



כוריאוגרפיה לתיאטרון - אסתטיקת תיאטרון המחול ככלי לעיצוב שפת הבמה התיאטרונית

מירי לזר

יהוא (2015), בבימוי של אילן רון
ועיצוב התנועה של מירי לזר. צילום:
ז'ראר אלון. באדיבות תיאטרון הבימה
Yehu (2015), directed by Ilan
Ronen, with choreographer Miri
Lazar. Photo by Gérard Allon.
Courtesy of the Habima Theater

“אז במה את עוסקת?”
“אני כוריאוגרפית לתיאטרון.”
“אז את עושה מחזות זמר?”
“לא, לא בדיוק.”

של מעצב התנועה מאפשרים לשחקן לבחון ולבדוק את הקשר בין התנהלותו הפיסית למה שהוא משדר כלפי חוץ. כך יכול השחקן לעבד ולפתח את שפת הגוף של הדמות, את תגובותיה הפיזיות ואת מאפייניה הייחודיים. מעבר לכך, מעצב התנועה עשוי לדרוש מהשחקן להבין כי הוא חלק מאנסמבל. הימצאותו של מעצב התנועה בחלל החזרות מסייעת לשחקנים, בתפקידים ראשיים ומשניים כאחד, להיות מודעים יותר לדמויות הנעות סביבם, לתמונה הבימתית ולקשר המיזנסצני בין היחסים הפסיכולוגיים במחזה לבין הקומפוזיציות הבימתיות. המודעות הזאת מייצרת מיומנות גבוהה של ראייה מרחבית בקרב השחקנים והופכת את התמונות הבימתיות למוקפדות, מדויקות ואף פיזיות לעתים (יש שיטענו שהמודעות הזאת מפחיתה מהימצאותו של השחקן “בתוך הדמות”, “כאן ועכשיו” כמו שנהוג לומר בתיאטרון. בעיני ההיפך הוא הנכון; כלי זה של מודעות יכול לפתח את כישורי השחקן, להגביר את הריכוז שלו ולהעמיק את נוכחותו הבימתית, בלי לגרוע מעבודת הדמות).

ברמת הבמאי - מעצב התנועה יכול להאיר את המתרחש מזוויות נוספות. מתוך היכרות עם העולם שבו מתרחש המחזה והתחשבות ברעיונות שהבמאי רוצה להעביר, מעצב התנועה יכול לסייע ביצירת תמונות בימתיות מגוונות ומעניינות - ולו רק מעצם הבנתו הוויזואלית. מעבר לייצוג מיזנסצני ולפתרונות פיסיים מתבקשים, מעצב התנועה יכול לסייע ביצירת אסתטיקה תיאטרלית מעניינת וייחודית בכל יצירה מחדש, באמצעות שימוש לא קונוונציונלי בגוף השחקנים, בחלל המופע ובאלמנט הזמן. בחלק הבא של המאמר אביא כמה דוגמאות מתוך עבודותי בתיאטרון, כדי לנסות ולהתחקות אחר תהליכי יצירה שבהם כלים מעולם תיאטרון המחול הובאו אל קדמת בימת התיאטרון לצורך קידום רעיונות ויזואליים ודרמטיים.

אסתטיקה תנועתית בשירות התיאטרון

עבודתי בתיאטרון, הן כיוצרת עצמאית והן כמעצבת תנועה להצגות, שאבה תמיד משפת הבמה של תיאטרון המחול. בתחילת הדרך תובלו עבודותי בהומאזים לפינה באוש, משום שהיתה מקור ההשראה המרכזי שממנו שאבתי כיוצרת, ובכל פעם שנתקלתי במחסום יצירתי מצאתי את התשובה באחת מיצירותיה. הומאז' כזה אפשר היה לראות בהצגה 25 (בימוי: מאור זגורי ומירי לזר, בכורה: פסטיבל עכו 2010); ביצירה זו, שלושה ילדים ממושב נידח בערבה חווים התבגרות בצל מספר לא מבוטל של מקרי מוות ומתמודדים עם המצב באמצעות משחקים והצגות שהם ממציאים לעצמם. באחד מרגעי השיא בהצגה השלושה חווים אבל פרטי משל עצמם, באמצעות “ריקוד לוויות”: לצלילי כינורות, השלושה מבצעים ריטואלים שמשקפים התנהגות של מבוגרים בלוויות - מוחים דמעה, משלבים ידיים, מעווים את הפנים במבטים מלאי רחמים, מרימים עיניים לשמים, משלבים ידיים לתפילה - וכל זאת באופן רפטטיבי, מסוגן ואחיד. סצינה כזאת עשויה להתפרש כתלושה מן המחזה, משום שהיא עוצרת את השטף הטקסטואלי לטובת מוסיקה ותנועה מסוגנת. למעשה, היא מוסיפה אינפורמציה ללא מילים: בראש ובראשונה זוהי אינפורמציה פרטית על עולם המחזה - אפשר לראות בבירור כיצד הילדים בהצגה תופסים את עולם המבוגרים ואת האופן המשועשע שבו הם מתמודדים עם המוות. אבל חשובה יותר האינפורמציה החברתית האוניברסלית שמועברת באמצעות ריטואל זה, מכיוון שכאשר הילדים מבצעים את ריקוד הלוויות הם מפנים אותו אל הקהל ומציבים מולו מעין מראה, המשקפת את היחס האנושי והחברתי למוות בכל קהילה באשר היא. כלומר, **סידורן של ג'סטות יומיומיות ריאליסטיות ברצף, אחידות, זרימה ומקצב מסוימים - יוצרים מיד אסתטיקה שאינה ריאליסטית, המוסיפה ערך רפלקסיבי על הטקסים שאנחנו כה רגילים לנהל.**

מבאוש למדתי גם את מורכבות היחסים האודיוויזואליים, את השימוש בפסקול אקלקטי ואת היכולת לעבוד עמו בהרמוניה או בדיס־הרמוניה.

