מאיים בתנועת החזה שלה, באותם אימפולסים מקוטעים המזכירים חבטות של שוט. היא מסיימת את המחול בתנועה מהירה של היד כלפיה מעלה, כאילו שלפה שבריה. השבריה, הסכין הערבית, מייצגת את צדה האלים של החברה הפלסטינית ותתפוס מקום חשוב בהצגות התיאטרון של שנות התשעים. למשל, ברעולים (1990) של אילן חצור, בתוך תפאורת איטליז על רקע קיר מלוכלך בכתמי דם, הורג פעיל אינתיפידה את אחיו ששיתף פעולה עם השלטונות הישראליים בדקירת סכין. אבל בבית הקפה של שנות העשרים והשלשים בוחרים האורחים להתעלם מאותות הסכנה. במהירות הם מתעשתים מהמחול המאיים, מוחאים כפיים, כאילו

מדובר בתעלול אקרובטי מסוכן בקרקס שהסתיים ללא פגע. הקהל יכול לנשום לרווחה ולהתפנות לעיסוקיו הרגילים.

גישה זו של התעלמות מהקונפליקט אנו מוצאים גם במחזאות הישראלית שנכתבה עד 1948. מחזאים רבים מצאו פתרונות פלאיים ליישוב אותות הסכנה. במחזה **המעייין**, למשל, שנכתב שלוש שנים לאחר מאורעות הדמים של 1929, מופיעים הערבים וטוענים שהיהודים גוזלים מהם את אדמתם. הפתרון מופיע בדמות נשית פלאית המגלה מקור מים המיועד לערבים וליהודים גם יחד. לדברי דני הורביץ, "אפילו המואזין יודע, שכאשר תבוא יהודייה ותגלה את המים היא תביא גאולה. כך נוצר פתרון רומנטי, מחוץ להקשר הפוליטי של זמנו."¹⁸

התחנה השנייה **בהערב רוקדים** עוצרת במלחמת העולם השנייה, והדברים מתחילים להשתבש. האידיליה הרומנטית של השנים הקודמות נקטעת בצפירת העוצר של שריונית בריטית. לבית הקפה מגיעה פליטת שואה מאירופה שזוכה ליחס קר מצד האורחים בבית הקפה כשהיא מבקשת סיוע באיתור קרובים. רוויזיוניסט מנסה לרצוח את הקצין הבריטי וחוטף בת ערובה והבריטי מפעיל נשק חם.

התחנה השלישית היא בבית הקפה כשהאורחים קשובים לרדיו שמשדר את מהלך ההצבעה באו"ם על הקמת המדינה. לראשונה מתחלקים האורחים למחנות. הערבי ובתו עוזבים וכולם מתבוננים בהם מתוך ריחוק, כאילו הם מתבוננים בתהלוכה מרתקת. יחס זה כלפי הערבים העוזבים משולל רגשות שנאה או כעס ותואם את המתואר במחזות **בערבות הנגב** של יגאל מוסינזון והם **יגיעו מחר** של נתן שחם, שם מופיעים הערבים כטיפוסים אנונימיים.

בניגוד לאותם מחזות שנכתבו בצמוד לאירועים נוצר **הערב רוקדים** בשנות התשעים, מתוך ראייה רטרוספקטיבית שמערבת הסתכלות של עבר והווה באותה סצנה. לפי דן אוריין הוצג בתקופות קודמות הערבי-הישראלי או הפלסטיני בסאטירות ובקומדיות. כיום נושאות רוב ההצגות אופי הנוטה ל"ריאליסטי", כי המחזאי-הפוליטיקאי מציג את הבעיות במציאות שיש להתמודד אתה.¹⁹ לכן **בהערב רוקדים** אין מדובר ב"אויב" או ב"ערבי הזקן", בדמויות אנונימיות סטראוטיפיות, אלא באנשים עם שמות: בעל בית הקפה שמו אבו ואהיב, הוא אדם גא ושמח ובתו המרדנית, סמירה. ובכל זאת, כשהם עוזבים אין שנאה ואין כעס. בהתאם לתפיסה ששלטה בארץ בעבר הקונפליקט מתגמד ומוצא ביטוי בריצה המהירה של הערבייה, שמקיפה את הבמה, ומגלה בכך משהו מהמתחולל בתוכה. מאבק קצר מתחולל בין הערבייה ליהודים על שליטה על כיסאות, מעין מאבק על אדמות. בהמשך, כמו במרבית המחזות של מלחמת השחרור, הערבים הם בבחינת איום חיצוני. החייל מגיע לבית הקפה כשהוא נושא

