

ביצירתה של פינה באוש קפה מילר¹, רצף הפרעות הוא שיוצר את המבנה הכוריאוגרפי. בניתוח היצירה אבחן מהן ההפרעות במרכיבי הכוריאוגרפיה, כפי שהן משתקפות בשתי סצירות מתוך היצירה. ניתוח הסצירות ייעשה על פי המושג גסטוס (Gestus), שלקוח מתחום התיאטרון האפי² של ברטולט ברכט (Bertolt Brecht). המושג גסטוס הופיע לראשונה בכתביו של ברכט³ ב-1920 והוא בא להגדיר פעולה גופנית המבוצעת על ידי השחקן – צירוף של גוף, מימיקה, הבעה, קול, סאונד, דיבור בתבנית ריתמית קבועה, תלבושת, איפור או שימוש באביזרים. בקצרה, כל מה שמנוגד למלה המדוברת. הגסטוס הוא גם כל מה שחיוני לשחקן כשהוא מדגים את התפקוד החברתי של הדמות על הבמה. ב-1929, לאחר שברכט כבר כתב כעשרה מחזות וביים הפקות רבות, הוא ציין בכתביו כי הגסטוס הוא יסוד פרדיגמטי בתיאטרון ה"חדש", קרי התיאטרון האפי.

המושג גסטוס כשלעצמו נותר מעורפל⁴ ורבים ניסו לפרשו. במאמר זה לא אסקור את כל הפירושים הקיימים, אבל אתייחס לכמה מהם. עילית פרבר (lit Ferber)⁵ רואה בגסטוס את הפעולה הבימתית הגופנית שמבצע השחקן, שמייצרת הפרעה ברצף הזמן ובמרחב הבימתי. פעולת ההפרעה ברצף הזמן ובמרחב הבימתי חיונית בתיאטרון האפי, מאחר שהיא קוטעת את אחדות הזמן והמקום שאיפיינו את הדרמה האריסטוטלית⁶. לדברי פטריס פאביס (Patrice Pavis), "ברכט מבקר את צורת הדרמה האריסטוטלית והוא מחזק את חשיבות החיקוי והריאליזם הביקורתי". דוגמה נפלאה לכך הוא מביא מתוך המחזה *אמא קוראז'* (Mutter courage und ihre kinder), שברכט חיבר ב-1939. פאביס מבהיר כי פעולה שעושה דמותה של אמא קוראז' – שנושכת מטבע שקונה נתן לה – היא גסטוס. נשיכת המטבע מיטיבה לבטא את חשדנותה של אמא קוראז', שהיא סוחרת שפועלת מתוך מניעי רווח. זהו גסטוס, כלומר ביטוי גופני מובהק שמתקיים בנפרד מהמלה המדוברת ומעיד על פעולה במרחב החברתי.

כמו בתיאטרון האפי, גם ביצירתה של פינה באוש קפה מילר מתקיימות כמה פעולות שגורמות לקטיעת רצף הזמן והמקום. ריבוי הגסטוס ביצירה קפה מילר משקף את התנגדותו של ברכט לרציפות הזמן והמקום שמאפיינת את הדרמה האריסטוטלית. בהמשך אצביע על הגסטוס ביצירה ואדגים כיצד רצף ההפרעות הוא שיוצר את המבנה הכוריאוגרפי שלה.

