1. מבוא: תיאטרון-תנועה

1.1 הצגת הנושא

באמצע שנות השבעים החלה להתפתח בישראל סוגה בשם "תיאטרון-תנועה", המשמשת נקודת חיבור בין אמנויות המחול והתיאטרון. בסוגה זו בא לידי ביטוי חלק חשוב מן העשייה החדשנית בארץ באמנויות אלו באותן שנים. והנה, למרות שהסוגה תיאטרון-תנועה משמשת נקודת קשר בין תיאטרון ומחול, באו היוצרים המרכזיים שלה בעיקר מתחום המחול: רות זיו-אייל, נאוה צוקרמן, אשרה אלקיים-רונן, ניר בן-גל וליאת דרור. יוצרים אלה לא פעלו בחלל ריק; הם הושפעו מהעשייה הכלל עולמית במחול באותו זמן.

בעבודה זו אבדוק את השפעת הזרמים הכלל-עולמיים במחול על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל החל מתחילתו ב- 1976, דרך פריחתו בשנות השמונים ועד לתחילת תהליך שקיעתו בתחילת שנות התשעים.

ניתן לציין שתי השפעות מרכזיות בין-לאומיות על התפתחות תיאטרון-התנועה:[1]

(א) המחול הפוסט-מודרני בארצות הברית בשנות השישים והשבעים. בחרתי ב- 1976 כנקודת ציון להשפעת המחול הפוסט-מודרני, מפני שבשנה זו הועלתה העבודה **מסתורים** מאת רות זיו-אייל – העבודה הראשונה בסגנון תיאטרון-תנועה בארץ. השפעה זו נמשכה עד 1981, שנה שבה הגיעה פינה באוש עם להקתה לסיור הראשון בארץ.

(2) תיאטרון-המחול הגרמני (Tanztheater) מבית מדרשה של פינה באוש (Pina Bausch).

השפעה זו החלה, כאמור, ב - 1981, ונמשכה עד תחילת שנות התשעים. היוצרים הישראלים אימצו חלק מן המאפיינים של המחול הפוסט-מודרני ושל תיאטרון-המחול הגרמני. ברצוני להציע בעבודה זו את ההיפותזה הבאה לבחינת ההתפתחות החשובה הזו: המאפיינים החדשים נתנו ליוצרים בארץ אמצעי ביטוי חדשים, שבאמצעותם הם שאפו לבטא פרספקטיבות אישיות לנושאים אוניברסליים מצד אחד, ולטפל בנושאים ייחודיים המעסיקים אותם כאמנים החיים בישראל מצד שני. ההיפותזה הזו תעמוד בבסיסן של דרכי הניתוח בעבודה. הניתוח יתבסס על הסוגיות הבאות:

(א) בדיקה של השפעת המחול הפוסט-מודרני על תיאטרון-התנועה בישראל: אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו ומדוע?

(ב) בדיקה של השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ: אילו מרכיבים בחרו היוצרים המקומיים לאמץ ואילו דחו ומדוע?

(ג) השפעת תיאטרון-המחול הגרמני על תיאטרון-התנועה בישראל פותחת אשנב לתת-בדיקה של הקשר בין תיאטרון-התנועה הישראלי למחול ההבעה (Ausdruckstanz). כידוע פרח מחול ההבעה במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם ובארץ ישראל משנות העשרים ועד סוף שנות החמישים. מחול ההבעה מוכר על ידי התיאורטיקנים של המחול (Horst Koegler, Jochen Schmidt, Susan Manning), כשורש שממנו התפתח תיאטרון-המחול הגרמני באמצע שנות השבעים.[2] כפי שנראה, נעלמה השפעת מחול ההבעה מעל הבמות בארץ בסוף שנות החמישים ואת מקומו תפסה השפעת המחול המודרני האמריקני. בעבודה אבקש להבין באיזו מידה המשיך לחלחל ולהשפיע, אם במודע או לא במודע, מחול ההבעה על היצירה המקומית של תיאטרון-תנועה בשנות השבעים והשמונים.

כדי לבדוק את עומק השפעתם של המחול הפוסט-מודרני ושל ה-Tanztheater על היוצרים המקומיים בסוגה תיאטרון-תנועה בארץ בניתי מודל לכל אחד מהזרמים, ובעזרתו נתחתי את השפעת סגנונות אלה על תיאטרון התנועה בישראל; אגדיר את הסוגה "תיאטרון-תנועה", ובעזרת ההגדרה אתחום את העבודות הקשורות למחקר; אנתח עבודות נבחרות, אכין טקסונומיה של היצירות ורשימה פילמוגרפית של העבודות שצולמו.

המודל המקורי שבניתי כולל את האפיונים הראשיים והמשניים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני ושל ה-Tanztheater. באמצעות המודל הזה נראה מהם המאפיינים שהיוצרים המקומיים בחרו לאמץ, מהם המאפיינים שבחרו לדחות ואם ניתן להגדיר או למצוא מכנה משותף בין היוצרים בהחלטתם מה לאמץ ומה לדחות. לבניית המודל פניתי לספרות הכתובה של יוצרים, תיאורטיקנים ומבקרים. למאפיינים של המחול הפוסט-מודרני פניתי לכתביהם של ביינס (Banes, 1980, 1993, 1994), קופלנד (Copeland, 1980, 1983, 1985, 1990), פוסטר (Foster, 1985, 1986) וריינר (Rainer ,1968, 1974). למאפיינים של ה- Tanztheater פניתי אל סרווס (Servos,1986), הוב (Howe, 1996), שמידט (Schmidt, 1982, 1992). למאפיינים של מחול ההבעה פניתי אל ויגמן (Wigman, 1935), לבאן (Laban, 1965), קגלר (Koegler, 1974, 1978,1979) ומנינג (Manning, 1985, 1986,1993).

בחרתי לנתח ארבע עבודות שמייצגות את תקופת הראשית של תיאטרון-התנועה בארץ, כשהיה נתון תחת השפעת המחול הפוסט-מודרני, וכן ארבע עבודות שמייצגות את תקופת הפריחה של תיאטרון-התנועה בארץ בהשפעת ה-Tanztheater של פינה באוש. באוש היא יוצרת הסגנון הזה ועבודתה מוכרת היטב בארץ.

בבחירת היצירות לניתוח הנחו אותי השיקולים הבאים:

(א) אם היוצר הוא מרכזי, דהיינו אם יצר מספר עבודות לאורך מספר שנים כשיצירותיו הועלו על הבמה וקיבלו התייחסות תקשורתית.

(ב) אם המופע משקף את סגנונו.

(ג) אם היצירה תועדה בשלמותה בווידיאו.

(ד) מופע שראיתי בביצוע חי על הבמה.

לצורך בחינת ההיפותזות אגדיר תחילה את המונח "תיאטרון-תנועה", כדי לתחום את היוצרים והעבודות שייכללו במחקר. השימוש במילה "תיאטרון" מצביע על כך שסוגה זו כוללת בתוכה מרכיבים ואמצעים מעולם התיאטרון והאמנויות הנלוות אליו (כגון: טקסט, חפצים, מסכות, תפאורה, מוסיקה, תלבושות ותאורה), ואילו השימוש במילה "תנועה" מצביע על המקום המרכזי שתופסת בה שפת הגוף. עיקר הבעייתיות במושג "תיאטרון-תנועה" איננו בקביעת הגבול בין תיאטרון מסורתי לבין תיאטרון-תנועה, שבו אפשר להיעזר במרכיבים אופייניים, כהיקף השימוש בטקסט, אלא בבניית הגדרה שתסייע להבחין בין תיאטרון-תנועה לבין סוגות רבות כיום בתחום המחול והתנועה.

לצורך הגדרת המושג "תיאטרון-תנועה" פניתי להגדרות אנציקלופדיות של המושגים "מחול", "תנועה" ו"פנטומימה", כדי לעמוד על ההבדלים הדקים שבין אמנויות תנועה אלו. כמו כן נעזרתי בספרות העשירה של תיאורטיקנים ואנתרופולוגים, ובהם: סאלי ביינס, רוג'ר קופלנד, רויס פטרסרון (Royce Peterson), יואכים שמיט, ריצ'רד קוסטלנץ (Richard Kostelanetz), וסוזן מנינג.