עמו נשק, סמל לכוח ולחשש. לדברי עפרת מדובר בלחץ מלחמתי שאנו שומעים עליו אך איננו חוזים בו, איננו פוגשים אותו וודאי שאיננו זוכים לראותו כזהות אנושית כלשהי.²⁰ כאמור, היוצרים מפרקים את ההיסטוריה ובונים אותה מחדש מתוך ראייה סובייקטיבית, כשהם ממקדים את התעניינותם בהיבט האנושי של הקונפליקט – ולא בהיבט שעניין בזמנו את הישראלים, בעיית זהותו של הישראלי החדש. כותב הורביץ:

בקונפליקט קיימות שתי אמיתות, העומדות זו כנגד זו, ואין אפשרות להעדיף אחת על פני השנייה. מבחינה זו הולכת הציונית בעקבות היהדות, כתפישה מהפכנית לאומית שמטרתה הגשמה של ערכים עליונים ונעלים. מה שעומד בדרכה, אינו יכול להיות שווה ערך לה. לכל היותר הוא מהווה קושי ומכשול שצריך להתגבר עליו.²¹

כפי שאנו רואים מעצימים יוצרי **הערב רוקדים** עד כדי סאטירה את חוסר העניין של הישראלים בהיבט האנושי של הקונפליקט, וטוענים שמה שעומד במרכז עולמם של היהודים בשנות החמישים הוא השוק השחור: כיצד להבריא ביצים, נקניקיות, משקאות ולא להיתפס. מרכיב סאטירי נוסף הם המתנות שמביאים האורחים לזוג הצעיר ובהם פגז מרגמה, טרקטור ודגם של הכותל המערבי ובו בובות של דתיים. הקהל, שמכיר את ההיסטוריה, רואה במתנות סמלים למלחמות, לעבודות העפר בשטחים ולעליית כוחם של הדתיים. ואם לא די בכך, כאשר הזוג הצעיר עוזב את הבמה מצמיד החתן את המרגמה לחלציו ויוצר מעין פין ענק, סמל לגבריותו של המאציו הישראלי.

לצד הסכסוך הישראלי-הפלסטיני מקדישים היוצרים מקום חשוב למוטיב הפליטים. בסצנות הקודמות הגיעה פליטת שואה, אחר כך הערבים הפכו לפליטים, ולאחר מכן מגיע זוג יהודים ממרוקו. לדברי היוצרים המכנה המשותף לשלושתם הוא חוסר העניין והרגישות שמגלים כלפיהם הישראלים הוותיקים. כדוגמה לחוסר ההבנה, לחוסר הרגישות ולהתנשאות שגילו הישראלים לעולים מפנה אלדור למאמר של אריה גבלום, שפורסם בעיתון **הארץ**.²²

התחנה ההיסטורית הבאה היא הניצחון במלחמת ששת הימים, שהביא עמו גידול משמעותי של הקהילה הערבית בתחומי השלטון הישראלי. בעלת בית הקפה פוגשת בחשכה את אבו ואהיב שהגיע לראות את רכשו. יש כאן דימוי של הפחד מהערבי שיגיה בחושך וישסף את צוואר היהודי. גם לאחר שזיהתה את אבו ואהיב היא עדיין קפואה. כיצד תנהג? תחבק? תגרש? תתעלם? בהחלטה שכלתנית, כגבירה אירופית תרבותית, היא מושיטה לו את כף ידה המעודנת כדי שינשקה בהכנעה, לאחר מכן מציעה לו שתיה על דרך הנימוס, ומוכנה להעסיק אותו כמלצר בבית הקפה. בניגוד ליהודי המזרחי שראה בכך עלבון וביקש לעזוב מקבל הערבי את התפקיד ברצון.