תמונה ראשונה, עיצוב הבמה

בפתיחת היצירה פזורים על הבמה כיסאות ושולחנות. בעומק הבמה מוצבת דלת מסתובבת,

רונית זיו

הכישלון של קפה מילר: כוריאוגרפיה מבעד למושג הג'סטה

שדרכה נכנסת אחת הדמויות. במבט ראשון התפאורה יוצרת עולם מציאותי של בית קפה, קצת מאובק אמנם, אבל שפע הכיסאות והשולחנות העגולים ממקמים את ההתרחשות בחלל מציאותי. התבוננות נוספת מגלה כי הכיסאות אינם מסודרים באופן מוקפד, כמקובל בבית קפה פעיל הנותן שירות ללקוחות. משהו חסר בבית הקפה הזה. המרחב מוגדר כחלל פנים של בית, ולא של אתר מחוץ לבית. הריהוט של בית הקפה אינו מוצב על מדרכה בעיר וחוסר הארגון אינו תולדה של ביקורי לקוחות רבים. הדימוי הבימתי אמור ליצור אשליה של חלל שממלא פונקציה של בית קפה, אבל אינו מחקה את בית הקפה בהקשר המוכר, כלומר ברחוב. יתרה מזאת, כוונת עיצוב הבמה אינה ליצור חיקוי מושלם של בית קפה אלא רק להציג סימנים ועקבות של בית קפה. עיצוב בית הקפה לא הושלם, מאחר שמרכיבים חשובים שלו לא הוצבו על הבמה. נשאלת השאלה מדוע. ייתכן שהסיבה לבחירה זאת היא הרצון למנוע מהקהל את תחושת הנחת. הדימוי הבימתי אינו ברור ולכן נוצרת אי נחת בקרב הצופים. בית הקפה אינו ממשי ועיצובו כאילו כושל במתכוון. באוש לוקחת אותנו למקום שאיננו מכירים, גם אם במבט ראשון חשבנו שמדובר בבית קפה. למעשה היא לוקחת אותנו לזמן אחר ולמקום אחר. המקום הזה אינו ממשי, מאחר שהוא מתקיים אך ורק בזיכרון.

באוש מציג דימוי כושל של בית קפה, כדי לאפשר לצופים לשאול שאלות כמו מה השיבוש? מהו המקום הזה? האם יתרחש כאן מהלך ריאליסטי? האם זהו אי סדר, או ארגון לקוי של כיסאות ושולחנות? עם תחילת היצירה נדרש הצופה להסתגלות שתאפשר לו לקבל את הנחת המוצא: ההתרחשות פונה מהמציאות אל הרגש, אל החלום. היצירה אינה ממשיכה את הרצף המציאותי המצופה, אלא נוגעת באשליה ובכמיהות שמתנפצות אל קיר המציאות. בנקודה שבה הוא כושל, מתקבל ההישג של עיצוב הבמה. בדיאלקטיקה שבין יצירת בית קפה וכישלון הצבתו על הבמה, הצופה מתחיל להציב שאלות.

תמונה ראשונה, מהלך כוריאוגרפי

היצירה מתחילה. הבמה חשוכה. מבעד לחשיכה אפשר להבחין בשתי דמויות שנמצאות בצדי הבמה, ליד הקיר. אחת מהן מתקדמת לעומק הבמה ומתנגשת בכיסאות. נשמע קול הכיסאות הנגררים. היא מתקדמת במרחב, בין כיסאות ושולחנות, והעדות לכך היא צליל גרירתם של הרהיטים על הרצפה. ברקע נכנסת דמות של אשה עם שיער כתום, מעיל ונעלי עקב דרך הדלת המסתובבת.

קעת יש שלוש נשים על הבמה. שתיים מהן בכותונת דקיקה והשלישית לבושה, מתקדמת בצעדי טיפוף מהירים, בניגוד לקול גרירת

הכיסאות האיטית. היא יוצאת. הרקדניות ממשיכות להתקדם לכיוון מרכז הבמה. תנועות הידיים שלהן מתגברות, המוסיקה, הנרי פרסל (Henry Purcell) מתוך *The Fairy Queen*, מתחילה להתנגן.

גבר נכנס לבמה בדחיפות, כדי לפנות את הכיסאות ולמנוע מהנשים להיתקל בהם. הן מתנועעות בעיניים עצומות, כאילו בחלום, גבן כנגד הקיר. הן נופלות וקמות שוב, וכל תנועה או נפילה מזעיקה שוב את הגבר לפנות את הכיסאות, כמו להגן עליהן מעצמן. הוא מפנה את הכיסאות והן לא מבחינות בכך, כאילו הן מצויות במרחב אחר. הפעולה הדחופה שלו לפינוי הכיסאות עומדת ביחס הפוך לתנועתן. רגליהן מובילות אותן במרחב, כמו מונעות מעצמן. מפרקי הברכיים שלהן רכים, זרועותיהן כאילו איבדו את היכולת למנוע את נפילתן או לבלום אותה וגם הוא אינו מצליח לחזות את תנועתן ונראה חסר אונים. רק הקיר שניצב בצדי הבמה יכול לעצור אותן, לתת תמיכה ממשית לגופן ואולי גם לנפשן. הכשל נוכח בתנועתן של הרקדניות. הן אינן באות להציג טכניקה מושלמת ויכולת מפוארת על פי מסורת המחול. נהפוך הוא. שתי הרקדניות ממשיכות לשוטט, ליפול בעיניים עצומות. הנפילה וההליכה הלא יציבה שמאפיינות את השפה התנועתית בפרק זה יוצרות מחול שכולו טעות. אין זה ריקוד יפה. הרקדניות נראות חלושות ותנועתן מסורבלת. הכישלון של התנועה הכרחי. הוא שמאפשר את ההישג של הכוריאוגרפיה בהמחשת המצב הרגשי שבו נתונות הדמויות. הן הולכות וכושלות בהווה, מאחר שהן נעות אל הזיכרון ואל הסיטט שבעברן.