עד היום טרם נערך מחקר מקיף על תיאטרון-התנועה בישראל. מאמרים בודדים התפרסמו בירחוני אמנות ומחול מקומיים, בעיקר בשנתון **מחול בישראל** (1975-1990) וברבעון **מחול בישראל** (1993-1998), וכן התפרסמו מאמרים של גיורא מנור (1989, 1995) ואליקים ירון (1987, 1989) בשנתון וברבעון **מחול בישראל**. בצד אלה ניתן למצוא מאמרים ספורים שבהם

העלו רקדנים/שחקנים על הכתב זיכרונות על מופעי תיאטרון-תנועה שבהם נטלו חלק, כמו גבי אלדור (1983, 1993) ונאווה שאן (1989). כמו כן התפרסמו ביקורות בעיתונות היומית. אולם איש מהכותבים לא כתב במסגרת דיסציפלינה אקדמית. הספר **לרקוד עם החלום – ראשית המחול האמנותי בארץ ישראל 1920 ועד 1964** (אשל, 1991) שהוא עיבוד והרחבה של עבודת המאסטר שלי (University of Quebec, Montreal, 1990), עוסק במחול ההבעה בארץ בין השנים 1920 – 1964 ומספק רקע לשורשים המוקדמים של תיאטרון-התנועה בישראל. לנושא זה תורמים גם הספרים על מחול ההבעה בארץ ישראל: **חיי המחול של גרטרוד קראוס** (1978) **ואגדתי - חלוץ המחול החדש בארץ ישראל** (1986) מאת גיורא מנור.

חומר כללי ישראלי למחקר שימשו ספרים ומאמרים בתחומי התרבות (שביט, 1999), התיאטרון (עפרת, 1975; שוהם,1989); אוריין, 1990, 1994, 1998), המיצג (בן-נון, 1992), האמנויות הפלסטיות (לויטה, 1980; עפרת, 1984, 1988, 1991), המוסיקה (אבני, 1989), המופיעים ברשימה הביבליוגרפית. עוד שימש חומר נוסף למחקר ראיונות עם היוצרים, שכולם חיים ונמצאים בישראל, קטעי עיתונות וסרטי וידאו של ההצגות.

לניתוח ההשפעות של הזרמים המרכזיים על תיאטרון-תנועה בישראל שימשה הספרות הבין-לאומית בנושאים של Ausdruckstanz, Post-modern dance ו - Tanztheater. סקירת הספרות של סוגות אלה מצויה בפרקים העוסקים בשיטת המחקר בהן אבנה מודל תיאורטי המסתמך על הספרות הקיימת.

1.2 רקע התרבותי-ההיסטורי להתפתחות תיאטרון-התנועה באירופה ובארצות הברית

1.2.1 מתיאטרון לעבר תיאטרון-תנועה

באמצע שנות השבעים יצרה הכוריאוגרפית פינה באוש נקודת מפגש בין המחול והתיאטרון ונוצר סוג חדש של מופע תיאטרלי-תנועתי המוכר בגרמניה בשם "Tanztheater", תיאטרון-מחול. מחוץ לגבולות גרמניה קיבל הסגנון הזה את השם "תיאטרון-תנועה".[3] סגנון ייחודי זה הגיע לשיא פריחתו בתחילת שנות השמונים והחל לדעוך בתחילת שנות התשעים.[4] בפרק הזה אסקור נקודות ציון מרכזיות בדרך שעשו המחול והתיאטרון זה לקראת זה, עד ליצירת המופע המוכר בשם תיאטרון-תנועה.

מאז סוף המאה התשע-עשרה ביקשו אנשי תיאטרון אוונגרדים להשתחרר מכבלי התיאטרון המסורתי, ובעיקר מהמבנה המסורתי שהכתיב אריסטו: הנרטיביות, הריאליזם והטקסט. הם ביקשו לפרוץ את גבולות המדיום וליצור תיאטרון חדש, רב-תחומי, שבו התנועה משמשת כלי מרכזי להבעת רגשות. מדוע נבחרה דווקא התנועה כמרכיב המרכזי בתיאטרון החדשני? אותם אנשי תיאטרון אוונגרדים ייחסו למילה ולטקסט תכונות שליליות כמו מלאכותיות, חוסר יושר, העדר אומץ ויכולת ביטוי מוגבלת.[5] הם טענו שהמחווה (ג'סטה) והתנועה מביעות באופן ישיר ואמיתי את מה שאנו חשים, ואילו המילים רק מתארות את מה שאנו חשים.[6] חוקרת המחול רודריק לנגר (Rodryk Langer) טוענת כי התנועה הייתה אמצעי התקשורת הראשון בין אנשים, ורק בשלב מאוחר יותר הם נעזרו בשכל ובהיגיון כדי ליצור קודים של שפה מילולית המתארים את מה שהתנועה עושה באופן ישיר.[7] התיאורטיקן, המשרר והשחקן הצרפתי אנטונין ארטו (Antonin Artaud) כתב ש"התיאטרון החדש" יושתת על שפת הגוף, על סצנות ריתמיות ולא על מילים, כדי ליצור קומוניקציה ישירה.[8] הבמאי אוגניו ברבה (Eugenio Barba), שהושפע מתרבויות המזרח הרחוק, שאינן מפרידות בין מחול ותיאטרון, מצביע על הסכנה שבהפרדה בין שתי האמנויות:

> ההפרדה בין מחול לתיאטרון שמאפיינת את התרבות שלנו יוצרת פצע עמוק ויש בה סכנה: היא גורמת לשחקן להתכחש לגופו ומעודדת את הרקדן להתמקד בווירטואוזיות.[9]

התנועה ענתה גם על שאיפתם של אנשי התיאטרון החדש למסתורין ולרוחניות, משמע לבלתי מוגדר ולפתוח לפירושים. חוקר המחול ג׳ון מרטין (John Martin) טוען שהתנועה יכולה להעביר תכנים אסתטיים וריגושיים מהתת-מודע של הפרט לאנשים אחרים. לדבריו, התנועה היא Metakynesis (kynesis פירושו תנועה פיזית, ו- meta פירושו מעל, מעבר).[10]

הכוריאוגרף השוודי מץ אק (Mats Ek) טוען שהתיאטרון הוא ליניארי ונרטיבי, בניגוד למוסיקה ולמחול שעוסקים בוואריאציות, בחזרות ובפיתוח. כשנשאל מדוע בחר ליצור כוריאוגרפיה למחזה **בית ברנרדה אלבה**, שהוא מחזה שאין בו תנועה, ענה שהתנועה מבטאת את הרגש ולאו דווקא את הסיפור. החוקרת ומבקרת המחול דבורה יוביט (Deborah Jowitt) טוענת שהאמנויות הפלסטיות, המוסיקה והמחול, מתבטאות באמצעות מרכיבי המדיום: צבע, שטח, חלל, צורה, קצב, טקסטורה והרמוניה. במילים אחרות, הן אינן זקוקות לסיפור.[11]

החיפוש אחר סוג אמנות שיענה על שאיפות אלו מצא את ביטויו בזרמים אמנותיים שונים. בסוף המאה התשע-עשרה טבע המלחין ריכרד ואגנר (Richard Wagner) את המושג של שילוב אמנויות״ (Gesamtkunstwerk). הוא שאף לתיאטרון הטוטלי שיהיה תיאטרון העתיד, ובו יתחברו המוסיקה, המחול, הציור, השירה, המילה והתאורה לסינתזה טוטלית שתפנה אל כל החושים בעת ובעונה אחת. כדאי להדגיש שלא מדובר במפגש בין מדיה שונים, שכל אחד שומר על עצמאותו במהלך המופע, אלא בסינתזה של כל המרכיבים ליצירת משהו חדש ו״כולל״.[12]