הפגישה המחודשת בין הערבי ליהודי ודרך קבלתו מזכירה סצנה במחזה **מאגדות לוד** (1958) של

משה שמיר. כותב עפרת:

הבסיס לבוא הערבי הוא טרגי ביותר: חלק ניכר מדמויות המחזה דרות בבית שהיה שייך לאותו ערבי, ולו ולבני משפחתו מזה דורות. לפנינו, איפוא, פליט שברח מאימי המלחמה, החוזר לביתו ומוצא אותו כבוש בידי זרים. מה מציע לנו המחזה בעקבות בסיס מבטיח זה? בעיקר פולקלור, אהבת-הבריות, שמחת חיים ודוד טום נוסף. מזמינים אותו לסעוד עם היהודים. הכול עליז, חביב ויפה. אחר כך יש רגע של רצינות, כאשר הערבי משוכנע משום מה שהוא יכול לשוב לביתו. ברם, כיוון שסערה רגשית עלולה לקלקל את הפסיפס הקליל הזה, מוותר הערבי על דרישותיו בלי בעיות, והכל שמחים ואוכלים יחדיו בששון.²³

אבו ואהיב, כמו הערבי המתואר במחזה של שמיר, מייצג את סטריאוטיפ הערבי הפסיבי. הוא אדם נוח, נחמד, עדין, שאיננו מסוגל לייצג את הבעיה הערבית. **בהערב רוקדים** הוא מביע את מחאתו בדרכו שלו, שהיא דרך ההכנעה המוגזמת. כשהוא משרת את היהודים הוא מכופף את גבו וראשו בתנועה של התרפסות והופך למעין קריקטורה של הכנעה. חלק מהאורחים קולטים את המסר ומתנערים ממנו, אחרים אוהבים לחוש התפרסות והכנעה.

היהודים הרואים בעצמם מיטיבים, כמו בעלת בית הקפה שניאותה להעסיק את הערבי כמלצר במקום שהיה שייך לו, הועלו במערכון סאטירי **במלכת האמבטיה** (1969) של חנוך לוין. להלן קטע ממנו:

...תכירו – זה סמטוחה. הוא הערבי שלנו. חכם, צייתן, ולא מזיק ליהודים שהולכים לתיאטרון. הוא יודע לעמוד על שתיים, ממש כמונו. סמטוחה, תראה לנו אם אתה יודע לעמוד על שתיים (לקהל) הוא מאד אוהב את זה. זה נותן לו הרגשה שהוא כמעט כמונו.

בניגוד לאבו ואהיב שייכת הבת לדור הצעיר ונוכחותה מאיימת. היא חוזרת לבית הקפה, אבל אורבת לו בצד, בחושך. דמותה עולה בקנה אחד עם הסטריאוטיפ הערבי של "דמות שמחכה בצד בסבלנות לכישלון היהודי".²⁴ היא מנסה להשפיע על אביה לעזוב את היהודים אבל הוא מסרב. כמו שנכנסה בשקט היא עוזבת, ממתינה לשעת כושר. על רקע פגישת האב ובתו אנו שומעים בטלוויזיה סיקור של צעדת הניצחון של צה"ל ואת השיר **ירושלים של זהב**.

התחנה הבאה איננה מלחמת יום כיפור (1973) אלא שנת 1977, שנת המהפך. לראשונה בתולדות המדינה מפנה מפלגת העבודה את מקומה לליכוד הימני. על רקע זה נכנס החייל העיוור כשהוא מובל על ידי אשתו. אחד האורחים מציע שתייה אבל האישה חובטת בכעס את הכוס חזרה על השולחן. כותבת תלמה אדמון:

