

בעיות ההתחלה

מאת ירון מרגולין

המחול מתחיל היכן שמסתיימת המציאות, ומכאן שורש הקושי שבהתחלות הריקודיות. מי אוהב פרידות? ובכל זאת, איך אפשר להמשיך להתפתח בלי לוותר על משהו? החיים הם אוסף של פרידות ארוזות בבונובוניירה, כאבים קטנים וגדולים, שההתגברות עליהם היא בעצם תהליך ההתגברות. בשנתון למחול '86 עסקתי בסיומים. עכשיו השעה לפנות אל ההתחלות.

בפתיחתו של מחול יש מן הפרידה, ישנו ויתור, הנעשה מתוך רצון, על עולם מציאותי, שעמד מול העיניים, אך למעשה לא נוצר עדיין ויתור רגשי עליו. את הניגוד הזה בין הרצון, המחשבה וההחלטה מצד אחד, לבין הרגש מצד שני צריך הכוריאוגראף למזג.

אין הכוריאוגראף יכול לדעת הרבה על שני עולמות אלה אצל צופיו וגם לא אצל רקדניו. לשם כך באות לעזרתו התרבות והמסורת ונוהלי התכנסות קהלי-הצופים (והרקדנים) לפני המופע בתיאטרון, שיש בהם כדי להקל על המעבר. כי כך נוצר מכנה משותף של מציאות שווה לכולם.

על הכוריאוגראף לשכנע, שכדאי להיפרד מקרנבל-ההתכנסות והמיפגש החברתי שבלובי, להתיישב בכיסא הנוח או החורק, להיפרד מבן או מבת-הזוג הנאה, וכל זה דווקא ברגע שנקבע עליידי מנהל הבמה, ולהעביר את תשומת-הלב אל המסך, אל הבמה ואל הלא-נודע, לגרור את נפש המתבונן, את מחשבותיו ורגשותיו ואת ידענותו ופתיחותו, אל המחול. הפעמון מצלצל וקורא לך, הצופה או האמן, להתייצב.

על פתיחת המחול להכיל איפוא מספר גורמים. את יסוד הקיים והמוכר, שיהווה נקודת-אחיזה במסורת המחולית וישמש מעין ידית-אחיזה לצופה, כדי שירגיש עצמו בטוח בתוך רכבת המוכרת לו פחות או יותר, בה ייצא למסעו. על הפתיחה לכלול משהו מהמסורת האסתטית של המחול ועליה להיות מעין המשך של המחולות שקדמו לה, אבל עליה לשמש, ככל פתיחה אחרת, אמצעי לריכוז תשומת-הלב, כלומר, אל עצמה; עליה להיות מעניינת ומרתקת באופן מידי. על הפתיחה לשמש מין כרוז הקורא: "שקט, מתחילים!"

על הפתיחה להכין את עין הצופה אל החומר הנרקד, עליה להציג את המחול, את הנושא המחולי, את הדמות המרכזית, או כאשר מדובר במחול עכשווי, את החומרים המרכזיים והדומיננטיים ו/או את האמצעים שבהם עומד המחול לעסוק, כבר בפתיחה, כי עין האדם אינה מורגלת לקלוט תנועה,

בוודאי שלא וריאציות שונות שלה, בראייה חד-פעמית, ראשונית; כך שעל הפתיחה לשמש שער לתנועות המתפתחות עליידי עצם הצגת המוטיב המרכזי בפתיחה ואופן פיתוחו, כפי שיופיע בהמשך. על הפתיחה לאפשר כניסה לחלל העומד לרשות המחול. במילים אחרות: נחוץ להרשיט לצופה כרטיס-ביקור או לגלות לו באיזו שפה תנועתית ידובר.

פתיחה או דמות

יתכן, שאחד החידושים המהפכניים של המחול המודרני היה השימוש בדמות אינדיבידואלית, מאפיינת, ייחודית, לעומת הדמות המסורתית, הלא-אינדיבידואלית של הבאלט.