זרם אמנותי שפעל במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה הביא להתקרבות נוספת בין המחול לתיאטרון: הזרם הסימבוליסטי, שהיו בו ציירים, משוררים ואנשי תיאטרון. אחד הבולטים מבין הסימבוליסטים היה הסופר הצרפתי סטפן מלרמה (Stéphane Mallarmé). לפי תפיסת עולמם של הסימבוליסטים כל האמנויות קשורות זו בזו ומשפיעות על הקהל באמצעות פנייה אל החושים: ריח, צליל, צבע וכדומה.[13] רעיונותיהם של ואגנר והסימבוליסטים מומשו בלהקת ״הבלטים הרוסיים״ (Ballets Russes) של סרגיי דיאגילב (Sergei Diaghilev), שפעלה בין השנים 1907 - 1927.[14] הביטוי הבולט ביותר לרעיונות אלה ניתן בבלט **תהלוכה** (Parade) שיצר הכוריאוגרף והרקדן הצעיר ליאוניד מאסין (Léonide Massine) ב- 1917. ביצירת הבלט **תהלוכה** נטלו חלק ז׳אן קוקטו (Cocteau),

שכתב את הליברית, המלחין אריק סאטי (Satie) והצייר פבלו פיקאסו (Picasso) שעיצב את התלבושות. הבלט היה מופע שכלל סרטים, יריות ותלבושות קוביסיטיות, שהפכו את הרקדנים למעין פסלים נעים.

בתיאטרון בלטו בתחילת המאה הבמאים והתיאורטיקנים גורדון קרייג (Gordon Craig) ואדולף אפיה (Adolphe Appia). ב- 1905 פרסם גורדון קרייג את המאמר החשוב שלו "The Art of the Theatre" , שבו טען שיש ליצור אסתטיקה חדשה לתיאטרון, שתהא אנטי-סיפורית ואנטי-ריאליסטית. הוא צידד בתיאטרון מופשט, רוחני ופולחני, שבו יהיה מקום מרכזי לתנועה.[15] החשיבות שייחס קרייג לתנועה לא הייתה מקרית. הוא הכיר מקרוב את ההתפתחויות החדשות בעולם המחול והיה מאהבה של הרקדנית איזדורה דנקן (Isadora Duncan) - חלוצת המחול המודרני. גורדון קרייג גם הושפע מהגימנסטיקה הריתמית של המורה והתיאורטיקן השוויצרי ז'ק דלקרוז (Jaques Dalcroze). דלקרוז פיתח שיטה לשיפור הרגישות המוסיקלית של תלמידיו המוסיקאים באמצעות תרגום מקצבי המוסיקה לתנועה פיזית. שיטה זו הייתה אחד המרכיבים הבסיסיים של המחול המודרני שהתפתח בגרמניה בין שתי מלחמות העולם, המוכר בשם "מחול ההבעה" (Ausdruckstanz).[16] בדומה לקרייג הושפע גם אפיה מהגימנסטיקה הריתמית של דלקרוז. אפיה טען שעל התיאטרון החדש להתבסס על תנועה ואור.[17] רעיונותיו באו לידי ביטוי בבלט **טריאד** (1922) שיצר הצייר והכוריאוגרף אוסקר שלמר (Oskar Schlemmer) על במת בית הספר באוהאוס (Bauhaus) בגרמניה.[18]

זרם אמנותי שהשפיע עוד בכיוון התרחקות התיאטרון מהטקסט והשכלתנות הוא הזרם הסוריאליסטי, שפעל בפאריז ערב מלחמת העולם הראשונה וקשור לשמו של אפולינר (Appolinaire). בדומה לסימבוליסטים יצאו גם הסוריאליסטים נגד ביטויי הריאליזם היומיומי וחיפשו אחר "ריאליזם בדרגה גבוהה יותר". לדברי חוקר התיאטרון א.ט קירבי (E.T. Kirby), ההבדל בין שני הזרמים הוא בכך שהזרם הסימבוליסטי הדגיש את "חלום החושים" (Dream of senses) בעוד הזרם הסוריאליסטי עסק ב"חלום השכל" (Dream of reason) ויצא נגד "ההיגיון האירופי".[19]

עם הסוריאליסטים נמנה גם אנטונין ארטו ,שטען שהתיאטרון איננו בידור וחייב להשפיע על העולם. הוא יצא נגד הכתיבה והבימוי של תיאטרון הקנונים המסורתי ויצר תיאטרון אכזרי. במניפסט של "תיאטרון האכזריות" כתב ארטו שבמקום להמשיך ולהסתמך על

טקסטים הנחשבים לסופיים ומקודשים, יש הכרח לשים קץ לשעבודו של התיאטרון לטקסט ולהחיות את התפיסה של סוג שפה ייחודית, המתקיימת אי-שם בין התנועה למחשבה. לדבריו יש להגדיר שפה זו לאור אפשרויות ההבעה שלה בשימוש בחלל ובדינמיקה כדי ליצור פעולה מרתקת ומזעזעת. משמע, הבמאי הוא כותב מחזות מסוג חדש: הוא "כותב" את המחזה באמצעות צליל, רעש, צבע, אור, קווים, חפצים ובעיקר באמצעות התנועה הפיזית של השחקנים.[20]

בגרמניה שבין שתי המלחמות יצא הדרמטורג והבמאי ברטולד ברכט (Bertolt Brecht) נגד הריאליזם, הדרמה האריסטוטלית והאשליה. ברכט יצר את טכניקת "הניכור" (Verfremdungseffekt), שהייתה בסיס לסגנון חדש של משחק שבו השחקן מציג את הדמות, אך אינו מזדהה עם התפקיד.

במקביל להתפתחויות במרכז ובמערב אירופה תפסה התנועה מקום חשוב גם בתיאטרון האוונגרדי שהתפתח ברוסיה בין השנים 1913-1935. בעיקר בולטת התנועה בעבודותיו של הבמאי וסבולוד מיירהולד (Vsevolod Meyerhold), שפיתח את תיאוריית הביו-מכניזם. לפי תיאוריה זו חייב השחקן להיות אקרובט ובעל שליטה מלאה בגופו. היה זה תיאטרון שבו דחה הבמאי את המילה לטובת ג'סטות, צעדים ותנוחות.[21]

עם חורבנה של אירופה במלחמת העולם השנייה עבר מרכז האוונגרד האמנותי לניו יורק, שם חיפשו האמנים אחר אלטרנטיבה לאמנות המסורתית. התיאורטיקן, הפילוסוף והמלחין ג'ון קייג' (John Cage) היה דמות מרכזית בין אמני האוונגרד בניו יורק בשנות החמישים והשישים. הוא הושפע מהרעיונות התיאטרליים של ארטו, מהחידושים של הפסל והצייר מרסל דישאן (Marcel Duchamp), מהפילוסופיה של הזן הבודהיסטי, ומהרעיונות של תנועות הפוטוריזם והדאדאיזם. הוא יצר תפיסה אסתטית חדשה, בעלת צורה ותכנים שהשפיעו על אמנויות המוסיקה, התיאטרון, המחול, הציור, השירה, המיצגים ואירועי המולטימדיה.[22] ב-1952 ארגן ג'ון קייג' אירוע מולטימדיה ב- Black Mountain College שבו נטלו חלק פסלים, ציירים, מוסיקאים ואנשי מחול. אירוע זה שימש מודל לאירועי אוונגרד רבים בעשרים השנים הבאות.