האישה נראית עייפה ומיואשת, החייל מצפה להכרה על גודל הקורבן שנתן. אבל האנשים ממשיכים לרקוד ומתעשרים. "ליכודניק" הולך בין האורחים, לוחץ ידיים. היד המושטת של החייל העיוור נופלת. הלוחם הזנוח רוצה לצאת. הוא מועד. רק הערבי המנקה את הרצפה חש את כאבו של החייל ובא לעזרתו. האיש הפצוע נידחף למרכז הבמה ונילכד בכאוס. פתאום נשמעת זעקה. המוסיקה פוסקת [ומתחדשת לאחר שהחייל עוזב את המקום].²⁵

למרות שהמוסיקה מתחדשת ועמה הריקודים והשאננות, אנו רואים פה תחילתו של תהליך התפכחות. הזעקה היא זעקה של כולנו, וכמו שאומרת אלדור: "אי אפשר להמשיך לרקוד כאילו מאומה לא קרה. אתה יודע שהגורל הפוליטי הוא גם גורלו הפרטי של כל אחד מאיתנו."²⁶

לראשונה קמות תנועות מחאה של נשים נגד המלחמות ומתעורר רצון להכיר טוב יותר את הצד האנושי של הקונפליקט. כותב עפרת:

עלינו להודות שהישראלי אינו מכיר את הערבי. גם הליברלים שבין הישראלים אינם מעורבים בחוגים ערביים... במציאות הישראלית של היום, למרות איחוד ירושלים ולמרות רצון טוב בחוגים שונים בציבור הישראלי והערבי – החיץ קיים, החומה ישנה. משום כך הערבי, אכן, אינו יותר מסטריאוטיפ בתודעת הישראלי... את הערבי האחר אין הוא יודע כלל.²⁷

לסיכום, **הערב ווקדים** עוסק בכישלון מערכת היחסים בין הישראלים לפלסטינים. היוצרים מפרקים את ההיסטוריה הישראלית ומחברים אותה מחדש כדי לעורר את דעת הקהל לתפיסת עולמם. בניגוד לבאוש מבנה ההצגה הוא כרונולוגי, עם התחלה, אמצע וסוף. אפיונים של אלימות וריגוש מופיעים במינון של מעט עד בינוני. כמו באוש משתמשים היוצרים בפרודיה כדי להראות את האבסורד בהתנהגות החברה. ההתייחסות להיסטוריה הישראלית של יוצרי ההצגה היא עירוב של הסתכלות רטרוספקטיבית עם הסתכלות של מחזאים ישראלים שכתבו בשנים שבהן עוסקת ההצגה.

5.4.3.2 אפיון "כתב הגוף"

הערב רוקדים, כמו עבודותיה של באוש, מתבסס על תנועה יומיומית ובכל זאת התוצאה שונה. אני טוענת שהשוני נובע מנקודת המוצא היצירתית השונה. בשעה שאצל באוש נולדים הסצנות והתסריט מתוך אימפרוביזציות, מה שמאפשר מרחב פתוח של זרימה לכיוונים שונים, נווטו האימפרוביזציות התנועתיות **בהערב רוקדים** למגבלה של תסריט, זמן ומקום. נוסף על כך כדאי לזכור שבאוש באה מתחום המחול, ובתחילת הקריירה שלה ככוריאוגרפית יצרה ריקודים לרקדנים ורק בהמשך התפתח סגנונה המיוחד. תפיסתה את החלל והתנועה היא תפיסה של איש מחול בעוד התפיסה של יוצרי **הערב רוקדים** היא של אנשי תיאטרון.

לגבי במאי, נקודת המוצא במופע זה הייתה פתוחה במיוחד: אין טקסט, אין סיפורים קטנים. לרשותו עמד רעיון כללי. סיני פתר אומר שלא היה להם מושג לאיזה כיוון תפתח עבודה. השחקנים היו בתחילת דרכם האמנותית אבל הם התמסרו לעבודה במהלך כל הקיץ עד שהעבודה הייתה מוכנה.²⁸ עם זאת, בהשוואה לנקודת המוצא של העבודות האחרות שניתחנו במחקר, או לנקודת המוצא של באוש, נקודת המוצא של **הערב רוקדים** הייתה מוגדרת ותחומה. נבחרו תחנות זמן על פני ההיסטוריה הקשורות לאירועים מוגדרים, יצרו דמויות, הגדירו מקום. מדובר, אפוא, בנקודת מוצא שהיא פתוחה לבמאי תיאטרון אבל מוגדרת ותחומה לתיאטרון-תנועה.