המפגש הראשון שלי עם עבודתה של פינה באוש היה בלתי נשכח: במה מלאה בשולחנות ובכיסאות, רקדנים נעים בעולם כאוטי כאשר עיניהם עצומות, מעצב במה שמפלט להם דרך בין המולת הכיסאות על מנת שלא ייפגעו, ובה בעת מייצר מתווה תנועתי שונה על הבמה בכל פעם מחדש, מערכות יחסים בלתי אפשריות בין נשים לגברים, רגשות עוצמתיים של בדידות, פחד וכישלון. כך, בפעם הראשונה שבה צפיתי ב-Café Müller נתקלתי ביצירת מחול תיאטרלית וחדשנית יותר מכל עבודת מחול או הצגת תיאטרון שראיתי עד לאותו יום.

כחובבת תיאטרון מושבעת בצעירותי וכיוצרת תיאטרון בבגרותי - המפגש ההוא מתעורר בי עם כל יצירה חדשה שעליה אני מתחילה לעבוד. גם כבמאית וגם ככוריאוגרפית לתיאטרון, מצאתי באסתטיקה של ז'אנר תיאטרון המחול כלי משמעותי המוסיף ממד ויזואלי לעבודת הבימוי והמספק אפשרויות פענוח מרתקות לעיצוב שפת הבמה התיאטרונית.

המרחב היצירתי החדש של באוש, אשר שבר מוסכמות בימתיות והרחיב את גבולות הז'אנר המחולי, העניק לי השראה להרחבת הז'אנר התיאטרוני. התנועות הג'סטואליות, הטקסטים הרפטטיביים, השימוש במרכיבי שפת הבמה באופן אקטיבי, הדימויים התיאטרליים העשירים, חשיפת מנגנון הייצוג ויצירת מדיום המודע לעצמו עזרו לי להבין כיצד אפשר ליצור חוויה חושית בקרב הצופה כבר ברמה הוויזואלית, עוד בטרם נאמרה מלה אחת על הבמה. בשילוב של האלמנטים הללו בתכנים הדרמטיים של הטקסט התיאטרוני, יצירת התיאטרון עשויה להתהוות כשלמה יותר בעיני ולייצר חוויה ויזואלית וחושית משמעותית בקרב הצופים.

לכן בעבודתי בתיאטרון אני שואבת מושגים מעולם תיאטרון המחול לעיצוב הקונספט הבימתי ולהרחבת העולם הוויזואלי, כדי להעשיר את הדרמה ולהנגיש אותה לצופה דרך חושי. תהליך זה אינו מתחיל בחדר החזרות, אלא עוד הרבה לפני; בבואנו להעלות יצירה תיאטרונית חדשה, כבר בישיבות של היוצרים מול הטקסט ובזמן סיעור המוחות העיצובי, ברור כי יש להביא בחשבון את אפשרויות התנועה על הבמה. וכמו שמאז ומעולם ברור היה שעיצוב התפאורה והתלבושות הוא חלק בלתי נפרד מיצירת הז'אנר התיאטרוני והקונספט הבימתי - כך ברור כיום שהדין על **עיצוב התנועה** קריטי באותה מידה. ואכן, בפגישות היוצרים יש דיאלוג פורה ועשיר בין כלל המעצבים ליצירת קונספט אחיד, שאותו משרתים בהרמוניה כל מרכיביו העיצוביים, ובכללם התנועה. הרי אין זה מן הנמנע להבין כיצד התפאורה משפיעה על תוואי התנועה של השחקנים וכיצד התלבושות משפיעות על איכות תנועתם; אך מעבר לכך, לטעמי מתפתחת בימינו מודעות גבוהה יותר לצורך בראייה הוויזואלית של מעצב התנועה לשם קבלת החלטות ראשוניות בנוגע לתפאורה עצמה, ולא רק בהתאמת התנועה לתפאורה הנתונה. כלומר, לשיתופו של מעצב התנועה בשלב הראשוני של קבלת החלטות העיצוב יש משמעות קריטית יותר ויותר, וכך גם מוגברת המודעות לתנועה הבימתית בעבודה על היצירה ומועצמת החשיבות המיוחסת לה.

לאחר שהתקבלו החלטות העיצוביות והחלה העבודה בחדר החזרות מתחיל תפקידו הפרקטי של מעצב התנועה, בין אם בהתייחסות ויזואלית שעשויה להוסיף פן תנועתי ודימויי לעבודת הבימוי, ובין אם בהנחיית השחקנים כאינדיווידואלים וכאנסמבל.

ברמת השחקן - ממלא מעצב התנועה תפקיד כפול. ראשית, ביכולתו לסייע בעיצוב הפיסי של הדמות. הכלים התנועתיים שיש באמתחתו