הסתירה שמצויה בג'סט של תנועה בעיניים עצומות היא כשל נוסף, המשך של רצף הכשלים שאנו כצופים נתקלים בו מתחילת היצירה. המבט של הרקדניות מופנה פנימה, שכן הן אינן בבית קפה ריאליסטי. ההתבוננות פנימה היא פנייה לכל מה שקרה בעבר ולכל מה שייתכן שיתרחש בעתיד, אבל ההווה הוא במתרחש בנפשו. המציאות היא המציאות הפנימית של כל אחת ואחת מהן. מה זה יאמר על המפגשים והסצנות שיהיו בהמשך הכוריאוגרפיה? המפגשים והסצנות הנוספות יצטרכו לשמור תבנית של יצירת מצב והכשל. לדברי פארבר, הכשל⁸ או הגסטוס הגופני הוא שמרכיב את מהלך המחזה כולו. הגסטוס במהלך הכוריאוגרפי בקפה מילך נוכח בשפה התנועתית, בהתנגשות של הרקדניות בקיר, בנפילתן לרצפה ובהליכה מהקיר אל עבר הכיסאות. הגבר שמפנה את הכיסאות ממסלול ההליכה של הרקדנית פועל בבהילות. הוא מגיב על פעולתה של הרקדנית ובה בעת מבהיר לצופה, שללא פינוי הכיסאות הרקדנית תפגע בעצמה. פינוי הכיסאות בתגובה על תנועת הרקדנית מעלה השערות רבות בנוגע לצורה הכוריאוגרפית ולתכנים האפשריים שמתלווים אליה. לדברי אלי פרידלנדר (Eli

Fridlander), הגסטוס כמוהו כנשק שמכוון נגד השיח האמנותי המקובל. הוא מאפשר לאמן לפתח צורה חדשה, שמשלבת שחקן, יוצר ופרפורמר. באוש הופכת את הפעולה של פינוי הכיסאות לכוריאוגרפיה בלתי נשכחת. זוהי סצנה שיש לה משמעויות רבות – החל בתפקיד הרקדן שחשוף לכשלים ולהיתקלויות שמסכנות את גופו וכלה בתכנים חברתיים. הלוא הרקדנית עצמה אינה יכולה להיות אחראית לביטחונה. היא אובדנית. היא איבדה את הרצון להגן על שלומה ומכאן עולות שאלות נוספות על הייאוש הנשי בעולם שבו הגבר מנהל את בית הקפה וכדומה. באוש, לכאורה, מפקירה את גופה השברירי של הרקדנית והקהל יושב בכיסאו בדריכות חסרת אונים, מקווה שהרקדן יספיק לפנות את כל הכיסאות בטרם הרקדנית תפגע בעצמה. זוהי סצנה מטרידה במיוחד. למרות היותה סצנת פתיחה, אין בה התפתחות עלילתית והיא לא מבשילה לתוך מהלך חדש. הרקדנית ממשיכה את מסלול התקדמותה אל תוך פנים חלל הבמה, לקראת מפגש עם הרקדן. המהלך הכוריאוגרפי אינו תולדה של התפתחות הדמות הנשית בסצנה עצמה. הוא מתקיים כמעבר לתוך תמונה שנייה. רק עם סיום הצפייה ביצירה, ולאחר איסוף רצף הג'סטט שבאות לידי ביטוי במבנה הכוריאוגרפי, ניתן יהיה להציב בזו אחר זו ולצייר את הרצף הכוריאוגרפי.