בתהליך היצירתי השתתפו שווה בשווה אלדור ועזרתי. אף שבתכנון המקורי הכוונה הייתה שאלדור תתמקד בצד הכוריאוגרפי בלבד, כבר בתחילת העבודה חל עירוב תחומים בין כוריאוגרף לבמאי. ניתן לעמוד על הבדלי הגישה של היוצרים. עזרתי, למשל, טוען שמה שעניין אותו זו הפעולה הדרמטית, הסיפור האישי של כל דמות, "מה מניע את התנועה, מה המשימה והמטרה".²⁹ לעומת זאת האתגר שבפני אלדור היה מתן פתרונות כוריאוגרפיים שאינם ריקוד וגם לא פנטומימה.³⁰

כמו אצל באוש, בתהליך חיפוש הפתרונות הכוריאוגרפיים נטלו השחקנים חלק חשוב. ההרכב כלל את השחקנים הבאים: חליפה נאטור (בתפקיד אבו ואהיב), אסנת יקותיאל/רחלי הניג (הבת סמירה, ובהמשך גילמו גם את תפקיד האישה המזרחית), הרוויזיוניסט (קלוד אבירם), הסוחר (דורון גולף), האמנית (רונית אלקבץ), העסקן (אשר רותם), החלוצים (נלי עמר, יהונדב פרלמן שגם גילם את תפקיד החייל, נגה פרת), הקצין הבריטי (דוד שמול, שבהמשך גילם גם את תפקיד העולה המזרחי), פליטת השואה ובהמשך בעלת בית הקפה (סמדר גנזי). במהלך החזרות נוצר חומר גלם רב שאותו צריך היה לגלף שכבה אחר שכבה עד שנשאר העיקר.

ההצגה מושתתת על פעולות יומיומיות הקשורות לבית קפה, כאשר הישיבה, הקימה מהכיסא וההליכה הם הבסיס התנועתי. תשומת לב מיוחדת ניתנה לשאלה כיצד קם ויושב כל אחד

מהמשתתפים, באיזו מהירות ובאיזה מינון של כוח, כמו גם לצורניות של תנוחת הישיבה. מרכיב חשוב בשיקולים היה היכן ישובים האחרים ולאיזה כיוונים הם מסתכלים, כשהתפיסה היא שבית קפה הוא מקום שבו אתה לבדך אך גם בחברה, אתה אורח אך גם זר. לפעמים אתה רוצה להיות מוקד להסתכלות ולעתים אתה מבקש אינטימיות ולהיות נסתר.

כמו אצל באוש הורכב אינוונטר של גיסטות על בסיס התנועות הבסיסיות היומיומיות. אלא שבשעה שאצל באוש משמשות הגיסטות נקודת מוצא להפשטה, לחזרה עד כדי מטמורפוזה של התנועה, הקפידו יוצרי **הערב רוקדים** לא לחרוג ממסגרת הגיסטה המקורית, גם כשהתנועה צומצמה. בניגוד לבאוש, שאצלה הגיסטות משתנות, פתוחות לפרשנויות ואינם קשורות לדמות ספציפית דווקא, הגיסטה **בהערב רוקדים** היא חלק מאפיון הדמות. אלו גיסטות אישיות, קומוניקטיביות, יומיומיות, שעברו תהליך של תמצות ובכך גדלה אמינותן.