ביצירת תיאטרון המחול הראשונה שלי, *Distanz* (בכורה: צוותא 2010), הסאונד היה לי לשחקן נוסף, ולא עוד רכיב בין רכיבי שפת הבמה. וכפי שבאוש נהגה להשתמש במונטאז' של יצירות מוכרות ופופולריות, ועם פמיליאריות זו ללהטט בקהל - בחרתי ללוות את הרגע המכונן של יצירתי בשיר מוכר. בסצינה מכוננת זו, רקדנית שהתנהלותה כשל נערה צעירה מבצעת ריטואל מחולי באופן רפטיבי במקומות שונים על הבמה, כאילו היא מחפשת את המקום הראוי לנוע. שני גברים צופים בה מהמרכז ובכל פעם שהיא מסיימת סבב של ריטואל ובטרם תעבור למקום אחר - הם כמו מוחאים לה כף, אך באדישות וללא כפיים - אלא באמצעות אצבע צרדה אחת. בשלב כלשהו בחיפושיה על הבמה, הנערה נכלאת ביניהם. ברגע זה מתחיל להתנגן ברקע השיר *Sympathy* של להקת *Rare Bird*, שיר קאנוני ומוכר לאוזניים מערביות רבות. ובזמן שמלות השיר גורסות "סימפטיה היא כל מה שאנו צריכים, חבר, כי אין די אהבה בעולם", אנחנו מבחינים בניסיון של הנערה לשאת חן בעיני הגברים, שנותרים באדישותם וכמו משחקים בה, כאילו היתה כדור העובר מיד ליד. כלומר, **הסתמכות על הידע הקודם של הקהל בשימוש ביצירה מוסיקלית מוכרת מאפשרת התייחסות מנוגדת על הבמה, אשר שוברת את ציפיות הקהל ואף יוצרת זעזוע עמוק עוד יותר מהיסטואציה המוצגת בשל הניגוד החריף בין ההתרחסות לתוכן המוסיקלי והמילולי של השיר.**

עיצוב התנועה עשוי להשפיע גם על עיצוב הבמה, כפי שהיה בין היתר ביצירות *בתולים* (בימוי: מאור זגורי, בכורה: סמינר הקיבוצים 2009, צוותא 2010) ו*הרדופים* (בימוי: מאור זגורי, בכורה: סמינר הקיבוצים 2009, תמונע 2010). בשתי היצירות, הבמה מורכבת מתפאורה שאינה ריאליסטית - אלא מסומנת באמצעות קוביות בגדלים שונים; ב*בתולים* מדובר בשלוש קוביות גדולות שלאורך ההצגה מייצרות קומפוזיציות שונות, תחת המוסכמה שכל קומפוזיציה היא מקום אחר בעולם המחזה. הקוביות שמוזזות על ידי השחקנים הופכות לחלק מאסתטיקת המעברים בין הסצנות, באמצעות תנועתיות זורמת וגלויה לקהל, החושפת כיצד משתנה נוף הילדות של הדמויות. הסצנות עצמן מתנהלות ביחס לקוביות הגדולות (ישיבה עליהן מייצרת את "גג הבניין" וכך גם התייחסות של הדמויות היושבות למעלה אל הדמויות העומדות למטה; ישיבה והתנהלות בתוכן מייצרת מעין חלל סגור למשחק; קובייה התלויה מהתקרה מאפשרת תמונות של "חצאי גופים", מפני שהיא למעשה "חותכת את הפריים" ואנו נחשפים רק לחלק מגופו של השחקן העובר מאחוריה) ותנועתן ומיקומן על הבמה מייצרים למעשה עולם ילדות, שמשול למשחק קוביות. ב*הרדופים* יש על הבמה תשע קוביות בינוניות בגודלן, כמספר השחקנים המשתתפים בהצגה. גודלן ומספרן מאפשרים דינמיקה מגוונת יותר של קומפוזיציות על הבמה. בכל סצינה השחקנים מסדרים את הקוביות באופן שונה ומתנהלים לפי הקומפוזיציה החדשה שנוצרת. הקוביות מייצרות תוואי תנועה על הבמה, מקומות ישיבה ומקומות מסתור, ושוב, בדומה ל*בתולים* - העולם הבימתי משול למשחק קוביות ילדותי שאין לדעת לאן יוביל. כך, **הצורך בתנועתיות מסיימת על הבמה הוביל אותנו, היוצרים, לכדי החלטה עיצובית וסגנונית המשרתת הן את התנועתיות הבימתית והן את הנושאים העומדים בלב לבו של המחזה.**

באותה מידה אפשר ליצור על הבמה מקומות שונים, בלי להשתמש כמעט ברכיבי תפאורה. כך היה בהצגה *מישהו ימות בסוף* (בימוי: מאור זגורי, בכורה: הבימה, 2009); באמצעות שימוש בגריד המצויר על הרצפה, שמשרטט מעין מפת תחבורה של עיר, השחקנים נעים ממקום למקום במסלולים מסוימים מאוד, כך שנוצרת מוסכמה של "קירות שקופים" - כלומר, אין דבר נראה לעין שחוצץ בין השחקנים ובין המקומות השונים שבהם מתרחשות הסצנות והמוסכמה התנועתית היא זו המייצרת את החיץ הנחוץ באמצעות מסלולים ספציפיים המגדירים את מרחב ההתקיימות של כל שחקן. באופן זה מאפשרים אותם קירות שקופים יצירת תמונות סימולטניות, המשרתות את עולם המחזה; ברגעי השיא של ההצגה, שלוש סצנות מתנהלות על הבמה בעת ובעונה אחת, כמו

במעין קליפ קולנועי. שלושה זוגות שחקנים נעים במסלולים שונים תוך כדי דיבור. את הקשר התוכני והתימטי בין כל הדמויות אפשר להבין הן דרך הטקסט והן דרך המסלולים; מסלולי קווים מקבילים שלעולם לא ייפגשו מייצרים תחושת כישלון. מסלולים חותכים, שבהם הדמויות מפספסות זו את זו, מייצרים תחושת החמצה. כל זה קורה באמצעות מוסכמה תנועתית של הליכה בקווים על הבמה. כך, **פעולה פיסית פשוטה כמו הליכה בהתאם לחוקים ברורים במסלולים ספציפיים יכולה ליצור אסתטיקה של תמונות פיוטיות וכמעט קולנועיות המשפיעות על צורת ההצגה ועל סגנונה, ואף להוסיף אינפורמציה חשובה על מערכות היחסים בין הדמויות.**