דמות מחולית מוצגת עליידי תבנית מחולית, המוגדרת עליידי מספר מצומצם של תנועות החוזרות על עצמן בוריאציות מזעריות, שלתוכן נרקמות תנועות נוספות. באמצעות תנועות אלה אנו מבחינים במצב-הרוח של הדמות או ברמזים על המתרחש איתה. דוגמה ידועה היא, כמובן, הדמות ההולכת ברגליים ישירות דרך עמידה רביעית של הבאלט הקלאסי, מה שגורם לה לגרור את גבה הזקוף בטילטול (ימינה ושמאלה), בידה האחת מקלה-ליכה, לראשה מגבעת שחורה - דמות הנווד שעיצב צ'ארלי צ'פלין. או דמותה של קתרין מ"אילוף הסוררת", בכוריאוגרפיה של ג'ון קראנקו. דמות המוות מתוך "השולחן הירוק" של קורט יום. הפאון מתוך "אחה" של הפאון" בכוריאוגרפיה של ואסלב ניז'ינסקי, וכמובן פטרושקה או "הברבור הגווע" של מיכאל פוקין. כדאי עוד להזכיר את Going ("אני הולך הולך...") מתוך "חדרים" של אננה סוקולוב ואת לוטה גוסלר ב"סבתא תמיד רקדה" שלה. את Deja Vu של מאריי לואיס, פוק של לינוי קמפ (מ"חלום ליל קיץ"); "הצייד והציפור" של סמי מולכו, את ה"דחליל" של רות זיראיל ואת כל הדמויות שעיצב רמי באר ב"מדריך לתזמורת לבניהנעורים".

דמות מגובשת כזו יכולה לפתוח מחול ואף ערב שלם. עצם הופעתה על הבמה מספיקה. כי דמות כזו, החוצה את חלל הבמה לקראת הקהל או צועדת על אחד האלכסונים, מכילה את כל המרכיבים הנחוצים לפתיחה בסיסית, ולמי שמצליח לגבש מין דמות מחולית שכזו קשה מאוד לפספס את הפתיחה. אם הדמות רצה או מועדת או חוזרת במהירות אל הבמה, תוך כדי שהיא גוררת אחריה דמויות אחרות, או עומדת לה במרכז הבמה, מחליקה ידה על שערה וממתינה לגבר הנכנס לבמה,

נעמד מאחוריה, מניח דבר-מה ומתקרב אליה, והיא שוב מחליקה ידה בשערה. הוא פותח את חגורת מכנסיו ומגישה לה (כך עושה אנטוניו גאדס ב"חתונת הדמים"). וכך, באמצעות דמות מחולית ממשית, נוצרת פתיחה למחול שלם בתוך רגע, עם אווירה ודחף לריקוד, נכונות של הרקדנים והצופים כאחד לעקוב אחרי הקורה לה.

פתיחה של סגנון מחול אישי

אנו מתלהבים בצדק מן היוצרים הבודדים שהצליחו לעצב דמות מחולית, אותה אנו מזהים בסיגנון תנועתה הייחודי ואף מסוגלים לתארו או לחקות. תארו לעצמכם מחול, המורכב מעשרה פאונים של ניו־ינסקי או שש דמויות של צ'ארלי צ'פלין, שבעה פטרושקה... לשם כך אין די בכשרון של כוריאוגראף-במאי. כאן נחוץ לעצב דמויות כאלה, במה שנקרא מלחין-משורר-מנצח. ואכן, הערצתי הגדולה היתה תמיד נתונה למעטים שהצליחו לעצב דמויות כאלה, במה שנקרא שפה תנועתית אישית ייחודית משלהם, שפה שאפשר לזהות מייד עם פתיחת המחול ואף לחקות אותה.

מחול ייחודי, אשר קשה יותר לקבל מייד, אבל איאפשר לנו בלעדינו מאוחר יותר, כגון זה של ירי קיליאן או קארולין קארלסון. אבל איך אפשר לחיות כאיש מחול בלי פוקין, בורנוביל, מרתה גראה, דוריס המפרי, אננה סוקולוב, מרס קאנינגהם, אלווין איילי, שרה לויתנאי, ירי קיליאן או קאי טקיי? מכל מקום, בסוג כזה של מחול, תפקידה של תורת האסתטיקה המחולית משמעותית גם בפתיחה, כי במדידת האמצעים ובכמויות החומרים המתאימים לרצפט של מנת הפתיחה תלוי הטעם המעודן והערך האמנותי של המחול. בתחילת דרכו, הסיגנון האישי למעשה דינו כדין הדמות המחולית. קבוצת הדמויות המתנועעות בסיגנון ייחודי משותף יכולה להציג את האישיות הכוריאוגראפית ודרך התפתחות המחול בחלל ואופן חלוקתו את הזמן, להשיג פתיחה מרתקת ומדהימה ביותר, כגון זו ב-Ocellus, Shizen או Monkshead's Farewell של להקת פילובולוס או ב"פולחן האביב" למוריס בז'אר. על קבוצת הדמויות המופיעות בפתיחה מן הסוג הזה חלים העקרונות שהזכרתי בעניין הדמות המחולית הבודדת.