חלק ניכר מהגיסטות קשור לטיפוח המראה החיצוני. למשל, הקצין הבריטי מחליק את שערו לאחור וחותם בהצדעה. לפני שהוא מתיישב הוא מסובב את הכיסא, מעין תנועה גנדרנית בריטית. האמנית נוגעת קלות בשערותיה, מרימה את בית השחי לבדוק אם לא נודף ריח לא נעים. הסבר לתנועה זו ניתן למצוא בעדותה של יהודית אורנשיין, דודתה של אלדור. לדבריה נהגו באותן שנים להתרחץ בארץ רק פעם בשבוע, כמו באירופה. הנשים לא גילחו את שיער בית השחי והריח היה נורא. בסטודיו אורשנטיין היו צריכים לתת שיעורים בהגיינה אישית.³¹

חלק אחר של הגיסטות קשור לפעולה: הליכתו של הרוויזיוניסט, למשל, היא הליכה זורמת ושקטה המתאימה לאדם שמבקש להסתיר את זהותו, אבל הוא חותם אותה ברקיעה ברגלו, מעין תזכורת להשתייכותו לארגון צבאי. העסקן הפוליטי מטה את ראשו הצדה, כמו מבקש להקשיב לרדיו הטרינזיסטור. החלוצה קצרת הראייה, שכל הזמן דברים נופלים לה מהידיים, רוצה לרקוד אבל איש לא מזמין אותה. חלוצה אחרת, פטפטנית, מעווה את פיה כאילו היא מדברת. לעתים קצב הריקודים קובע את קצב הגיסטות והתנועה. למשל, כאשר הרוויזיוניסט תופס את האמנית ומחזיק בה כבת ערובה, הוא מצמיד אותה לגופו בידו האחת ומתנועע בקצב של ריקוד הטנגו, ובידו השנייה שולף אקדח.

ההצגה מורכבת משפע סיפורים קצרים שקיבלו פתרונות כוריאוגרפיים של פעולות. כדי להעביר את המסר שההרמוניה בין ערבים ויהודים קיימת רק למראית מתיישבת הערבייה על הכיסא בתנוחה מעוותת ומרימה את רגליה מעלה כאילו האדמה בוערת תחת רגליה. הישראלי המזרחי מקנא בערבי והפתרון – הוא מנסה להרים את המגש גבוה יותר מן המלצר הערבי. הפליטה ניצולת השואה מרגישה רגשי אשמה שהיא עדיין בחיים ולכן הכוריאוגרפיה מגבילה את כניסתה למשטח הריקודים. הערבייה

רוצה שאביה יפסיק לעבוד כמלצר בבית הקפה והיא מושכת בסינור שלו כמו מבקשת להסיר אותו. הסגידה לדיין מקבלת פתרון כוריאוגרפי כאשר הרקדנית/האמנית עוטה רטייה שחורה על עינה ואחר כך מלטפת בו את גופה. הליכודניק מבקש לשכנע עד כמה הוא מוצלח ועושה זאת על ידי ריקוד, עם הרמת רגליים גבוהה באוויר ומסיים ב"שפגט". וכדי להראות שהוא מתהדר ביכולות גדולות מדי, הוא אינו מצליח להיחלץ מה"שפגט" בכוחות עצמו וזקוק לשני גברים שירימו אותו. כדי להביע ויכוחים פוליטיים של אי-הסכמה, הפתרון הכוריאוגרפי הוא דו-שיח של שאלה ותשובה באמצעות ריקוד "סטפס", כאשר המקצב המהיר של תנועות הרגליים המתופפות ברצפה מזכיר פטפוטים. בסצנה שבה הישראלים יושבים ומקשיבים לתוצאות ההצבעה באו"ם הישראלים מקפואים את התנועה כאשר השדרן קורא בשמה של מדינה, וכשנשמעת התשובה "כן" או "לא", הם מזיזים את גופם בתנועה קטנה וחדה, כתגובת הד למתח הפנימי.

לסיכום, כמו אצל באוש מתבססת ההצגה על תנועה יומיומית, וההליכה היא האלמנט המרכזי שאליו מיתוספות ג'סטות. בניגוד לבאוש, אין פיתוח של הג'סטות ואין חזרות. הג'סטות הן קצרות, מתומצתות ומלוות את הדמויות כחלק מאפיון לאורך כל ההצגה. ההצגה עשירה בסיפורים קטנים של התרחשויות הבאות במקום דיאלוגים שקיבלו פתרונות כוריאוגרפיים של פעילויות תנועתיות. השפה התנועתית דלה מזו של באוש ופחות תנועתית. מחפים על כך הריקודים העוברים לאורך ההצגה ומשתלבים באירועים.