במקביל לאוונגרד באמנויות הפלסטיות והמוסיקה התפתח התיאטרון הניסיוני בניו יורק בשנות החמישים ובו תפסה התנועה מקום חשוב. ב- 1948 ייסדו הבמאים ג'וליאן בק (Julian Beck) וג'ודית מאלינה (Judith Malina) את "התיאטרון החי" (Living Theater), תיאטרון

שהפך מאוחר יותר, בשנות השישים, לסמל התיאטרון הניסיוני בתיאטרון האמריקני. הם עסקו בשילוב של אסתטיקה ופוליטיקה רדיקלית עם תפיסה אנרכיסטית-פציפיסטית, במטרה לשנות את החברה באמצעות התיאטרון. עבודתם **גן העדן האבוד** (*Lost Paradise*, 1958), שכמרבית עבודותיהם נוצרה בתהליך של אימפרוביזציות בתנועה ובמלל, בעבודה קולקטיבית. במאים אלה פנו אל הפולחן, אל המצב הטרום-הצגתי. בק כותב ש"הפולחן מעצים את הקומוניקציה, מביא לאקסטזה, מעורר את הרוח הקדושה, מכין אותנו לפעולה מהפכנית, פותח את הנפש, מחייה את הגוף, ומקטין את הפחד... "[23]

אמן נוסף שהתרחק מהטקסט ופנה לעבר התנועה הוא פטר שומאן (Peter Schumann) שב- 1961 ייסד את "תיאטרון לחם ובובה" (Bread and Puppet Theater) בניו יורק. הוא יצא נגד "השכלתנות המוגזמת" של העולם המערבי כפי שזו באה לידי ביטוי בטקסט התיאטרלי. בתיאטרון שלו השתמש שומן בבובות ענק, בתנועה ובאימז'ים כדי ליצור תיאטרון לא-נרטיבי שעסק בנושאים פוליטיים בני זמנו, כמו למשל המלחמה בווייטנאם. ב- 1963 יסד יוסף שייקין (Joseph Chaikin) את "התיאטרון הפתוח" (The Open Theater) כדי לחפש סגנונות משחק חדשים. הוא פיתח תפיסה שהדגישה את נוכחותו של השחקן – אישיותו ולא הדמות שהוא מציג. התיאטרון הפתוח שילב עבודה תנועתית של הגוף, תרגילי נשימה וקול בתהליך היצירה.[24]

מקום חשוב לתנועה העניק הבמאי רוברט וילסון (Robert Wilson) שיצר ב- 1973 את **אינשטיין על החוף** (*Einstein on the Beach*) בניו יורק, בשיתוף הכוריאוגרפים לוסינדה צ'ילד (Lucinda Childs) ואנדרו דה גרוט (Andrew de Groat) – יוצרים בולטים של המחול הפוסט-מודרני והמלחין האוונגרדי פיליפ גלאס (Philip Glass). ביצירה משותפת זו של במאי, כוריאוגרפים ומלחין היו כל המרכיבים של אופרה. את מקום העלילה והטקסט תפסו סצנות תנועתיות קצרות המתארות אימז'ים פיוטיים ומסתוריים כמו בחלומות. חוקר התיאטרון והמחול ריצ'רד קוסטלנץ (Richard Kostelanetz) קרא לסגנון זה – של וילסון ועמיתיו בשנות השבעים והשמונים – "תיאטרון של שילוב אמצעים" (Theatre of Mixed Means).[25]

במקביל לפריחת התיאטרון הניסיוני בארצות הברית חלה התפתחות גם באירופה. ב- 1961 כתב המבקר מרטין אסלין (Martin Esslin) את ספרו **תיאטרון האבסורד**, שבו הוא מתאר את העולם האבסורדי בו אנו חיים בחוסר תכלית והיגיון. רעיונות אלה באו לידי ביטוי, למשל,

בהצגה **מחכים לגודו** (*En Attendant Godot*) של סמואל בקט (Samuel Beckett). תיאטרון האבסורד שחרר את התיאטרון מההתפתחות הדרמטית המקובלת של אריסטו. בין הטכניקות של תיאטרון זה: פנייה אל החושים והתנועה הפיזית, דחייה של התפתחות של עלילה, דמויות והגיון, וספקנות כלפי השימוש במילה. [26]

בפולין, בין השנים 1959 – 1964, יצר יז'י גרוטובסקי (Jerzy Grotowski), שהושפע מתיאטרון-המחול הקטקאלי ההודי, תיאטרון אוונגרדי שבו תופסת התנועה מקום מרכזי. את תפיסת עולמו האמנותית העלה על הכתב בספרו **לקראת תיאטרון עני** (*Towards a Poor Theatre*, 1968). באנגליה, ומאוחר יותר בצרפת, פעל הבמאי פיטר ברוק (Peter Brook), שהושפע מרעיונותיהם של ארטו וברכט. הוא פרסם את רעיונותיו בספר **החלל הריק** (*The Empty Space*, 1968). ברוק טען שעבודתו מתבססת על התפיסה שההיבטים העמוקים ביותר של ניסיון החיים מובעים באמצעות צלילים ותנועה, ופנה אל כל התרבויות בחיפוש אחר תיאטרון חדש שבו הגוף הוא מקור היצירה התיאטרלית.[27] ספריהם של ברוק וגרוטובסקי השפיעו לא רק על התיאטרון אלא גם על המחול הפוסט-מודרני ועל יוצרי תיאטרון-התנועה בארץ.

סקירה קצרה וחלקית זו מצביעה על תהליך שבו ביקש התיאטרון להתחדש, להתנער מהטקסט, מהמבנה, מהנרטיביות ומהריאליזם כדי ליצור תיאטרון חדש, רב-תחומי, שבו תתפוס התנועה מקום מרכזי. אני טוענת שבמאים, שחקנים ותיאורטיקנים אלה, שבאו ממדיום התיאטרון, חסרו את הרקע הכוריאוגרפי של איש מחול כדי ליצור את הסינתזה האמיתית בין תיאטרון ותנועה. באמצע שנות השבעים חיברה הכוריאוגרפית והרקדנית פינה באוש בין המחול והתיאטרון, ופרצה דרך לסגנון החדש, Tanztheater. כפי שנראה, בדרכה ליצירת סוג חדש זה של הבעה תיאטרלית הושפעה באוש ממחול ההבעה, תיאטרון האבסורד, מברטולד ברכט, מהתיאטרון הניסיוני האמריקני ומסגנונות מחול שונים.[28] בהמשך אדון באפיונים הבולטים של סגנון מחול ההבעה.[29]

1.2.2 ממחול לעבר תיאטרון-תנועה

בתחילת המאה העשרים נולד המחול המודרני שיצא נגד חוקי הברזל של הבלט הקלאסי. מאז לידתו עבר המחול המודרני מהפכות ושינויים סגנוניים. נעקוב אחר התפתחות המחול המודרני שהביא למפגש עם התיאטרון וליצירת הסגנון החדש: תיאטרון-התנועה.

המחול האימפרסיוניסטי

בתחילת המאה יצאה הרקדנית איזדורה דנקן נגד מסורת הבלט הקלאסי ויצרה את המחול האימפרסיוניסטי. לראשונה התבססה השפה התנועתית על התנועה הטבעית: ריצה, דילוגים, תנופות וכדומה. לדברי הרקדנית והכוריאוגרפית גרטרוד קראוס (Gertrud Kraus), שהייתה דמות מרכזית במחול ההבעה באירופה ובין שתי מלחמות העולם, היה המחול האימפרסיוניסטי עדין, בעל אופי נאיבי ואופטימי ועסק בהתרשמות האמן מתופעות הטבע.[30] מחול אופטימי זה דעך עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה.

מחול ההבעה (Ausdruckstanz)

סגנון זה נולד ערב מלחמת העולם הראשונה, הגיע לשיאו בתקופה שבין שתי מלחמות העולם ושקע במהלך מלחמת העולם השנייה. בתפיסת עולמו האמנותית הוא מקביל לזרם האקספרסיוניסטי בספרות, בציור, בפיסול ובקולנוע. בדומה למחול האימפרסיוניסטי התבסס מחול ההבעה על אימפרוביזציה ותנועה טבעית, אך בניגוד לקודמו הוא ביטא דרמה, פתוס וזעקה. התנועות הטבעיות עברו תהליך של הגזמה אמנותית וחידוד הניגודים כדי להביע את ה"אני" והעולם הסובב.[31] "הזעקה הפנימית" של האמן הייתה נקודת המוצא למחול, שלוותה באימפרוביזציות מוסיקליות (בדרך כלל של כלי הקשה או פסנתר).