פתיחה מחולית

הסיגנון המגובש כשלעצמו כבר לא מהווה אתגר לאמנות המחול המתפתחת, והשפה התנועתית שעיצבה על-ידי כוריאוגראפים שונים נהפכה מכבר לחלק מתרבות המחול, עתה, משהורגלנו לכך, שגם בחיי המחול מתקיימות גישות אישיות, כנהוג במוסיקה או בציור.

אם המחול יעסוק, למשל, בשתי דמויות פטרושקה או בשלוש דמויות ברבור (כפי שקורה באופן מסוים אצל מרתה גראה או באלאנשין), או בשתי דמויות "ברבור" הנפגשות עם שתי

דמויות "פאון" (מה שקרה באופן מסוים במחול שיצרתי לאחרונה ב"נשים מקוללות"). הרי שבמקרה שלפנינו, התפתחות מסע הרקדנים בחלל הבמה או בחלל המוסיקלי או בחלל המחול תיקבע גם על-ידי האופי ה"ברבורי" או ה"פאוני", בהתאם להבנת הבמאיה-כוריאוגראף, אך בעיקר על-פי אופן קיומו בפתיחה. כלומר, אם בפתיחה מופיע לנו "ברבור" החוצה את הבמה לנגד עינינו משמאל לימין על קצות אצבעותיו (כשגבו מופנה אלינו) והוא מסתובב דרך כתף ימין לקראתנו בקרשצ'נדו, אנו יכולים להיות בטוחים שלא נצפה בשום אופן בסוג התקדמות המתאים ל"פאון" לצ'פלין או ל"פטרושקה", וגם לא לסיגנון המחול הספרדי (בו משתמש מצוין גאדס) או לזה היפאני (בו מבריקה קאיי טאקיי). ה"ברבור" גם לא יכול לעבור לפתע לשפת המחול התימני ולא לאופן השימוש (הסינקופי) במוסיקה ולא לעליות ולירידות תימניות קצובות של גובה זקיפות הקומה שלו, כי מה שמשמש את הכשרון הפיזי של המשוררת שרה לויתנאי אינו יכול, במקרה זה, לשמש את ה"ברבור", כי אין בפתיחה מרכיבים כאלה. אנו יכולים להיות בטוחים, כי אם מדובר בכוריאוגראף אמיתי, ה"ברבור" ישאר "ברבור" לאורך כל חייו והתפתחות צעדי המחול שלו תהיה פיתוח של הצעידה על בהונות, החוצה את חלל הבמה לרוחבה, בקווים ישרים, כי כבר בפתיחה הידיים מדגימות את מקצב הצ'לו שבמוסיקה, עולות ויורדות לפי גובה צליל הצ'לו, ואילו הרגליים מתופפות את מיקצב הפסנתר (או הנבל, תלוי באיזה ביצוע של המוסיקה של סן סנס מדובר). השינויים התנועתיים יופיעו כנראה גם בהמשך, כפי שקורה בפתיחה בסוף המשפט התנועתי, ויתבצעו תוך כדי סיבוב הגוף דרך הכתף בקרשצ'נדו, כי כך בדיוק עושה פוקין, ולא איכפת לו אם ה"ברבור" הזה פוגש בברבורה, צייד או נסיך עם נסיכה, השטים במי הנחל (או בפרטי ליברט אחרים).

הקרשצ'נדו מתרחש כבר בפתיחה, וזה מה שמעסיק בעיקר את פוקין, כלומר, פיתוח האמצעים התנועתיים. במקרה זה, באמצעות המוסיקה, בה הגברה, הגדלת המרכיב הבסיסי נעשית תוך כדי שמירה על המהירות, כאילו מה שאפשר לעשות בכפתור ה"ווליום". הקרשצ'נדו מתפתח בתנועת הידיים ובהמשך גם בתנועת הרגל, בגודל הצעד ובאורך השהייה על האצבעות, וגם בממדי ההתקרבות אל הרצפה ההולכים וגלים.