5.4.3.3 אפיון ה"רב-תחומיות"

הערב רוקדים אינו חוצה את גבולות הדיה. מתחילתו ועד סופו הוא מתמקד בתנועה. אין שימוש בווידיאו, או בטקסט. בנוסף לתנועה ולדרמטורגיה באה התיאטרליות לידי ביטוי בתפאורה של בית הקפה שהיא ממשית. יש שם כיסאות, שולחנות ובר. הכיסאות עשויים מזכוכית והכלים מותאמים לתקופות השונות. התלבושות בגוונים שונים של לבנבן-אפרסק, הן על-תקופתיות ולהן אביזרים משתנים, המציינים תקופה או מצב. לדברי אלדור זה לבוש שנעים לנוע בו ויש בו רמז לרומנטיקה.³² מוסיקה חיה של ואלס, ממבו, קרקוביאק, ורוק'נירול מלווה את הריקודים. לעתים נשמעים קטעי רדיו, כמו ההודעה על העוצר בתקופת מלחמת העולם השנייה, או צלילי מצעד צה"ל ביום העצמאות, שמקנים לעבודה ממד של תיעוד היסטורי ואותנטיות. הקול האנושי החי נשמע רק שלוש פעמים לאורך ההצגה: שירתה של האמנית, זעקת החייל הפצוע ושירת הערבי המקונן על מות בתו.

בהשוואה להפקות של באוש זוהי הפקה צנועה, אבל בהשוואה לעבודות של יוצרים ישראלים אחרים בסגנון תיאטרון-תנועה זו הצגה עשירה. לא מדובר בקבוצה קאמרית אלא בקבוצה שמונה 11 שחקנים בתוספת תזמורת חיה של ארבעה מוסיקאים.

כמו אצל באוש, יש חפצים רבים בהצגה, אבל הם משמשים כאביזרים שמטרתם לאפיין את הדמויות, כהמשך של התלבושת: כובע, מקל, מזוודה. השימוש בחפצים אינו חורג מהמקובל בתיאטרון המסורתי.

לסיכום, **הערב רוקדים** הוא תיאטרון-תנועה פוליטי שנוצר על ידי במאים וכוריאוגרפית המזוהים עם עולם התיאטרון. בהצגה זו השפעתה של באוש קטנה יותר מאשר בעבודות של יוצרים ישראלים אחרים. שני האלמנטים הזהים ליוצרי **הערב רוקדים** ולבאוש היא החשיבות שהם מייחסים לתוכן, והשימוש בתנועה יומיומית ובפרודיה. בניגוד לבאוש בנוי **הערב רוקדים** באופן כרונולוגי, עם התחלה אמצע וסוף, ומסריו ברורים ואינם פתוחים לפרשנויות וחד משמעיים. אלמנטים של ריגוש ואלומות שמאפיינים את באוש קיימים במינון נמוך בהצגה זו.

כמו אצל באוש מתבססת ההצגה על תנועה יומיומית. הליכה, ישיבה וקימה הם האלמנטים התנועתיים הבולטים ואליהם מיתוספות ג'סטות. בניגוד לבאוש אין פיתוח של ג'סטות ואין חזרות. הג'סטות הן קצרות, מתומצתות ומלוות את הדמויות כחלק מאפיון לאורך כל ההצגה. בניגוד לבאוש ההצגה עשירה בסיפורים קטנים של התרחשויות דרמטיות המעבות את התסריט הכולל ומתורגמות לפעילות תנועתית יומיומית.

הערב רוקדים אינו חוצה גבולות של המדיה. מתחילתו ועד סופו הוא מתמקד בתנועה. בהשוואה להפקות של באוש מדובר בהפקה צנועה, אבל זו הפקה גדולה ועשירה יותר מאשר מרבית העבודות האחרות בסגנון תיאטרון-תנועה שניתחנו.