הגריד המשורטט *מישהו ימות בסוף* הפך לגריד אנושי במשמלות *ושמה תשוקה* (בימוי: אילן רונן, בכורה: הבימה והקאמרי, 2014). כלומר, במקום שהשחקנים ינועו בתוך תוואי מוכתב מראש, הם עצמם היוו את הקירות המפרידים בין חללי הבמה ובאמצעות הקומפוזיציות המשתנות שלהם על הבמה יצרו מקומות שונים בכל סצינה. בהצגה זו בחר הבמאי להשתמש באנסמבל של שחקנים, שהתווספו לדמויות הנכללות במחזה. האנסמבל ייצג את אנשי השכונה שבה מתרחשת עלילת המחזה, כך שלמעשה סביב הדמויות הראשיות נעו בהתמדה אנשים נוספים - שייצרו על הבמה גבולות וחוצצים, העירו לחיים זיכרונות מן העבר שהידהו בראשה של הדמות וגילמו בגופם את הסביבה השכונתית.

לדוגמה, בסצינה שבה על פי המחזה ממוקמים סטנלי ובלאנש בחדרים שונים בבית ומדברים מעבר לוילון, התמקמו אנשי השכונה כחיץ אנושי ביניהם. כאשר בלאנש רצתה לסגור את הוילון, אנשי השכונה הסיטו את מבטם ממנה והסתובבו לצד השני כדי שלא לראות אותה מתלבשת. כך התקבל אפקט של מעין וילון הנסגר בהדרגתיות. השחקנים לא ניסו להמחיש בגופם אילוסטרציה של וילון, פעילותם האישית היתה ריאליסטית לחלוטין; אבל הכפלת הפעולות (סיבוב אחיד של כמה אנשים) ומיקום השחקנים על הבמה (טור מדויק, כחיץ בין שני השחקנים הראשיים) ייצרו את הדימוי של האנסמבל כוילון. בסצינה שבה בלאנש מתנהלת לבדה על הבמה, אותו אנסמבל סבב אותה ואמר בקול רם את הוראות הבימוי. כך אנשי השכונה, שאינם מוזכרים במחזה כדמויות, הפכו הן לדמות המספר והן לעולם הגברי הסובב את בלאנש בכל מקום שאליו היא הולכת. בהמשך, כאשר במוחה של בלאנש עלה זיכרון כואב מעברה, האנסמבל ביצע ריקוד ברקע שהמחיש את ההתרחסות מן העבר. באמצעות גופם היוו השחקנים את התפאורה, הביאו אל ההווה הבימתי את זיכרונות העבר ויצרו שכונה שבה יש מצינות תמידיות ואין אינטימיות ולו לרגע. כלומר, **האנסמבל שלא היה כלול במחזה שכתב טנסי ויליאמס, הוסיף באמצעים ויזואליים ותנועתיים אינפורמציה לעיצוב הדמויות, המקום והאווירה וכך הפך בידיו לכלי ששירת הן את תוכן המחזה והן את צורתה וסגנונה של ההצגה.**

הצגה נוספת שבה כלל הבמאי אנסמבל שאינו נתון במחזה היתה *המלט* (בימוי: מאור זגורי, בכורה: סמינר הקיבוצים 2015, הבימה 2016). בפרשנותו ליצירה השייקספירית בחר הבמאי לייצג את רוח אביו של המלט באמצעות אנסמבל של תשע נשים, שלאחר התגלות הרוח ממשיכות להתנהל בראשו ומייצגות את הקולות הגועשים בתוכו. כמעין מקהלה יוונית, הרוחות, שאיש מהדמויות במחזה פרט להמלט אינו מודע לקיומן, מבטאות את הרהוריו הפנימיים, אומרות לסביבתו מה שהמלט אינו מסוגל לומר, משפיעות על החלטותיו ומסייעות בהוצאתן אל הפועל. יש להן שפת גוף אינדיווידואלית, ועם זאת הן מתנהלות כאנסמבל. לעתים הן לומדות את תנועותיו של המלט ולעתים הוא לומד את תנועותיהן, אבל מה שמתקבל כמוסכמה הוא שמדובר בישות אחת המורכבת מרבדים רבים ומגוונים. כך יכולנו לפתור באופן לא מסורתי את ה"סולילוקווי"; המונולוג הפנימי השייקספירי הידוע שמיועד לקהל הפך בגרסה זו לדיאלוגים בין המלט לרוחותיו הפרטיות.



יחסים מסוכנים (2015), בימויו של אילן רונן, ועיצוב תנועה של מירי לזר. צילום: ז'ראר אלון. באדיבות תיאטרון הבימה
Dangerous Liaisons (2015), directed by Ilan Ronen, with choreographer Miri Lazar. Photo by Gérard Allon. Courtesy of the Habima Theater

להמלט לעבור פיסית בכל הנקודות שבהן שהה במחזה ובכל ההחלטות שקיבל עד לאותו רגע. המלה האחרונה שנאמרת בסצנה זו היא למעשה המלה הראשונה במונולוג המקורי, הלוא היא "להיות", וזוהי גם הבחירה שקיבל הבמאי עבור המלט לסיכום חשבון הנפש שערך. כלומר, הפעולה הדרמטית של חשבון הנפש קיבלה דימוי ויזואלי, המגובה בתנועה, בסאונד ובטקסט, וכך נוצרה תמונה אפקטיבית המובילה להחלטה הקריטית ביותר בחייו של המלט, לפי הפרשנות הבימתית המסוימת הזו.