בין האבות המייסדים של מחול ההבעה היו התיאורטיקן רודולף פון לבאן (Rudolf von Laban), הרקדנית מרי ויגמן (Mary Wigman) והמורה והכוריאוגרף קורט יוס (Kurt Jooss). לבאן חשף את האלמנטים הבסיסיים שמהם מורכבת התנועה: כוח, זמן, חלל וצורה.[32] על בסיס תורתו של לבאן יצר יוס יחד עם זיגורד לדר (Sigurd Leeder) את תיאוריית האויקינטיקה.[33] לפי שיטה זו כל אחד מהמרכיבים הבסיסים – כוח, זמן וחלל – מתחלק לשתי איכויות: כוח חזק וכוח חלש, זמן מהיר וזמן איטי, חלל מרכזי (כלומר, תנועה המתבצעת בסמיכות לגוף בחלל האישי) וחלל כללי, פריפרי (כלומר תנועה רחבה המתרחקת מהגוף המתבצעת תוך שימוש בחלל הכללי). שלושת היסודות – כוח, זמן, חלל – יחד עם שתי המידות של כל אחד מהם יוצרים שמונה סוגי איכויות שונות של תנועה, שהן: ללחוץ, למשוך, לדחוף, להכות, לגלוש, להידלדל, לרחף ולנפנף. וכך, למשל, שילוב האיכויות חזק-איטי-מרכזי יוצר

תנועה של לחיצה. לעומת זאת שילוב של חזק-איטי-פריפרי יוצר תנועה של דחיפה.[34] באמצעות שיטה זו ניתן להשתמש בתנועה כאמצעי להעברת מסרים. השיטה אומצה ללימודי משחק ובימוי.

ערב מלחמת העולם השנייה לימד יוס ויצר בבית הספר "פולקוואנג" (Folkwang) שבאסן (Essen). עבודתו הידועה **השולחן הירוק** (*The Green Table*, 1932) עסקה במסרים אנטי-מלחמתיים. בזמן מלחמת העולם השנייה ברח יוס עם להקתו לאנגליה. אחר מלחמת העולם השנייה חזר יוס לגרמניה, הקים מחדש את מגמת המחול בבית הספר "פולקוואנג" (Folkwang tanzbüne) והעביר לתלמידיו את מורשת מחול ההבעה. בין תלמידותיו הייתה פינה באוש, שיצרה את סגנון ה-Tanztheater בגרמניה במחצית השנייה של שנות השבעים.

<u>מחול מופשט</u>

במקביל לסגנון מחול ההבעה של לבאן, יוס וויגמן פעל בגרמניה זרם נוסף שהתרחק מהמסרים והפתוס, שבראשו עמד הצייר אוסקר שלמר בבית הספר לאמנויות באוהאוס סגנון שונה, הקרוי "מחול מופשט" (Abstrakt Tanz). מדובר במחולות מופשטים המשלבים צבע, תנועה ואביזרים, שבוצעו על ידי אנשים שאינם רקדנים. המחולות התבססו על צורניות "נקייה" ללא הקשרים דרמטיים.[35] עבודתו הידועה ביותר של שלמר היא **בלט טריאדי** (*Triadic Ballet*) שיצר ב- 1922. עם עליית הנאצים לשלטון הופסקה פעילותו של שלמר ואמנותו הוכרזה אמנות מתנוונת (Décadent Art). בזמן מלחמת העולם השנייה חרבה אירופה ועמה מחול ההבעה על גוניו השונים.

נראה בהמשך שסגנון מחול ההבעה וסגנון המחול המופשט השפיעו על התפתחות תיאטרון-תנועה בישראל.

<u>המחול המודרני האמריקני</u>

במקביל למחול ההבעה והמחול המופשט בגרמניה ובמרכז אירופה, התפתח סגנון מחול מודרני אמריקני ייחודי שקיבל תאוצה אחרי מלחמת העולם השנייה, עם קריסת מחול ההבעה באירופה. בהשוואה למחול ההבעה היה המחול המודרני האמריקני יותר מאופק, טכני ומובנה. חלוצת המחול המודרני האמריקני היא רות סנט דניס (Ruth St. Denis), שיחד עם בעלה טד שון (Ted Shawn) ייסדו בית ספר ולהקה (שפעלה בשנים 1915-1930) בשם "דנישון" (Denishawn). הם העלו הפקות ענק והמחול שלהם הושפע מתרבויות אקזוטיות. שם למדה

והופיעה מרתה גראהם (Martha Graham). בתחילת שנות השלושים עזבה גראהם את הלהקה, מרדה בסגנונם של שון ודניס ויצרה סגנון מחול אישי. היא יצרה ריקודים דרמטיים שעסקו בנושאים פסיכולוגיים, כגון אהבה, קנאה ופחדים, כשהטרגדיות היוניות שימשו מסגרת למבנה היצירות.[36] שפת התנועה של גראהם התבססה על עיקרון של "כיווץ ושחרור" (Contract and Release). נוסף על כך יצרה שיטה מתודית ללימוד השפה התנועתית ולימדה דורות של רקדנים.

בשנות החמישים הגיע המחול המודרני האמריקני לשיא פריחתו. נוסף על גראהם פעלו כוריאוגרפים ידועים כמו דוריס האמפרי (Doris Humphrey), חוזה למון (Jóse Limón), ואלווין איילי (Alwin Ailley). דור התלמידים יצר בשפת התנועה של מוריהם.

מחול ניסיוני (Experimental Dance)

בתחילת שנות השישים כתבה מבקרת המחול ג'יל ג'ונסון (Jill Johnson) שהמחול המודרני האמריקני כבר נראה מיושן ויש צורך במחול חדש.[37] הכוריאוגרף אלווין ניקולאיס (Alwin Nikolais) יצא נגד המורים והכוריאוגרפים הגדולים של המחול המודרני האמריקני ונגד האמוציה והנרטיביות שאפיינו את עבודותיהם, ויצר תיאטרון טוטלי ומופשט שהתבסס על תנועה והיה עשיר באפקטים של תאורה, צבע וצליל. הוא הלביש את הרקדנים בבגדים ששינו את פרופורציות הגוף והקרין עליהם שיקופיות. התוצאה הייתה שהרקדנים הפכו לאלמנט פיסולי נע במרחב. הוא התעניין באנרגיה של התנועה (Motion), בניגוד לפוזיציה הקפואה.[38] לניקולאיס היה קשר הדוק למחול ההבעה באמצעות מורתו, הניה הולם (Hanya Holm), שניהלה את הסניף הניו יורקי של מחול ההבעה בשיטת מרי ויגמן,[39] אך הוא דחה את המחול הדרמטי ועתיר הפתוס ובחר להמשיך בדרכו של הצייר והכוריאוגרף אוסקר שלמר, שכאמור יצר את המחול המופשט. אלא שבניגוד לשלמר לא נשאה עבודתו של ניקולאיס אופי נזירי; היא הייתה חזיון של צבע, אור ותנועה. לצד להקתו של ניקולאיס פעל בית ספר שבו תפסו לימודי האימפרוביזציה מקום מרכזי. עם תלמידיו, שהיו ליוצרים מוכרים והשפיעו על התפתחות המחול, נמנתה הרקדנית והכוריאוגרפית קרולין קרלסון (Carolin Carlson), שבאמצע שנות השבעים ניהלה את סדנת המחקר ליד האופרה בפריז וערכה מספר סיורים בארץ.[40] כפי שנראה בהמשך, לניקולאיס ולקרלסון הייתה השפעה על התפתחות תיאטרון-תנועה בישראל.

מחול פוסט-מודרני

הזרם החשוב שיצא נגד המחול המודרני האמריקני היה המחול הפוסט-מודרני האמריקני: היו אלה מופעי מחול אוונגרדים שהועלו בכנסיית ג'אדסון (Judson Church) בניו יורק בשנות השישים. סגנון זה התקרב לעבר התיאטרון כאשר דחה את שפת המחול המסוגנן, את הווירטואוזיות של הרקדן, ובמקום זאת השתמש בתנועה יומיומית שיכולה להתבצע על ידי כל אדם החסר כישורים של רקדן. בין הדמויות המרכזיות של הדור הראשון של הזרם הפוסט-מודרני במחול ניתן למנות את סימון פורטי (Simon Forti), איבון ריינר (Yvonne Rainer), טרישה בראון (Trisha Brown) לוסינדה צ'ילד (Lucinda Child) וסטיב פקסטון (Steve Paxton).