הפתיחה כאן מכילה בתוכה את תמצית הרעיון הכוריאוגראפי, את תמצית התנועות, את אופן ההתנועעות, את אמצעי הפיתוח ואת תמצית הגישה לחלל (חלל הבמה, חלל המחול, החלל המוסיקלי או אל כולם גם יחד, אך כאן אל חלל הבמה בלבד). זו תבנית כוריאוגראפית בסיסית (כאן קלאסית-ברבורית), שאותה מפתח כוריאוגראף בהמשך ועין הבמאי שלו מלטשת את החומר הזה בנגיעת אמן.

מן הפתיחה המוכרת והמוצלחת של פוקין אנו יכולים ללמוד על הדיוק הרב של כוריאוגראף, המבין את מהות הכוריאורגראפיה, כפי שאנו מוצאים אצל משורר גדול, אצל צייר גדול. כאן אנו מוצאים שליטה בטכניקה הכוריאוגראפית, בדיוק

הרב, בפשטות, באינטואיציה האסתטית, בדמיון הפורה. כך צריך להיות גם אם מדובר בתבנית מחולית אחרת (לא "ברבורית" דווקא), בסולו אחר, במחול קבוצתי או בתפיסה אסתטית שונה.

המחול הוא תוצאה של הדחף הנוצר בפתיחה, הנאגר בפתיחה והמתפרץ הלאה, כך שהמחול כאילו מוכרח להתקיים, כי הדחף המסוים הזה דוחף אותו ורק אותו אל ההתפתחות המסוימת. בתופעה זו אפשר להבחין לא רק אצל היוצרים הגדולים כפוקין או בורנוביל, ואפילו ב"בולרו" של מוריס בז'אר ובדור הצעיר אצל קריס ברוס, מרק מוריס ואצל רמי באר.

הכוריאוגרף שניגש אל התחלת כתיבת חיבורו הכוריאוגרפי, כאילו הוא מכין לו ראשי פרקים, שהם קרשיה קפיצה שלו אל המחול, אך למעשה אין ראשי פרקים במחול, כי למחול יש רק רעיונות של תנועות, המתחברות זו לזו בסדר מתוכנן, המתנועעות באופן מסוים והמתפתחות בשיטה מסוימת, לפי מקצב המוסיקה כולה, על מכלול מהירויותיה, כפי שאפשר למצוא ב"הברבור הגורע" של פוקין, ב"המוות והנערה" של ויזנטאל, ב"מבטים" של מארי לואיס. אפשר שהתנועה תתפתח רק לפי חלק מהמקצב או לפי המקצב המיוצג על ידי כלי אחד שנבחר ממכלול המצלול.

בעבודות של בורנוביל אפשר לראות התקרבות לאגוגיקה, אך עבודה ברורה על חלקי מקצב בולטים פגשתי אצל ג'ורג' באלאנשין ב"קונצ'רטו באורוקו" ובעבודה המבריקה שלו "אגון". גם אצל רולן פטי, ב"אהבות של פראנץ" (פראנץ שוברט) וב"רומיאו ויוליה" של ג'ון קרנקו וגם אצל אשטון. יש, שהכוריאוגרף מושפע מגובה הצלילים והוא מצמיד את התנועה אליהם. שימוש כזה מצאתי במחול "דיאלוגים בחרסינה (פורצלן)" של מארי לואיס. התנועה יכולה גם להתפתח כשהיא תופסת מרחב גדול או כשהיא מנסה להתקיים במרחב צר; בזרימה, בשילוב השהיות (מה שמאוד מקובל בקבוקי), בשילוב הדגשות או רטט, באופן קטוע או בהרפיית המאמץ.

בקיצור, אינטואיציה אסתטית, מחשבה אסתטית, המובילה לתבנית כוריאוגרפית. יהיו אופי התנועה, מהירותה ומסלולה אשר יהיו, תהיה דרך פיתוחה אשר תיבחר, על כל אלה להיות קיימים באופן ברור, ניכר לעין ויציב לאורך כל המחול כולו, וישר מן ההתחלה. בפתיחה מן הראוי שיהיה לכך לפחות רמז, שהרי מהות המחול ואופן הריקוד אינם דבר שרירותי או כזה המתאים לחשק או לרגשנות של הרקדן או של הכוריאוגרף ברגע כלשהו באמצע המחול או בחלק השני של החלק הראשון. כי את המחול אין אנו מביאים לפסיכולוג, המתעניין דווקא בכל המכשלות הנובעות מעודף רגש, כי על המחול להתאים את עצמו אל עולם האמנות, להתעניינותם של האסתטיקן והאמן. לכן, על הפתיחה להיות נציג של התבנית המחולית בה פועל הכוריאוגרף, וכבר בפתיחה עליו לדאוג לכך, שהמחול יהיה מיקשה אחת שלמה, בעלת ישות מחולית עצמאית, כפי שקורה ב"אבוגי קונצ'רטו" של ג'ון קראנקו,