חיבוק ועוד חיבוק, מהלך כוריאוגרפי

כניסת דמות גברית לבמה, בשעה שהתמונה הראשונה עדיין מתרחשת, מסמנת את תחילתה של הסצנה השנייה ביצירה. האשה שעד כה היתה עסוקה במהלך של התרחקות מהקיר וחזרה אליו מתחילה להתרחק מהקיר ומוליכה את עצמה לכיוון הגבר שזה עתה נכנס לבית הקפה. תחילת הסצנה מסומנת בג'סטט ברורה, בלתי נשכחת – חיבוק ממושך בין הגבר והאשה. מעכשיו מתחיל טקסט נוסף, שאליו מצטרף רקדן שיש. גם הוא מפגין מעשיות. קצב ההליכה שלו רגיל וכמו מעיד שלהבדיל מהזוג, הוא מתקיים בפעולה קונקרטית ומציאותית. הוא מתקרב אל בני הזוג ומתחיל לפרק את החיבוק שלהם. הוא נוטל זרוע ועוד זרוע, מרחיק את הראשים, מפריד ביניהם ויוצר חיבוק אחר, שבו האשה תלויה בזרועות הגבר. הגבר השני מתקן את החיבוק של הגבר והאשה. הוא מסמן כי זה חיבוק לא נכון. הוא מארגן אותם לעיני הצופים באופן שונה. הוא מנכיח את הטעות שלהם, כדי ליצור מציאות שונה. חשוב לו להראות לנו ולהם מהו אותו רגע שאליו יש להפנות את תשומת הלב. הוא מלמד אותם ואותנו להתחבק. הוא מלמד אותם להחזיק חזק זה את זה. הוא מצביע על הכישלון של החיבוק שלהם לעינינו. הכוריאוגרפיה מדגישה את נקודת הכישלון של החיבוק. דמות הגבר השנייה מפרקת את ההתרחשות כדי לייצר הפרעה שתמקד את

תשומת לב הקהל בכך שההתרחשות שייכת לעבר. יש פה רצון בלתי סביר לשנות את ההתרחשות שקרתה בעבר.

הסצינה נמשכת. הגבר שהתרחק מהזוג מגלה שהחיבוק שהוא יצר התפרק. הוא מתקרב לגבר ולאשה וחוזר על אותן פעולות שביצע בפעם הראשונה. שוב האשה תלויה בזרועות הגבר והוא פונה ועוזב את הזוג. מרגע זה הגיסטה של החיבוק והתמיכה חוזרת על עצמה שש פעמים בערך. לאחר מכן הוא פונה ועוזב אותם והם ממשיכים את התבנית מעצמם, כאילו איזה כוח חזק מהם מפעיל אותם, כאילו הם נתונים בכישוף. לבסוף, מותשים, הם עומדים זה מול זה. החיבוק, כמו הכישוף, מוסר ומתרפה והם נפרדים. האשה פונה והולכת באותו אופן שבו הגיעה למפגש – צעדים שבריריים שבכל אחד מהם היא קרובה לנפילה. הגבר מוסיף לעמוד בלי נוע, כמו נטוע במקומו. עמידתו, חוסר התגובה על עזיבת האשה, אף הן ג'סטה של פרידה, אובדן ואבל. החיבוק של הגבר והאשה לא הצליח. הוא לא החזיק אותם יחד. לא בגללם, אלא בגלל הגבר השני שסידר את החיבוק. החיבוק שמקרב אותם זה לזה דומה לג'סטה של הקיסר, שאגודלו הפונה מעלה¹⁰ מביעה חיים. בדומה, הפניית אגודלו של הקיסר כלפי מטה כמוהו כחיבוק שמתפרק. האחיזה שמרפה ואין בכוחה לשאת את היחד מומחשת בכוריאוגרפיה עד כאב. כישלון החיבוק הוא הצלחת הכוריאוגרפיה.

לאחר הפרידה של הזוג, הגבר ממשיך לנוע במרחב. הפעם הוא לכוד בין הכיסאות ושוב חוזרת הדמות הגברית המפנה את הכיסאות מדרכו. האשה מתיישבת על כיסא, גופה שעון על השולחן והיא פושטת את כותנתה, משליכה אותה על הרצפה ושובה ולובשת אותה. היא חוזרת על הפעולה הזאת כמה פעמים, בעוד כמה דמויות מלוות אותה ואז יוצאות דרך דלתות החדר. לאורך כל היצירה, באוש מוליכה את הדמויות לתוך מפגשים ומצבים שחושפים את מכאובי האהבה, הפרידה והייאוש. כל מפגש מוליד זרות וכל ניסיון לאהוב מותיר את הדמויות ברצון עיקש לחלץ תמיכה מן הזוג. שוב מוצג חיבוק שמתפרק ושוב מוטח הגוף בקיר במקום לקבל ממנו תמיכה. ההחמצה, הכשל התנועתי, הם מקור ההצלחה של המבנה הכוריאוגרפי.