סיכום פרק 5

במחצית השנייה של שנות השבעים התפתחו באופן בלתי תלוי שני ערוצים של סגנון תיאטרון-התנועה: הערוץ הגרמני והערוץ הישראלי. ביקורה של באוש בארץ עם תיאטרון-תנועה מפותח ועשיר, בתוספת הילה בין-לאומית, חיזק ונתן כלים נוספים ליוצרים המקומיים.

פינה באוש ולהקתה הגיעו למקום שבו כבר נעשו עבודות ניסיוניות בסגנון תיאטרון-התנועה. עבודות אלו נוצרו בהשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני. היוצרים אימצו אפיונים של גילוי משותף של הכוריאוגרף עם שחקנים/רקדנים, והתבססו על תנועה יומיומית. אבל בניגוד למחול הפוסט-מודרני עסקו היוצרים הישראלים בנושאים עם תוכן וסיפור (להוציא שינפלד).

מצאתי שהשפעה הבולטת ביותר של באוש היא בהפניית התעניינותם של היוצרים המקומיים לעבר נושא המגדר. יחד עם זאת, התייחסותם של הכוריאוגרפים הישראלים לנושא זה שונה משל באוש. אמנם כולם מודים בכישלון, אבל יחסם של היוצרים המקומיים יותר הומוריסטי (אלקיים), יותר כואב (צוקרמן), ומבקש לבחון את הנושא מחדש מנקודת מוצא של אנשים שמנסים להתנתק מנורמות חברתיות (ניר בן-גל וליאת דרור). יוצא דופן הוא העיסוק של אלדור ועזרתי בכישלון פוליטי, ויש לראות זאת על רקע השתתפותו של במאי תיאטרון המוכר בעבודותיו הפוליטיות יותר מאשר על רקע השפעתה של באוש, שכידוע איננה עוסקת בנושאים מסוג זה.

לא מצאתי בעבודותיהם של היוצרים הישראלים אלימות פיזית, הבולטת בעבודותיה של באוש. לעומת זאת יש בעבודות המקומיות אלימות נפשית. אם אצל באוש מצאתי אי-התאמה בין התנהגות חיצונית מזויפת, שאיננה מבטאת את האמת הפנימית, מצטיינות עבודותיהם של היוצרים המקומיים בכנות. אין ריגוש אבל יש כאב מאופק והזדהות של הצופה עם ההצגה ותחושת שותפות גורל.

בהשפעתה של באוש מצאתי בעבודות הישראליות שימוש מוגבר בגיסטות, לא פעם על חשבון עושר החומרים התנועתיים, בעיקר בעבודותיהן של צוקרמן, של אלקיים ושל אלדור. את אלמנט החזרה, שמאפיין את באוש, מצאתי במינון דומה רק אצל צוקרמן. אלמנט חזרה מוקצן בולט קיים אצל ניר וליאת בן-גל אבל יש לשייכו לדעתי להשפעת המחול הפוסט-מודרני האמריקני, לטרישה ציילד ולאן תרזה קירשמקר הבלגית יותר מאשר לבאוש.

בעוד באוש מלהקת את קבוצתה ברקדנים פנו יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ אל שחקנים. אצל שניהם, הן אצל באוש והן אצל היוצרים בארץ, בולט הליטוש המקצועי והדיוק בביצוע התנועות היומיומיות.

אלמנט נוסף המבדיל בין תיאטרון-התנועה הישראלי לגרמני הוא הקאמריות והדלות של תיאטרון-התנועה הישראלי לעומת הפקות הענק של באוש, שבאות לידי ביטוי בכמות המשתתפים, בגודל הבמה, בתפאורה ובטכנולוגיה המלווה את ההצגה.

אנו רואים שכשם שהמחול הפוסט-מודרני נתן ליוצרים המקומיים את הלגיטימציה להעז ולמרוד במחול המסורתי ובמחול המודרני האמריקני כך נתנה באוש חיזוקים לדרכם האמנותית של היוצרים המקומיים והוסיפה כלים כדי להביע באמצעותם את עולמם הפנימי.