בסוף שנות השישים ותחילת השבעים ניתן היה להבחין במספר תת-זרמים במחול הפוסט-מודרני (א) סגנון המחול של מרס קאנינגהם[41]; (ב) מחול פוסט-מודרני אנליטי שנציגתו הבולטת היא איבון ריינר; (ג) מחול פוסט-מודרני מטפורי (החל מאמצע שנות השבעים) שנציגותיו הבולטות הן מרדית מונק (Meredith Monk) וקיי טקיי (Kay Takei). הן לא היחידות, אך בחרתי לנקוב בשמן מפני שהייתה להן השפעה על תיאטרון-תנועה בישראל. בהמשך אדון באפיונים הבולטים של סגנון זה ואציב דגם תיאורטי שבעזרתו אוכל לבדוק את השפעתו על התפתחות תיאטרון-התנועה בישראל.[42]

Tanztheater

הכוריאוגרפית ששילבה בין מחול ותיאטרון ויצרה את סגנון תיאטרון-תנועה המוכר בשם Tanztheater היא פינה באוש.[43] סגנונה היה לדגם חיקוי והשפיע על התפתחות תיאטרון-התנועה בכל העולם.

בשנות השישים נסעה פינה באוש לניו יורק ללמוד מקרוב את המחול המודרני האמריקני. היא למדה בבית הספר למוסיקה ולמחול "ג'וליארד" והייתה עדה ללידת המחול הפוסט-מודרני. היא אימצה חלק מהאפיונים של המחול הפוסט-מודרני ובהם התנועה הטבעית, עקרון החזרה ומינימליזם תנועתי. המחול הפוסט-מודרני נתן לה את הלגיטימציה להעז ולחפש את דרכה שלה. כשחזרה לאסן החלה ללמד וליצור בבית הספר "פולקוואנג" בניהולו של יוס, מהדמויות המרכזיות של מחול ההבעה. ב- 1971 ייסדה בעיר ווּפרטל (Wuppertal) תיאטרון-מחול (Tanztheater). בעבודותיה הראשונות ניכרה השפעה בולטת של מחול ההבעה. פרסומה בא לה ביצירה **פולחן האביב** (Le Sacre du Printemps, 1975) שהיא עדיין מחול, אבל עבודותיה הבאות הן כבר בסגנון תיאטרון-מחול Tanztheater, בהן **כחול הזקן** (*Blaubart*, 1977), **קפה מילר** (*Café Müller*, 1978), **קונטקטהוף** (*Kontakthof*, 1978), **אריין** (*Arien*, 1979), **1980** (1980), **נלקן** (*Nelken*, 1982) **ויקטור** (*Viktor*, 1986). כאמור, סגנונה של באוש מפגיש את התיאטרון והמחול. המקורות של סגנונה מצויים במחול ההבעה, במחול

הפוסט-מודרני, בתיאטרון האבסורד, בתיאטרון האפי ובתיאטרון הניסיוני האמריקני. כאמור, סגנון ייחודי זה שהחל באמצע שנות השבעים, פרח בשנות השמונים ולטענתי מצוי בתהליך דעיכה מאז תחילת שנות התשעים עם עלייתו של תיאטרון המחול הפוסטמודרני , כפי שאראה בהמשך.[44]

1.3 הרקע התרבותי להתפתחות תיאטרון-תנועה בישראל

1.3.1 מחול בסגנון מחול ההבעה

עד 1920 הייתה הפעילות האמנותית בארץ-ישראל דלה ביותר. תיאטרון חובבים בשם "אוהבי השפה העברית" שהוקם ביפו בתחילת המאה פורק בכוח על יד הטורקים בימי מלחמת העולם הראשונה. רוב תלמידי "בצלאל", בית הספר הגבוה לאמנויות שייסד הצייר-הפסל בוריס שץ בירושלים ב- 1906 ברחו אז או הוגלו מהארץ, ושבו לכאן רק עם תום המלחמה (1918). ב- 1910, שנה לאחר ייסוד העיר תל-אביב, חגגו את הקמת בית הספר הראשון למוסיקה – קונסרבטוריון "שולמית". ב- 1914 ייסדה מרים לוית בית ספר נוסף למוסיקה, "בית לויים". היו גם ניסיונות להקים תזמורות קטנות, אך הן לא הצליחו להתקיים. בתי ספר לריקוד או למשחק ואפילו אולמות להופעות לא היו אז בארץ.

המפלה שנחלו הטורקים במלחמה הביאה להתפוררות האימפריה העות'מאנית. בנובמבר 1917 שמע העולם את הצהרת בלפור, וב- 1922 נכנס לתוקף המנדט הבריטי. האוכלוסייה היהודית החלה מתאוששת, גלי העלייה הלכו וגברו ואופיה השתנה: אם בעבר היו אלה ברובם אידיאליסטים צעירים שבאו בגפם, הרי בעלייה השלישית הגיעו ארצה משפחות שלמות, רובן ממזרח אירופה. הן עיבו את היישוב העירוני, תל-אביב, ונתנו דחיפה להתפתחות האמנות בארץ.

מחול ההבעה (Ausdruckstanz) שדגל בפשטות ובהשתחררות מכבלי המסורת וחוקי הבלט הקלאסי, ובחר בביטוי אישי ובמעורבות חברתית, עלה בקנה אחד עם האידיאלים של דור החלוצים שביקשו לבנות חברה המושתתת על ערכים סוציאליסטיים. ב- 1920 העלה ברוך אגדתי, חלוץ המחול האמנותי בארץ ישראל, רסיטל בראינוע "עדן" שבשכונת נווה-צדק בתל-אביב. כעבור שנתיים ייסדה מרגלית אורנשטיין את הסטודיו הראשון למחול בתל-אביב. רינה ניקובה שעלתה מרוסיה (1924) הייתה ל"בלרינה" של האופרה הישראלית שייסד שנה קודם

לכן המנצח היהודי הידוע מרדכי גולינקין, שעלה לארץ מרוסיה. ב- 1933 ייסדה ניקובה את "הלהקה התימנית" שבה רקדו צעירות ממוצא תימני. הלהקה ערכה סיור הופעות מוצלח באירופה בין השנים 1936 - 1939.

בתחילת שנות השלושים החל לעשות את צעדיו על הבמה הדור השני של רקדנים בסגנון מחול ההבעה: התאומות יהודית ושושנה אורנשטיין (בנותיה של מרגלית אורנשטיין), דבורה ברטונוב, דניה לוין שייסדה את להקת "תנועה ודיבור" בתל אביב והרקדנית ירדנה כהן. לצד נושאים אוניברסליים על האדם והחברה הן הרבו ליצור ריקודים שבמרכזם דמויות תנ"כיות, וכן מחולות ששאבו את השראתם מנופי הארץ. בכך הביעו את הקשר לישראל העתיקה.

עליית הנאצים לשלטון הביאה לארץ רקדניות ומורות למחול וביניהן תהילה רסלר (Tille Rössler), שהייתה מורה ראשית בבית הספר של גרט פאלוקה (Gert Palucca) בדרזדן, והרקדניות אלזה דובלון (Else Dublon), פאולה פדאני (Paula Padani) וקטיה מיכאלי, שרקדו בלהקה של מרי ויגמן, שנמנתה עם מייסדי מחול ההבעה בגרמניה. ב- 1935, בעת שהייתה בפסגת הצלחתה האמנותית כרקדנית ויוצרת, החליטה גרטרוד קראוס לעלות מווינה לארץ ישראל. היא הרבתה להופיע בערבי סולו והקימה להקות, שהבולטת מביניהן הייתה להקת הריקוד של "האופרה העממית" (1941 – 1947). עידוד היצירתיות, שאפיין את גישתם של אמני מחול ההבעה, הביא לכך שכבר בסוף שנות הארבעים החל להופיע ברסיטלים דור התלמידים, ובהן הרקדניות הצעירות נעמי אלסקובסקי (Aleskovsky), רחל טליתמן (Talitman), ורה גולדמן (Goldman), הילדה קסטן (Hilde Kesten), רחל נדב וחסיה לוי-אגרון.