הדמות הנשית השנייה יוצאת לכיוון הדלת המסתובבת וחגה סביבה במהירות רבה. הפעם היא נעה ללא מטרה, ממשיכה בתנועה הסיבובית. פעולות יומיומיות כמו פינוי כיסאות, הסרה של פריט לבוש ולבישתו מחדש או שימוש בדלת ללא מטרה מסוימת מסמנות טקסי אבלות. הדמויות מפיגות את תחושת האובדן ואת כאב הפרידה בפעולות יומיומיות שמאבדות מפשרן המציאותי ובאות למלא את החלל שנפער

בנפש. התנועות שחוזרות על עצמן יוצרות קצביות, ממריצות את התודעה ומובילות לחוויה אוקיאנית כמו זו המתוארת בריטואלים דתיים או בטקסי מעבר, שבהם חווה האדם רגשות חזקים ובהם הוא עובר תהליך שמעביר אותו משלב תודעה אחד לשלב אחר. את ההקשרים בין ריטואלים להגדרות בתחום אמנות המופע יצר ריצ'רד שכנר (Richard Shechner), שהיה מהראשונים שהגדירו את אמנות המופע כתחום המותנה בהתנהגות ריטואלית¹¹.

הקישור בין ריטואלים לאמנות המופע מפנה את תשומת הלב לכך שריטואלים הם הדרך שבאמצעותה אנשים זוכרים ובעזרתה הם מתמודדים עם כאב האובדן. אולי לכן באוש עצמה עורכת ריטואל של אובדן ופרידה בשלב זה ביצירה, לאחר שהגבר והאשה נפרדו.

בחלק הבא הרקדן פונה אל בת זוגו, ששעונה על שולחן. הוא מתקדם לעברה מתוך רצון להתאחד פעם נוספת. הם מתחבקים והיא נופלת שוב אל הרצפה, ושוב הוא פורץ במהלך תנועתו שבו יש תנועה במרחב, הנפת זרועות, נפילות לרצפה וקימה וחזרה נוספת על אותן תנועות, כל פעם לכיוון שונה במקצת, במהירות שונה. שוב נכנס הגבר ומפנה את הכיסאות. חלק מהדמויות נשארות, עוקבות אחר מעשיו. אחרות יוצאות ונכנסות שוב מהדלתות. בשלב זה הסוד ברור. המהלך שמתרחש על הבמה אינו נטוע במרחב המציאות ואין בו התפתחות רציפה. המהלך שהדמויות חוות הוא מהלך רגשי. הן פועלות ומופעלות מתוך הרגש, הגעגוע, התחושה. כל התקדמות על ציר הזמן אינה מקדמת עלילה חיצונית. היא דומה יותר לקילוף שכבה נוספת של בצל, המגלה עוד שכבה של תחושה. ההליכה הכושלת, הטחת הגוף ברצפה וכישלונות נוספים מחזקים למעשה את המבנה הכוריאוגרפי ומגבירים את הבנת הקהל כי התנועה בזמן משולה למסע פנימי אל נבכי הנפש, בחיפוש נחמה על אובדן אהוב או אהובה.

חיבוק ועוד חיבוק, הדמויות

שלוש דמויות מרכיבות את הסצינה: גבר ואשה שנפגשים בחיבוק ודמות שלישית, גבר נוסף, שמנסה לייצר את החיבוק ואולי לשחזר אותו. הוא טורח, מארגן, מתאמץ, מנסה ליישב את החיבוק מחדש. למרות חוסר ההצלחה, הוא שב ומנסה ליישב את האי-הבנה, את הסכסוך. הימצאותו מסמנת כי ההתרחשות היא מטאפיזית. נוכחותו מדגישה כי החיבוק לא הצליח להחזיק מעמד. דמותו מעלה שאלות: האם הוא הכפלה של דמות הגבר? האם הוא דמות של מספר, שפורש בפנינו את סיפורן של שתי הדמויות? אין ספק, נוכחותו מייצרת הפרעה, אי-שקט בעיני הצופה. כצופים אנו עדים לכך שהוא זה שמייצר את הסצינה. הוא האחראי לכך שהרקדנים חוזרים שוב ושוב על