למשל. או כפי שמצאתי במחול הוותיק "המוות והנערה" של ויזנטאל, ב"פאבאן של הכרשי" או ב"גולים" של חוסה לימון, ב"אגון" של באלאנשין, ב"חלומות", ב"הסוויטה הלירית" של סוקולוב, ב"מגילת רות" וב"מדבריות" של שרה לזיטנאי, במחול "השלושה" של יהודית ארנון וגם במחול של ג'ין קלי בסרט "אני שר בגשם", וכמובן ב"אריה למיתר סול" של דוריס האמפרי וב"אחה"צ של הפאון" של ניו'ינסקי, בו אני מוצא סימוכין לדוגמה המקבילה לאינטואיציה האסתטית שב"ברבור" של פוקין.

ב"אחה"צ של פאון" אפשר להבחין בתבנית תנועתית המתקדמת לא רק בדחף התבנית שבפתיחה, אלא גם, ואולי בעיקר, בהשראת שירו של מלרמה, ששימש לו השראה. המקצב מכתיב את חלוקת הזמן של התנועות בחלק; גובה הצלילים משפיע על כיוון התנועות (הנצמדות אליו פעמים רבות). כשאמצעי זר (חוץ מחולי) מושתל בתוך התבנית התנועתית מידי פעם באופן מאוזן (כאן המרכיב הוא מקבץ מצומצם של תנועה, שהורכב בהשראת הפיוט של מלרמה וגם ככזה המרמז על תוכנו כפי שמופיע בשיר). מלרמה נותן את התפיסה הפיוטית עליה בונה דביסי חלל מוסיקלי; בתוך כל אלה נכנס ניו'ינסקי ומבצע את החיבור התנועתי כוריאוגרפי. מכל מקום, גם תבנית מחולית זו מוצגת מייד בפתיחה. תבנית כוריאוגרפית בסיסית זו שונה מן המוצגת על ידי מישל פוקין ב"ברבור", אך אופן פיתוחה על ידי ניו'ינסקי דומה – תבנית כוריאוגרפית בסיסית, המתפתחת למחול שלם.

פתיחה חוץ-מחולית

ישנן פתיחות הקשורות יותר אל עולם הבמה ואל מוסכמותיה מאשר אל הרגש המחולי או אל האסתטיקה של המחול, וכל עוד המחול מתקיים גם בתוך עולם זה, יש צורך להתבונן גם בו. הפתיחה החוץ-מחולית אינה כפופה ישירות אל האמצעים התנועתיים של המחול, אלא אל רעיונות והתפתחותם, שהם בעצם חלק מאופן מחשבתו של במאי, החייב, כנראה, להיות גם לכוריאוגרף. הפתיחה מן הסוג הזה יש בה העמדה של "כרוז", המודיע על פתיחת המופע, ובדרך-כלל היא יוצרת ריכוז עצום של תשומת-הלב אל ההתרחשות המחולית הבאה אחריה, וזה מאפשר כניסה חלקה לתחילת המחול עצמו.

אחת הדוגמות הטובות ביותר לפתיחה כזו היא של "חדרים" מאת אננה סוקולוב. מוסיקה רעשנית, כשל מסיבת ריקודים מוצלחת, נשמעת שעה שהמסך הסגור, המואר, מעורר ציפייה לקרבנבל. (זה נמשך כ-40 שניות). כשהמסך נפתח, לפנינו חבורת אנשים קפואה, היושבת על כסאות שמשענוניהם אלינו, והם אוחזים בידיהם במושב הכיסא, מבטיהם מופנים לקהל, ותנועת הראש השירית, מלאת האופטימיות כלפי מעלה, מתנפצת בקשת כלפי מטה.

כאן לפנינו שתי פתיחות. הראשונה חוץ-מחולית, המתחילה מייד לאחר שהקהל התיישב באולם החשוך, הנמשכת דרך

כאילו הוא עצמו אנשי העיר טרויה.