סצנות מאתגרות במחזות כתובים משוועות לפתרונות בימתיים יצירתיים. בסצנות המתארות התרחשות קשה מנשוא, הן ברוב הרגשי והן ברוב התפעולי הבימתי, עיצוב התנועה עשוי לסייע במתן פתרונות יצירתיים ובפענוח ויזואלי ודרמטי של מה שנראה בלתי אפשרי להצגה על במה. כזאת היא סצנת שריפת האסם בהצגה הכיתה שלנו (בימוי: חנן שניר, בכורה: הבימה והקאמרי, 2014). בלב המחזה רווי הזוועות עומדת הזוועה הגדולה מכולן - הפולנים סוגרים את כל יהודי העיירה בתוך אסם ומעלים אותו באש. כיצורים, כאשר אנו נתקלים בסצנה מעין זו אנו שואלים את עצמנו שאלות סגנוניות ומוסריות כאחד. מעל כולן עומדת השאלה עד כמה אנו מעוניינים לייצר אשליית מציאות? הרי שאיפתו הבסיסית של התיאטרון היא לייצר תמונה של מציאות, אבל בה בעת הוא מודע להיותו מדיום של ייצוג ולאמצעי הייצוג הרבים שלרשותו. על הסקאלה שבין הניסיון לחקות מציאות ובין ייצוג התיאטרלי מצוי הסגנון המסוים של כל הצגה. איך מעצבים ייצוג של זוועות אנושיות על בימת התיאטרון? באילו מינונים של חיקוי וייצוג בוחרים? האם יש להתחקות אחר המציאות במידה הרבה

עם זאת, נותרה בעינה בעיית "להיות או לא להיות" - המונולוג הידוע מכל והמזוהה ביותר עם המלט. ככזה הוא מהווה מעין גולת כותרת בכל אחת מהפרשנויות הבימתיות של המחזה. במאים רבים ראו במונולוג זה אתגר גדול, הן ברמת הבימוי והן ברמת המשחק, והתמודדו עמו באמצעים שונים, כמו העתקת מיקומו בהצגה ביחס למחזה, דיבור של המלט אל מראה או אל גולגולת וכדומה. בפרשנות הנוכחית, שבה הוחלף תפקיד המונולוגים הפנימיים בסצנות בשיתוף הרוחות של המלט, היה עלינו להבין לעומק איזה תפקיד יש למונולוג במחזה וכיצד להציגו על הבמה. הוחלט כי המונולוג יועתק ממקומו המקורי ויועבר אל הסצנה שלאחר קבורת אופליה, ובאמצעותו יערוך המלט חשבון נפש שבו עליו להחליט אם להיות או לא להיות. הבמאי החליט גם שהמלט, אשר במונולוג המקורי אינו מקבל החלטה ונותר בהתלבטותו - יבחר הפעם, יבחר להיות. זו, בחירה זו, בשילוב עם הפעולה הדרמטית של חשבון הנפש, הביאו אותנו לחיפוש פתרון ויזואלי לאותו מונולוג. בעניין זה עמדה התנועה לשירות הבימוי ובאמצעות שפת גוף הפוכה העברנו את המחזה לאחור ב"רוורס", כמו באפקט קולנועי: בליווי סאונד של מוסיקה אפילה המוחזרת לאחור, השחקנים מבצעים בגופם מעברים בין מיזנסצינה למיזנסצינה - החל במות אופליה בסדר כרונולוגי הפוך - עד לתמונה הראשונה במחזה. מימשנו זאת באמצעות יצירת מסלולים הפוכים והליכה לאחור ובאמצעות דגשים תנועתיים המבהירים שאין מדובר בזמן אמת אלא במעבר זמן לאחור. אל התנועה והסאונד שחזרו לאחור הצטרף הטקסט הדרמטי; שעה שהבמה חזרה לאחור בזמן, תשע הרוחות של המלט אמרו את הטקסט של המונולוג בסדר הפוך, מהמלה האחרונה למלה הראשונה, ואף באינטונציה הפוכה. כך נוצר אפקט של חזרה לאחור בזמן, אשר איפשר

ביותר (לייצר אסם ריאליסטי על הבמה, לשחזר תנועתיות אלימה של הפולנים כלפי היהודים, להשתמש בתאורה ליצירת אפקט האש וכדומה) או להתרחק מהניסיון לחיקוי ריאליסטי ולמצוא דימוי שיסייע ביצירת התחושה המחרידה ויעביר את הסיפור? בהכיתה שלנו בחרנו בתשובה השנייה ויצאתי לחפש פתרון דימויי ותנועתי לסצינת השריפה הנוראית.

האמצעים שעמדו לרשותי היו שולחנות וכיסאות של כיתה, שבהם השתמשנו לאורך כל ההצגה בקומפוזיציות שונות ליצירת סיטואציות, מקומות וזמנים שונים. כמו כן, באחת הסצינות המוקדמות נשמע הוואלס השני של שוסטקוביץ', שלצילוי רקדו בהרמוניה היהודים והפולנים בני אותה הכיתה. הוחלט להשתמש באותה מנגינה גם בסצינה של שריפת האסם; ההחלטה טמנה בחובה אלמנט דרמטי, שכן הזיכרון המוסיקלי של הקהל מתקשר במקרה זה להתרחשות הרמונית בין היהודים לפולנים. שינוי קיצוני ביחסים האודיוויזואליים (בסצינת הריקודים הוויזואלי משלים בהרמוניה את האודיטורי, ואילו בסצינת שריפת האסם הוויזואלי מנוגד באופן חריף לאודיטורי הפסטורלי) עשוי לייצר מעין מניפולציה שעוברת דרך אוזני הקהל ומגיעה עד לעומק הבטן, כאשר הציפיות הפסטורליות שנבנו בתמונת הריקודים מתנפצות. להשלמת האפקט המוסיקלי גייסתי את תנועת הוואלס כדי לערוך תהלוכה של היהודים לעבר האסם; עם כיסאות בידיהם, הם צועדים במעגל באופן אחיד בקצב הוואלס. בסיום כל תיבה הם מדלגים, בסיום כל נושא מוסיקלי הם מסתובבים. כל זאת, תוך