אותו מהלך. ייתכן שללא נוכחותו הם היו רוקדים ריקוד אחר, אבל התעקשותו היא שמניעה אותם לחזור שוב ושוב על הכישלון. היא כאילו מעמדת את כולנו עם חוסר המסוגלות לאחוז זה בזה. כל אחיזה סופה שתתרופף. השריר מתכווץ והשריר מתפשט. פעולת הכיווץ ופעולת הפשיטה הן הכוח המניע של החיים. הכיווץ והפשיטה הן פעולות הקיימות במהותו של כל דבר חי, צומח וגדל. הנשימה היא פעולה של כיווץ ופשיטה של הריאות, הלב מניע את הדם בפעילות של כיווץ ופשיטה ועוד. ההדגמה שמבצע הרקדן השלישי כמו מדגישה לפנינו את המשותף בין הזוג הבימתי לכל אחד מהצופים. הוא אמנם אינו מביט בצופים ישירות, אבל העמדת הרקדנים בפרופיל מחצינה את הכוריאוגרפיה. הבחירה הפשוטה הזאת של באוש משרתת את הכוריאוגרפיה. היא כמו באה להדגיש את ההדגמה שתתרחש לעיני הקהל. ואכן, הרקדן השלישי מקיים הדגמה. זוהי הדגמה של כישלון. הנפילה היא כישלון האיחוד בין גבר לאשה או לחלופין, כישלון של איחוד בין שני אובייקטים. זהו גם כישלון של עוצמה. לאורך כל הסצינה הוא עסוק בניסיון לתקן, להחזיר את החלקים למקום, להדגים בשבילנו מהי האחיזה הנכונה. ניסיונותיו אינם עולים יפה והוא עוזב את הבמה, כמו נוטש את המערכה ומשאיר את שתי הדמויות לנוע במעגל הכישלון. הוא נכשל, באוש ניצחה. הניצחון נובע מיכולתה לגעת בכאב מכל, בחיסרון שחשים בני אדם, בכאב הפרידה והאבידה. דווקא עם התרחקותו של הגבר השני נוצרת לרגע דממה ושתי הדמויות, הגבר והאשה, מתלכדות. הם אוחזים זה בזה, מתנשפים, ובכוחות אחרונים מנסים להישאר יציבים על רגליהם יחד. הדמות השלישית כבר אינה על הבמה. כעת הימצאותה אינה הכרחית, אבל חסרונה מורגש. עקבות פעילותו של הגבר השני לא טושטשו, נוכחותו החסרה מייצרת ניכור. זוהי הפרעה נוספת למהלך הכוריאוגרפי. הצופה מוצף שאלות ונותר שבו במהלך שבו אין לו יכולת לתאר נרטיב אחד.

חיבוק שלא נגמר

אני שבה וצופה בסצינת החיבוק ביצירה קפה מילר¹². אני מבחינה, ככל הנראה לראשונה, בצליל שמושמע בתזמון מדויק. הצליל מושמע בכל פעם שבה מרסי דומיניק (Mercy Dominique)¹³ אוחז את מאלו אייראודו (Malou Airaudo)¹⁴ בידיו. רגע שברירי זה יחלוף במהרה, אך עדיין אפשר לקלוט כי הוא כמו לקוח מסצינה שבה הגבר נושא את האשה על מפתן הבית בליל כלולותיהם. ביצירתה של באוש, האחיזה של דומיניק במאלו תתרופף והיא תישמט מידי לרצפה ולאחר מכן תקום במהירות ותשוב לחבק אותו. המוסיקה תקבל נפח רב, הן בעוצמה והן בעומס הצלילי. הגברת המוסיקה מתרחשת בתיאום עם ההתפתחות הכוריאוגרפית. ההצלחה לפענח מרכיב נוסף, במקרה הזה צליל מוסיקלי מתוך סצינה אלמותית, מעניקה סיפוק רב. בכל

nar and Linda Ben Zvi (Editors), Department of Theatre Studies, Tel-Aviv University, 2005.