סיגנון הפתיחה יכול להיות דומה לתהליך שעוברת התנועה בסוף המחול, כפי שהזכרתי בחיבור על "בעיות הסוף" (ב"מחול בישראל 86"). אלא שכאן התהליך מתרחש כאילו במהופך, כלומר, לא המחול מתקזז אל הסוף, אלא הוא פורץ מן הפתיחה, בה הוא אגור כעובר המכיל כבר חלק רציני מאופיו העתידי ועומד להיוולד ולצמוח בעקבות נתוניו אלה.

למעשה, אפשר למצוא בפתיחה את כל האופנים שניתחת ב"בעיות הסוף": פתיחה נוטה לדעיכה, פתיחה של צמיחה, "פתיחה ירחית" או פתיחה של לבלוב ונשירה גם יחד, וגם את פתיחת ההפתעה, שחלקה תיאטרלי וחלקה מחולי.

הפתיחה מורכבת ביותר. היא מכילה הרבה יסודות, ומעל לכל היא דיאלוג של האמן עם האמנות, על בסיס היכרות אינטימית עם המחול אותו היא פותחת ועם עולם המחול המסורתי שבתוכו או כנגדו היא פועלת.

לכן מומלץ לכוריאוגרף העושה את מלאכתו (במיוחד בתחילת דרכו) להניח להתלבטויות הקשורות עם הרכבת דווקא לסוף, או לשוב ולבחון אותה, אם היא עדיין רלוונטית למחול, לאחר שסיימו. כי אני נזכר במקרים רבים, גם אצל כוריאוגראפים מנוסים וחרוצים ביותר, שבהם הסתבר, שהפתיחה, כפי שתוכננה בהתחלה, כבר אינה רלוונטית לאחר גמר בניין היצירה כולה. אזי עדיף להשתחרר ממנה וליצור אחרת במקומה. לשם כך כדאי לשוב ולבחון את המחול על מרכיביו, על אמצעיו, על אופן השימוש בהם, כדי לערוך מכל אלה תרכיז-מחול שהוא בעצם הפתיחה, שבה נחוץ לתמצת ולרכז את התנועות הבסיסיות והאופייניות, ורצוי להניח להן להופיע לפי הסדר, האופי והמהות שנקבעו בגוף המחול. ■

האור העולה על המסך ועד לדמויות היושבות ללא ניע. כך משיגה אננה הקשבה, ריכוז ונכונות של הצופה לצפות במחול טעון רגשות מתסכלים, דרמטיים, וזה המתנהל על כסאות, תוך שימוש בג'ז. בפתיחה השנייה, המחולית, היא מכתובה את סיגנון התנועה המיוחד והאופייני לה, את דרך שימושה בכיסא ואת האופן שבו מתייחסת התנועה אל המוסיקה ואל הפיסוק המוסיקלי. כל המחול מסתכם בתמצית התנועתית של הפתיחה כבר מן המשפט התנועתי הראשון, ומכאן מתפתחת הכוריאוגרפיה המושלמת בהברקות, בפשטות, בדימיון נדיר ובהקפדה על התבנית המחולית שעיצבה בפתיחה, כפי שעושה גם פוקין בשפת הבאלט המסורתית, אלא שכאן זה נעשה בסיגנונה של סוקולוב.

יירי קיליאן, ביצירה הנפלאה שלו "משחקי ילדים", פותח בפתיחה חוץ-מחולית. גם כאן מסך סגור מקבל את הקהל השב מן ההפסקה. קולות של התרוצצות, המתגברים לצעקות מבוהלות, נשמעים ברמקולים, ולפני שהצופה מספיק להבין מה קורה, יוצא עשן מתחת למסך. המסר ברור: אסון מתרחש על הבמה. רגע לפני שראשון הצופים רץ להזמין מכביאש, נפתח המסך אל דממת ילדים תמימים בתוך ענן אפור נפלא. זו למעשה הדרמה של סוקולוב במהופך.

בפתיחה ל"פרחים" משתמש לינזי קמפ במוסיקה נעימה, רועת ומהפנטת, בריחות קטורת הממלאים את האולם, המובילים אל סצנה של אוננות נועזת של בחורים בגבהים שונים, עליהם נדלקים וכבים אורות דרמטיים בגונים אדומים לוהטים, כשברקע מקצבי תופים תוקפניים...

ב"נשות טרויה" של תיאטרון "לה מאמא" כללה הפתיחה את הכנסת הקהל אל מצודת דוד שבעיר העתיקה בירושלים. הקהל הושב עלידי השחקנים משני צידי הבמה, שנותרה במרכז ויצרה אווירה שבה נהפך הקהל להיות חלק מן המופע,