ההצגה נוספת שביים חנן שניר נעשה שימוש שונה לחלוטין באלמנט הכיסאות: ההצגה *אשה בורחת מבשורה* (חנן שניר, בכורה: הבימה והקאמרי, 2016) מבוססת על ספר הנושא שם זה. מדובר בתיאטרון סיפור לכל דבר, שבו הדמויות נמצאות בתוך הסיטואציות ומספרות עליהן מבחוץ בו זמנית. את הסיפור המרכזי של הדמויות הראשיות מלווה להקת שחקנים המחליפה תפקידים לאורך ההצגה, מנגנת מוסיקה חיה על הבמה ומעצבת את הבמה בכל פעם מחדש. להקת השחקנים יושבת על כיסאות הצמודים לקירות הבמה, ואף על פי שהיא נוכחת לאורך מרבית ההצגה - היא אינה נחשבת חלק מהסצינה הדרמטית, אלא מתקבלת כמנגנון הייצוגי של התיאטרון, הפושט ולובש צורה בכל פעם מחדש לעיני הצופים. באחת הסצינות, שתי הדמויות הראשיות יוצאות לטיול בטבע. שאלת החיקוי מול הייצוג, שנשאלה בהכיתה שלנו, עלתה גם בהקשר של הסצינה הזאת. הבחירה העיצובית היתה לייצג את הטבע באמצעות ציור: השחקנים ציירו על קירות הבמה, בעוד שאחד מהם השמיע אל תוך המיקרופון קולות שיצרו אפקטים של סאונד מן הטבע. גם במקרה זה לא היתה כוונה לחקות את המציאות, אלא דווקא למצוא דרכי ייצוג חדשות וחשופות. במסגרת זו עלתה השאלה כיצד אפשר לעצב את הטיול של שתי הדמויות הראשיות תוך שימוש בלהקת השחקנים? הצעות רבות נזרקו לחלל האוויר - "נעצב את הנחל בגופנו ונדמה את תנועתנו לתנועת המים", "נסמן את האבנים באמצעות כיפוף והדמויות המטיילות תדלגנה מעלינו" וכדומה. כל הצעה מעין זו יצרה אצלי אי נוחות מסוימת; שהרי לא ידועה לי דרך להשלוח את הקהל שהשחקנים הם אבנים ושאלה להביא את הטבע אל במת התיאטרון. זוהי אשליה כוזבת מלכתחילה, בייחוד בהצגה שעד לאותו רגע נבנתה כהצגה מסוגנת העשויה ממרכיבים ריאליסטיים בלבד (כלומר, הפעילויות של השחקנים ריאליסטיות, אבל מיקומן הלא-צפוי בחלל ובזמן מעצב את הסגנון של ההצגה).

לכן הוחלט לבסוף לשרטט את תוואי הטיול של הדמויות הראשיות באמצעות שחקני הלהקה והכיסאות שנכחו על הבמה, בפעילות ריאליסטית שסידורה ומיקומה יוצרים ייצוג של הטבע. בזה אחר זה השחקנים מסדרים כיסאות בשורה ארוכה, והדמויות הראשיות הולכות עליהם. כאשר אחת הדמויות מחפשת שער, היא מפילה את אחד הכיסאות ושני שחקנים מהלהקה מסייעים לה לעבור את המכשול. בצורה הדרגתית, במעין גל, השחקנים מעבירים את הכיסאות ממרכז הבמה לקדמתה, ובאופן אחיד הם מתיישבים עליהם. בעודם מביטים ברגליהם הם מתחילים להניע את רגליהם באטיות, כמו טובלים אותן במים, וברקע מפיק השחקן שאוחז במיקרופון סאונד של אדוות קטנות. עם כל צעד של הדמויות הראשיות בקדמת הבמה ולאורך שורת השחקנים היושבים, משמיע אותו שחקן צליל של טבילת רגל במים. בהגיעם

לקצה המסלול הם מתיישבים, בעוד שאר השחקנים קמים ומחזירים את הכיסאות למקומותיהם. כך נוצר תוואי תנועתי על הבמה, המשפיע על מסלול תנועתם של המטיילים, גובהה ואיכותה. כלומר, באמצעות פעולה פשוטה שלא באה לחקות את הטבע, אלא לייצג את התנועה בטבע, ובלווי סאונד המופק מפיו של אחד השחקנים, יכולנו לתרום לשפת ההצגה ייצוג ואף שחזור של מציאות - ולא חיקוי או אשליה, מתוך מודעות מלאה של השחקנים ושל הקהל להתקיימות של מנגנון הייצוג התיאטרוני במסגרת סגנון תיאטרון הסיפור.