⁹Fridlander, Eli. "Gesture and Brecht" from: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy* Gad Kaynar and Linda Ben Zvi (Editors), Department of Theatre studies, Tel-Aviv University, 2005.

¹⁰Fridlander, 2005.

¹¹Shechner, Richard, "From Ritual to Theatre and Back," in *Over Under and Around*, Seagull, Calcutta, 2004.

¹²הצפייה הזאת ביצירה קפה מילר נערכה לאחר שסיימתי לכתוב את העבודה. אמנם ניתנה לי האפשרות לכלול חלק זה כמבוא, אך אני מציינת זאת בסופה של העבודה, בהתאמה לרצף הכרונולוגי שבו התקיים תהליך הכתיבה, כדי לחזק את הכישלון שלי כצופה. אני יכולה לכלול את כל המידע בצפייה אחת. יש בחזרה של פעולת הצפייה מעין הקבלה לחזרתיות שמובעת בכוריאוגרפיה.

¹³הרקדן מרסי דומיניק ביצע את היצירה החל משנת 1978 ועד ימינו אנו. לכן אני רוצה לתאר אותו כרקדן. דברים דומים אפשר לומר גם על הרקדנית מאלו איירודו, שהיתה בת זוג של דומיניק.

¹⁴מאלו איירודו ביצעה את היצירה והשתתפה בתהליך היצירה.

¹⁵הרקדן יאן מינאריק החל לעבוד עם פינה באוש ב-1973, השנה שבה התמנתה למנהלת של Tanztheater Wuppertal. ברשימותיה היא מתארת תהליך עבודה שהתרחש בסטודיו שלו, שבו עבדו על היצירה מקבת בשנת 1978 והוצג בשם *He takes by the hand and leads her into the castle the others follow*. על כן עולה הרושם כי הוא היה מקורב לבאוש בתהליכי היצירה. הוא גם המשיך להופיע בלהקה עד 2009.

רונית זיו כוריאוגרפית ורקדנית. נבחרה למנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך 2010-2013. זכתה בפרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2005-2002. הזמנה להופיע בפסטיבל פינה באוש 2004, מעבירה סדנאות למחול בבאסנו דל גראפה, איטליה, בקייב, אוקראינה, במוסקבה ובארה"ב. בין יצירותיה: *עם כתוביות, גאות, רוז לא מחכה, אישה א' אישה ב', בוך ולפרק ת'צורה*. יצרה לתיאטרון והרבחה בשיתופי פעולה בארץ ובחו"ל עם יוצרים מתחומי התיאטרון והמחול. מלמדת בלימודי תואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הערב *מרתון 40* מאת רונית זיו מוצג בתיאטרון תמונע. בעלת תואר ראשון בחינוך למחול ולתנועה של סמינר הקיבוצים. עובדת על עבודת התזה להשלמת מ.א. מאוניברסיטת תל אביב.

formance and Philosophy, Gad Kaynar and Linda Ben Zvi, Department of Theatre Studies, Tel-Aviv University, 2005.

Fridlander, Eli (editors). "Gesture: Benjamin and Brecht." Ibid.

Pavis, Patrice, "Languages of the stage performing." *Art Journal Publication*, New York, 1982.

Shechner, Richard, "From Ritual to Theatre and Back", in *Over under and Around*, Seagull, Calcutta New Delhi, 2004.

_____. *Performance studies: an introduction*, Routledge, London, New York, 2002.

הערות

¹A piece by Pina Bausch, Music: Henry Purcell, Director and Choreographer: Pina Bausch, Set and Costume Design: Rolf Borzik, Collaboration with Marion Cito, Hans Pop, Dancers: Malou Airaud, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik, Premiere: 20 May 1978, Opera House Wuppertal.

²התיאטרון האפי מזהה עם גדול המחזאים והבמאים של המאה ה-20, ברטולט ברכט (Bertolt Brecht). תכליתו להראות לבני האדם כיצד מתנהל עולמם, על מנת שיבינו גם כיצד יש לשנותו. עקרונותיו המרכזיים הם – לא ייעשה שום ניסיון ליצור זמן מסוים על במת התיאטרון ולא יהיה ניסיון להביא את הקהל לקתרזיס. על השחקן להגיש את הסיפור שהוא משחק, בצורה שתבהיר מפורשות כי אכן רק "הצגה" היא זו. חשוב שהשחקן יימנע אף הוא מתחושת הזדהות עם הדמויות, כדי שיוכל להתבונן בדמות מנקודת ראות מסוימת ולגלות מהי דעתו על אדם זה. עם זאת, השחקן משתף את הקהל בסיפור המאורע שמוצג במחזה. מושגי יסוד של התיאטרון האפי הם אפקט הניכור והגסטוס.