בניגוד למחול ההבעה שהתקבל בארץ בברכה, נדחה הבלט הקלאסי שבו ראו אמנות בורגנית. למרות ההתנגדות לסוגה זו, שלא התאימה לערכים החלוציים, פתחה ולנטינה ארכיפובה-גרוסמן (Archipova-Grossman) ב- 1936 סטודיו לבלט בחיפה והקימה דורות של מורים. הרקדנית מיה ארבטובה (Mia Arbatova), לשעבר רקדנית באופרה של ריגה, ייסדה סטודיו לבלט בתל-אביב (1938) והקימה דורות של רקדנים ויוצרים ובהם יונה לוי, זוהרה סימקינס-מנור, נירה פז, דומי סופר-רייטר ורנה שינפלד. בארץ נוצר גרעין של מורים, יוצרים ורקדנים בעיקר בסגנון מחול ההבעה אך גם בתחום הבלט הקלאסי. חשיבותו של גרעין זה בלטה במיוחד במלחמת העולם השנייה, כאשר נותק הקשר התרבותי עם אירופה ואמני המחול

בארץ נכנסו לתקופה של בידוד תרבותי שנמשכה כחמש-עשרה שנה – עד סיום תקופת הצנע, לקראת מחצית שנות החמישים כאשר ישראלים כמעט ולא יכלו לנסוע לחו"ל מפאת המצב הכלכלי הקשה.

במחצית שנות החמישים החלו להגיע להקות אורחות, ונוצרה אפשרות לבחון את ההתפתחויות בתחום המחול בארץ ביחס למה שנעשה בארצות אחרות. בין הלהקות שהגיעו לסיור הופעות בארץ היו להקות של פרל פרימוס (Perl Primus) וטלי בייטי (Talley Beatty) מארצות הברית, ששילבו תרבויות מחול של כושים עם המחול המודרני והג'אז האמריקני. מצרפת הגיעו להקות הבלט "בלט פריז" של רולן פטי (Roland Petit) עם כוכב הבלט הצרפתי ז'אן באבילה (Jean Babilée) ומאנגליה "לונדון פסטיבל בלט" עם כוכבי הבלט האנגלי אליסה מרקובה (Alicia Markova) ואנטון דולין (Anton Dolin). להקות אלו הציגו בפני הקהל את ההתפתחויות שחלו במחול המודרני האמריקני ובבלט הקלאסי במערב אירופה. המחול בארץ נראה רחוק מהסטנדרטים הגבוהים שהציבו הלהקות האורחות.

חלון לסגנון המחול המודרני האמריקני נפתח כאשר בתחילת שנות החמישים רקדנים עולים מארצות הברית, ובהם רות האריס, רינה שחם ורינה גלוק, עלו לארץ. הביקור ההיסטורי הראשון של להקת "מרתה גראהם" (1956), שנערך ביוזמת הברונית בת-שבע דה רוטשילד, הותיר כאן רושם עז והביא לנהירת רקדנים ישראלים לבית ספרה של גראהם בניו יורק. במקביל החל תהליך מהיר של דחייה לא מבוקרת של מחול ההבעה על כל מרכיביו.

כל הניסיונות להקים בארץ בשנות החמישים ובתחילת שנות השישים להקת מחול מודרני ברמה בין-לאומית שתאריך ימים לא עלו יפה, מחוסר סיוע כספי.[45] לדור הצעיר שלמד בחו"ל לא הייתה להקה מקצועית לשוב אליה. בדצמבר 1964 הקימה בת-שבע דה רוטשילד את להקת "בת-שבע". כשעלה המסך בהופעה הראשונה של להקת "בת-שבע" ירד המסך על מחול הבעה ובמידה רבה גם על רקדניו ויוצריו, ובהם גרטרוד קראוס, ירדנה כהן, קטיה מיכאלי, הילדה קסטן, רינה ניקובה ורחל נדב.

1.3.2 מחול בסגנון המחול המודרני האמריקני

נקודת הזינוק של להקת המחול "בת-שבע" הייתה גבוהה. גראהם, לפנים בת חסותה של דה-רוטשילד, ניאותה לשמש יועצת אמנותית, ואף הרשתה ללהקה להופיע בשבע מיצירותיה, ובהן

הרודיה (*Hérodiade, 1944*), **שעשועי מלאכים** (*Diversion of Angels, 1948*), **הגן אחוז המלחמה** (*Embattled Garden, 1958*) **ואל תוך המבוך** (*Errand into the Maze, 1947*), בכך הייתה "בת-שבע" ללהקה היחידה בעולם, מלבד להקתה של גראהם, שהעלתה עבודות שלה על הבמה.

להקת "בת-שבע" פרצה אל עולם המחול בישראלי בסערה: ההתלהבות, הטמפרמנט והברק שלה כבשו מייד את הקהל. מאחורי הקלעים התחוללו סערות מסוג אחר. "החוצפה הצברית" וחוסר המשמעת של הרקדנים לא הקלו על ניהול החזרות, ודה-רוטשילד מינתה את ז'נט אורדמן (Jeanette Ordman), חניכת הבלט הקלאסי, לנהל את החזרות ואת בית הספר של הלהקה. בעקבות סכסוכים ממושכים בין הרקדנים לאורדמן הקימה הברונית ב- 1967 להקה חדשה, "בת-דור", ואורדמן מונתה למנהלת אמנותית ולרקדנית ראשית.[46] שתי הלהקות התחרו ביניהן ביבוא של כוריאוגרפים ידועים של המחול המודרני האמריקני, ובהם רוברט קוהן (Robert Kohan), אלווין איילי (Alvin Ailey), אנה סוקולוב (Anna Sokolow), טלי בייטי, ג'רום רובינס (Jerome Robins) וחוסה למון, אבל הגיעו גם כוריאוגרפים בינוניים ובתחילת דרכם. רק במקרים חריגים אפשרו לכוריאוגרפים ישראלים ליצור ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור".[47] הנושאים שבהם עסקו הלהקות היו בדרך כלל אוניברסליים, ולא שיקפו את החברה ואת המקום הקונקרטיים.[48]

בשנות השישים נוסדו להקות נוספות: ב- 1968 הקימו ברטה ימפולסקי והלל מרקמן את "הבלט הישראלי" וב- 1971 הוקמה בקבוץ געתון בגליל המערבי "להקת המחול הקיבוצית" בהנהלתה של יהודית ארנון. ב- 1975 פרש משה אפרתי מלהקת "בת-שבע" והקים את להקת "קולדממה", שבשנותיה הראשונות הייתה להקה משותפת לרקדנים שומעים וחירשים. אפרתי היה הכוריאוגרף הבלעדי של הלהקה ויצר סגנון אישי. בתחילת שנות החמישים ייסדה שרה לוי-תנאי את תיאטרון-המחול "ענבל", שהתבסס בעיקר על תרבות יהודי תימן. "ענבל" זכתה להוקרה רבה בעולם, אבל בארץ נחשבה ללהקת פולקלור.[49] כל הפעילות המקצועית נערכה במסגרת הלהקות הממוסדות.[50] על כך כותב מבקר המחול והתיאטרון גיורא מנור:

> רבות מטרידה אותי תופעה ישראלית-טיפוסית, שאכנה אותה כאן: רצון להתמסדות. עד לזמן האחרון התרכזה כמעט כל הפעילות היוצרת במסגרות המקצועיות הממוסדות. רקדן שהגיע לפרקו חיפש, קודם כל, את המים השקטים

יחסית של הלהקה הקבועה. להגיע לרמת טכנית טובה - זה היה היעד המרכזי. הביצוע האפיל על היצירה.[51]

לצד להקת "בת-דור" הוקם, כזכור, בית ספר שהיה אז האולפן היחידי בארץ שהכשיר רקדנים מקצועיים. תכנית הלימודים התמקדה בהוראת הטכניקה של מחול המודרני בסגנון גראהם, בלט קלאסי בשיטת "האקדמיה המלכותית בלונדון" (R.A.D) וג'אז בסגנונם של אלווין איילי ולואיס לואיג'י (Louis Luigi). שיטות אלו היו בנויות מבחינה מתודית עד לפרטי הפרטים והניבו דורות של רקדנים מאומנים וממושמעים, אך תכנית הלימודים הזניחה את פיתוח היצירתיות. וכך אירע שבשנות השישים והשבעים השתפרה הרמה הטכנית של הרקדנים באופן משמעותי, אך לא גדל דור חדש של כוריאוגרפים ישראליים.