שימוש תנועתי באביזרי המופע ניכר גם בהצגה *יהוא* (בימוי: אילן רון, בכורה: הבימה 2015). בתחילת ההצגה מובל יהוא אל הבמה על ידי חיילים



חשמלית ושמה תשוקה (2014), בבימוי של אילן תורן, עיצוב תנועה של מירי לזר. צילום: ז'ראר אלון. באדיבות תיאטרון הבימה ותיאטרון הקאמרי

Streetcar Named Desire (2014), directed by Ilan Ronen, with choreographer Miri Lazar. Photo by Gérard Allon. Courtesy of the Habima Theater and Hacamer Theater

כדי אמירת טקסט והנחה הדרגתית של הכיסאות במעגל ההולכים. בתום הנחת הכיסאות, ברגע השיא של המוסיקה, הם פותחים את המעגל לצורת גורן ומביטים בכיסאות הסבוכים, המדומים לאנשים, ובפנים נותרת אשה אחת. השחקנים המסודרים בגורן ממשיכים לספר על ההתרחשות מבחוץ, בעוד האשה היושבת בתוך ה"אסם" מתארת את ההתרחשות והתחושות מבפנים - עד לסופה המר. כך, עיצוב התנועה עשוי לסייע ליצירת פתרונות שלא נועדו לעצב אשליה של מציאות, אלא דימוי של המציאות באמצעים ויזואליים ואודיטוריים מגוונים. העברת התכנים הדרמטיים באמצעים צורניים אסתטיים עשויה לעורר תחושות עמוקות בקרב הצופה, דווקא מפאת הקפדנות הצורנית המפתיעה, שבגינה לא רק התוכן מטריד, אלא גם הצורה.

בעודו כבול בחבלים. חבלים אלה משמשים בהמשך גם דמויות אחרות: כאשר ראש השרים רוצה ללמד את יהוא כיצד לדבר וכיצד להתנהג, הוא כותב לו נאום ומצפה שיהוא יקרא אותו. ראש השרים אינו מסתפק בכך; הוא אוחז בקצות החבלים הכובלים את יהוא ומדגים לו, כאילו היה בובה על חוט, אילו תנועות עליו לעשות תוך כדי קריאה. כל תנועה שעושה ראש השרים האוחז בחבלים משפיעה ישירות על יהוא הכבול, ונוצרת מעין הכפלה תנועתית על הבמה, הרוויה בדימויים של כוח ושליטה. בהמשך, כאשר קטורה, בתו הסקרנית של ראש השרים, פוגשת את יהוא - היא מעוניינת לרקוד איתו. לשם כך אוחזת גם היא בקצות החבל ומבצעת ריקוד מרוחק. בין השניים מתנהל ריקוד זוגי מסורתי ועדין, שבו החבלים המתוחים שומרים על מרחק ביניהם ובה בעת הם מהדקים את אחיזתם, תוך יצירת קשר הדוק ואף חונק המטרים את הבאות. עם התקדמות הריקוד, אשר החל ביוזמתה של קטורה, המרחק בין השניים מתקצר יותר ויותר, עד שהם צמודים זה לזה וכעת יהוא הוא השולט במהלכים התנועתיים. הוא מבצע תנועת השכבה ריקודית, מסובב את קטורה אנה ואנה - בריקוד שללא החבלים היה נראה כריקוד מסורתי פשוט, ואילו השתתפות החבלים בו מייצרת מערך דימויי של קרבה וריחוק, שולט ונשלט. כך יש אפשרות להרחיב את השימוש באביזרי ההצגה לכדי דימויים המוסיפים אינפורמציה ללא מלים על מערכות היחסים בין הדמויות.

לא אכחיש - לפעמים מעצב התנועה בונה גם ריקודים. פעמים רבות עולה הצורך לפתוח הצגה בקטע תנועתי, שיערוך לקהל היכרות ראשונית, ויזואלית ואודיטורית, עם עולם המחזה, סגנונו, הדמויות שמופיעות בו ומערכות היחסים ביניהן. גם כאן, תפקיד התנועה הוא למסור אינפורמציה חזקה ממלים. כי כמו שאין מלה מיותרת בטקסט הדרמטי - כך גם אין בו תנועה מיותרת. מעצב התנועה נדרש ליצור ריקוד לשחקנים שאינם רקדנים, ולכן עליו לעצב מערכת תנועות ההולמת את גופם והעולה בקנה אחד עם שאיפותיו. ההצגה *הומאז'* (בימוי: מאור זגורי, בכורה: סמינר הקיבוצים 2012, צוותא 2013) עוסקת בצייירים מאסכולת לה־רוש בפריז של תחילת המאה העשרים. לפתיחת ההצגה נדרשתי לייצר קטע תנועה שיביא אל הבמה את עולמם של הצייירים. אבני הבניין שמהם נבנה קטע זה היו פעולת הציר והתנועתיות המאפיינת אותה. כל השחקנים נכנסים לבמה כשבידיהם דפים ואבני פחם, ומבצעים רצפים של תנועות ציור, מריחה, מחיקה, מנוחה וכדומה, באופן אחיד ובסידור קומפוזיציוני שמאפשר לתנועות הריאליסטיות להיראות כריקוד. בשילוב עם שיר צרפתי מודרני קצבי ברקע, ציורי קווים שמתחילים על הדף ונמשכים באוויר מגובים בכינורות משספים, ואילו המחיקות והמריחות מגובות בתופים קצביים המדמים את קצב לבם של הצייירים. בסופו של קטע התנועה אכן נוצרים ציורי פורטרטים - שנקרעים בידי השחקנים ומתקמטים לכדי כדורים הנזרקים לשולי הבמה. פעולה אחת שמספרת סיפור שלם. כך, באמצעות אבני בניין ריאליסטיות וסידורן ברצפים, במקצבים ובקומפוזיציות שונות, אפשר למקסם את היכולות התנועתיות של השחקנים שאינם רקדנים.