³הגסטוס הוזכר לראשונה במאמר שברכט כתב לעיתון מקומי, *Ausburg Newspaper*, בשנת 1920.

⁴Pavis, Patrice. *Languages of the stage*. New York. 1982.

⁵Farber, 2005.

⁶Pavis, 1982.

⁷Ibid, p. 40, 1982.

⁸Ferber, Ilit. "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio Plays." In: *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy*, Gad Kay-

צפייה נוספת בסצנה הזאת אני מגלה מרכיב נוסף, אבל גם מתמקדת במרכיב קיים שכבר חקרתי – דמותו של יאן מינאריק (Jan Minarik)¹⁵. זוהי הדמות הגברית השנייה בטריזו זה. מינאריק מפרק את החיבוק ותולה את איירודו על דומיניק. הוא אינו מוותר, אלא מנחיל להם את התבנית באופן מכני. בכל פעם שהיא נופלת על הרצפה, מינאריק שב על עקבותיו ומסדר מחדש את אחיזתם של דומיניק ואיירודו. המהלך הכוריאוגרפי חוזר על עצמו כשמונה פעמים. בסופה של הסצנה מינאריק מגביר את מהירותו וחוזר בריצה אל שתי הדמויות האחרות. שאלות שעלו בנוגע לדמותו קיבלו מענה. דמותו היא כל מה שמאפשר לנו את הריחוק מהסצנה המדוברת. פעולתו מדגימה מה צריך היה להיות ומה אינו מצליח. יציאתו מהבמה היא אמירה חזקה וכואבת. את הכישלון מוותרים מאחור. בעת כתיבת המאמר התברר לי כי מרכיבי הכוריאוגרפיה, עיצוב הבמה, השפה התנועתית והמבנה הכוריאוגרפי שזורים זה בזה. הפרדתם זה מזה נדמתה כמהלך מסורתי. לכן הכתיבה על כל אחד מהמרכיבים – מהלך כוריאוגרפי, דמויות ועיצוב בימתי – באה לשים דגש על אותו מרכיב, אך לא להפרידו משאר המרכיבים האסתטיים בקפה מילר.

סיכום

ההתבוננות ביצירה מבעד למושג הגסטוס עוררה הקשרים חדשים בין מרכיביה. המרכיבים שנבדקו הם עיצוב הבמה, המבנה הכוריאוגרפי ועיצוב הדמויות. עיצוב הבמה מייצג בית קפה, אבל אינו מתקיים במישור הריאליסטי ולכן מוותר את הקהל מוטרד. המבנה הכוריאוגרפי מרובה החזרות חושף עלילה שאינה מתקיימת ברצף כרונולוגי, אלא בתנועה לכיוון הזיכרון והעבר. מושג הגסטוס מאפשר להעמיק את עיצוב הדמויות ולגלות כי אף על פי שהן מגיבות זו לזו, כל אחת מהן פועלת במישורי זמן ורגש נפרדים. רצף ההפרעות שיצר את המבנה הכוריאוגרפי מעיד כי הכישלון הכוריאוגרפי הוא ההישג של פינה באוש, שיצרה רגעים בלתי נשכחים בקפה מילר.

ביבליוגרפיה

גופמן, ארווין. *הצגת האני בחיי היומיום*, תל אביב: דביר, 1980.

טרנר, ויקטור. *התהליך הטקסי מבנה ואנטי מבנה*, תל אביב: רסלינג, 2009.

סרבוס, נורברט. *פינה באוש תיאטרון מחול*, רמת השרון: אסיה, 2012.

Climenhaga, Royd. *Pina Bausch*, Routledge Performance Practitioners, 2009.

_____. *The Pina Bausch Sourcebook*, Routledge, Abingdon, Oxon, 2013.

Ferber, Ilit. "Interruptions in Brecht and Benjamin in the case of Brecht's Radio Plays," from *Bertolt Brecht: Per-*