לסיכום: מחול ההבעה פרח בארץ החל מתחילת שנות העשרים ועד תחילת שנות השישים. את מקומו תפס המחול המודרני האמריקני בסגנון גראהם ותלמידיה. עד אמצע שנות השבעים התמקדה פעילות המחול בלהקות הממוסדות שהגיעו לרמה טכנית גבוהה והתבססו על הזמנת כוריאוגרפים מחו"ל.

הערות לפרק 1

1 המחקר לא יתייחס למקרה החריג של השפעת מחול הבוטו היפני על עבודתה של נטע פלוצקי.

2

3 ראה פרק 2.2.1 העוסק בהגדרת המושג והבעייתיות בשימוש בשם "תיאטרון-מחול" ו"תיאטרון-תנועה".

4 דעיכת תיאטרון-התנועה בתחילת שנות התשעים היא היפותזה שדורשת הוכחה.ראה פרק 7.

5 Henriyk Tomaszeweski quoted in Peterson Royce, The Anthropology of Dance Indiana Uni. Press, 1984): 14. Bloomington:

6 Corrigan quoted in Royce The Anthropoloogy of Dance, p.14.

7 Roderyk Lange, The Nature of Dance, New York: International Publications Service, 1976.

8 Antonin Artaud, The Theater and Its Double (translated by. Mary Caroline Richards). New York Grove Press, 1968

9 Eugenio Barba, "Theatre Anthropology," TDR 26 no 2 (Summer, 1982): 12.

10 John Martin quoted in Copeland Roger & Cohen Marsha. What is Dance?: Reading and Theory and Criticism. Oxford: Oxford . University Press, 1983): 23.

11 Jowitt in Adshead Janet and Layon (eds.), Dance History: An Introduction (London & York: Routledge 1995): 167 New

12 E. T. Kirby (ed.), Total Theatre (New York: Dutton, 1969) xiii.

13 שם xviii.

14 Joan Cass, Dancing through History (New Jersey: Prentice Hall, 1993): 159-180

15 Martin Banham (ed.), World Theatre (Cambridge University Press, 1988): 245.

16 רשימת האיפיונים של סגנון מחול ההבעה מצויים בפרק 2.2.1.

17 Clarke M. Rogers, "Appia`s Theory of Acting: Eurhythmics for the Stage," Educational Theatre Journal, XIX:4 (December, 1967).

18 Droste, Bauhaus. Berlin: Taschen, 1993.

19 Kirby, Total Theatre, XXIV.

20 Antonine Artaud, The Theater and Its Double (New York: Grove Press, 1958): 39, 41-42, 69.

21 Nancy Van Norman Baer, Theatre in Revolution, Fine Arts Museum of San Francisco, 1991

22 Michel Kirby, On Happenings, New York: Dutton, 1965.

23 Julian Beck The Life of the Theatre: The relation of the Artist to the City of Lights, 1974

24 Roose, James-Evans, Experimental Theatre, London & New York: Routledge, 1977

25 Richard Kostelanetz, The Theatre of Mixed Means ,New York, Dial Press, 1968 .

26 "Theatre of the Absurd," Martin Banham (ed.), World Theatre, Cambridge: Cambridge Uni. Press (1988): 988-989

27 Peter Brook, The Empty Space (London: Macgibbon & Kee, 1968): 27.

28 לטענת מבקר התיאטרון והמחול גיורא מנור ההשפעה של תיאטרון האבסורד על באוש הייתה דומיננטית.
ראה מאמרו "תיאטרון המחול ותיאטרון האבסורד", רבעון מחול עכשיו מס '2, מאי 2000.

29 ראה "מודל אפיונים של מחול ההבעה" - פרק 2.2.

30 גיורא מנור, חיי המחול של גרטרוד קראוס, (הוצאת הקיבוץ המאוחד 1978) : 23-24.

31 שם, עמ' 23.

32 Maletic Vera. Body, Space, Expression: The Development of Rudolf von Laban`s Movements Concepts, New Mouton de Gruyer, 1987.

33 Jane Winerals, Modern Dance-The Jooss-Leeder Method, London: Adams &Charles Black, 1958

34 דבורה ברטונוב, מסע אל עולם הריקוד (הוצאת ספרים,1982) : 77.

35 Horst Koegler, The Concise Oxford Dictionary of Ballet (Oxford & New York: Oxford University Press, 1987): 368.

36 Don MacDonagh, Martha Graham-A Biography, New York: New York, 1961.

37 Jill Johnson, "The New American Modern Dance," in Richard Kostelanetz (ed.), The American Arts (New York: Collier Books, 1967): 166.

38 Murry Louis, "Alwin Nikolais Total Theater," Dance Magazine, December 1979.

39 Martin Duberman, Black Mountain: Exploration in Community (New York: Anchor Books, 1973): 370-379.

40 ראה פרק 3, "הלגיטימציה להעיז," ועל השפעתה של קרלסון על רינה שיינפלד.

41 ראה פרק 2.3.1 על הויכוח בין התיאורטיקנים של הפוסטמודרניזם בהקשר לסוגה מחול פוסט-מודרני ומחול מודרני.

42 ראה פרק 2.3

43 על בעיתיות השם תיאטרון-תנועה ו- tanztheater, ראה "הגדרת המושג תיאטרון-תנועה" בפרק 2.1.

44 על ההבדל בין מחול פוסט-מודרני למחול פוסטמודרני ראה "מודל אפיונים של המחול הפוסט-מודרני האמריקני," פרק 2.3. על שקיעת תיאטרון-תנועה בישראל ראה פרק 7

45. הכוונה ל"תיאטרון הבלט הישראלי" (1952-1954) של גרטרוד קראוס ול"תיאטרון הלירי" (1962-1964) של אנה סוקולוב.

46 משהקימה הברונית את להקת "בת-דור", סגרה את אולפן להקת "בת-שבע".אולפן להקת "בת-דור" היה אמור לספק רקדנים לשתי הלהקות.

47 בין היוצרות הבודדות הישראליות שאיפשרו להן ליצור ללהקות "בת-שבע" ו"בת-דור" באותן שנים היו אשרה אלקיים ומירל'ה שרון. ראה, רות אשל, "להקת בת-שבע והכוריאוגרפים הישראליים," רבעון מחול בישראל מס' 4 (1992) :92-84.

48. בין הריקודים הבודדים שעסקו במציאות הישראלית היה והיה ככלות של ג'ין היל סאגאן (J.Hill.Sagan) הכוריאוגרף יצר עבודה זו ללהקת "בת-דור" לאחר נפילתו של הרקדן יאיר שפירא במלחמת לבנון.

49 תיאטרון מחול "ענבל" היא להקת מחול אמנותי ששואבת השראה מתרבות העדה התימנית, אבל באותן שנים נחשבה בעיני קהילת המחול בארץ ללהקת פולקלור והייתה מחוץ לתחום התעניינותם של הרקדנים המקצועיים.

50. היו ניסיונות בודדים לעלות מופעים, כמו אלה של רינה שחם או ליאה שוברט. האחרונה ניסתה להקים להקה בחיפה בתחילת שנות השבעים. בשני המקרים מדובר במחול, בסגנון המחול המודרני האמריקני כפי שהשתקף בלהקות "בת-דור" ו"בת-שבע".

51. גיורא מנור, "תמונת מצב של המחול בישראל," שנתון מחול בישראל מס' 7, 1981.