ההצגה *המלט* מבית היוצר של אותו במאי נפתחת גם היא בקטע תנועה, אשר מספר ויזואלית מה קרה לפני התמונה הראשונה במחזה. כלומר, הקטע מספק אינפורמציה מן העבר על העולם שבו מתרחש המחזה. לווית אביו של המלט, אשר התרחשה זמן לא רב לפני חתונת אמו עם דודו, מוצגת כאן כאירוע בלהות משולב; מה שמתחיל כלוויה מסוגנת הופך לחתונה ססגונית לנגד עיניו של המלט, היושב ומתבונן. הליכתם האטית של האבלים הופכת לריקוד חתונה חגיגי, הדוד ניגש לנחם את האם והתקשורת ביניהם הופכת לטקס נישואין. המלט, שתופס מקום מרכזי בלוויה, מוסט לשוליים בחתונה - וכל זאת בעוד שברקע מתנגנת אותה מוסיקה, אשר יש בה מן האבל והחגיגות גם יחד. כך אנו נחשפים להתרחשויות שקדמו לטקסט ומתודעים באחת לשני האירועים שהתרחשו בזמן קרוב מדי זה לזה, כמו גם לזווית הראייה של המלט לגבי אירועים אלו.

ריקוד פתיחה קיים גם ב*חסים מסוכנים* (בימוי: אילן רונן, בכורה: הבימה 2015). המחזה מהמאה ה־18, המציג את החברה הדקדנטית של פריז, זכה לפרשנות בימתית ייחודית. הבמאי החליט להימנע מעיצוב ריאליסטי של הבמה והותיר מקום רב לתנועה של הדמויות עליה. השילוב בין הבמה המודרנית הריקה לטקסט הקלאסי בא לידי ביטוי ברכיבים נוספים של שפת הבמה, ובהם התנועה והמוסיקה. כפי שבמוסיקה יש שילוב בין המודרני לקלאסי (רביעיות מיתרים המבצעות שירי פופ ורוק מודרניים, וכן יצירות קלאסיות בעיבוד רוק כבד), כך גם בתנועה; קטע הפתיחה של ההצגה נבנה על פי דרישת הבמאי, לצלילי שירה של מדונה - *Vogue*. הרעיון בא מתוך מחווה שעשתה מדונה באחת מהגרסאות של שיר זה לגרסה הקולנועית של *יחסים מסוכנים*. מעבר לכך, השיר עוסק בחיצוניות ובנראות, ובכך בדיוק ביקש הבמאי לעסוק. לכן בבואי לחבר תנועות לקטע הפתיחה ניסיתי ליצור שילוב בין תנועות מודרניות לתנועות מהעולם הקלאסי, בין נימוסין והליכות לבין פריצות, בין פני המסכה שהדמויות עוטות כלפי חוץ לבין התחושות האמיתיות שלהן. לצלילי שיר מודרני, שכביכול אינו שייך לעולם שבו מתרחש המחזה, אפשר היה לייצר קטע פתיחה שמציג את הדמויות, את עולמן ואת השקר הגדול שהן מנסות להציג. כך, מערכת היחסים המורכבת בין המודרני והקלאסי שמתוארת במחזה (הצעירים מול המבוגרים, פריז הישנה והנרקבת מול העיר החדשה והמאוששת), מגובה בהצגה זו באמצעים ויזואליים ואודיטוריים המספקים צורה מורכבת וורסטילית בעלת דרמה פנימית משל עצמה.

לסיכום, מה שהחל כהומאז'ים תיאטרוניים לפינה באוש בדמות משפטי תנועה, דימויים פסיים או שימושים לא קונוונציונליים במרכיבי שפת הבמה - הפך אט אט לשפה שבה אני מדברת עם הבמאי והשחקנים. שפה שבה התנועה היא חלק בלתי נפרד משיקולי עיצוב ההפקה ומרכיביה, וביכולתה ליצור אסתטיקה מסוגנת באמצעים ריאליסטיים, לאתגר את היחסים האודיטוריים על הבמה, לפתור סצינות מאתגרות באמצעות דימויים ויזואליים ותנועתיים, לשאול שאלות בנוגע למינון שבין החיקוי המימטי לבין הייצוג התיאטרלי ובכך להשפיע על סגנון ההצגה, ולייצר קשרים עמוקים בין תוכן וצורה שביכולתם להגיע ישירות אל חושי הצופה. אז לא, כוריאוגרפיה לתיאטרון לא נדרשת רק במחזות־זמר. לכן כולי תקווה שהמודעות לחשיבות התנועה בתיאטרון הישראלי תמשיך ותגדל, משום שיש ביכולתה להרחיב את הגבולות המוכרים במדיום התיאטרוני, להנגיש לצופה את הדרמה דרך חושי ולפתוח צוהר לסגנונות, לאמירות ולתחושות חדשות. ממש כמו זו שחשתי כשראיתי לראשונה את *Café Müller*.

מירי לזר היא במאית, כוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית. בוגרת מצטיינת של מסלול B.ed בתיאטרון־מחול בסמינר הקיבוצים ובוגרת M.A בתוכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. יוצרת עצמאית של יצירות תיאטרון־מחול ועובדת ככוריאוגרפית ועורכת מוסיקלית בתיאטרון ובטלוויזיה בשיתוף עם הבמאים מאור זגורי, אילן רונן, חנן שניר, עמרי ניצן ועוד. זכתה בפרס התיאטרון הישראלי לשנת 2014 על עבודת הכוריאוגרפיה להצגה *הכיתה שלנו*, בפרס "קיפוד הזהב" לשנת 2013 על עיצוב התנועה להצגה *הרדופים*, בפרס הבימוי והכוריאוגרפיה לשנת 2012 בפסטיבל התיאטרון הבינלאומי בבלארוס על יצירתה *פולארוד* ובציון לשבח על בימוי בשיתוף עם מאור זגורי בהצגה המצטיינת בפסטיבל עכו 2010 - 25.