לא לממדים - ניתוח היצירה KÖRPER, גוף -גופים

מאת סמדר וייס

KÖRPER (*גוף*) הוא מופע תיאטרון־מחול שיצרה הכוריאוגרפית הגרמנייה סשה וולץ (Sasha Waltz), שמאז החלה לפעול לפני כשני עשורים נחשבת יוצרת המגדירה מחדש את המחול המודרני בגרמניה ובו בזמן ממשיכה את המסורת של תיאטרון ההבעה האקספרסיוניסטי הגרמני (Tanztheater).

וולץ היא המנהלת האמנותית והכוריאוגרפית של תיאטרון שאובינה (Schaubühne) מברלין מאז 1999. *KÖRPER* משנת 2000 היא היצירה שפתחה את העונה הראשונה של וולץ כמנהלת אמנותית בתיאטרון זה. היצירה נהנית מהצלחה בינלאומית רבה ובין היתר זכתה בפרס הגדול של פסטיבל ביטף בבלגרד. רבים מהמבקרים ומהחוקרים מתייחסים לוולץ וליצירות המחול שלה בהקשר של האמצעים התיאטרוניים שבהם היא משתמשת, הקשר שלהן לפינה באוש והמשך מסורת התיאטרון האקספרסיוניסטי שיש בהן. התייחסות ל־*KÖRPER* ניתן למצוא בביקורת מחול ובמאמרים העוסקים בקשר של יצירה זו ליצירות אחרות של וולץ ולפועלה, אבל אין דיון ממוקד ביצירה זו עצמה.

במאמר זה אני טוענת ש־*KÖRPER* היא יצירה שמעלה מסר הומני אוניברסלי, מתוך התמקדות באופן שבו פעלה וולץ כדי להפיק מסר זה. הטיעון משלב ניתוח של היצירה והתבוננות בה כמכלול.

נושא היצירה

יצירת תיאטרון־המחול *KÖRPER* היא מסע חקר והתבוננות בגוף האנושי. *KÖRPER* בגרמנית הוא גוף או גופים (תלוי בהקשר שבו נאמרת המלה). היצירה בגוף מתמקדת באמצעים של חקר אנליטי. וולץ עצמה אמרה: "*KÖRPER* היא עבודה אנליטית המסתכלת בעיניים פקוחות על מי שאנחנו ומנסה להבין אותנו ללא ניסיון לייפות את המציאות או להציג את מי שאנחנו לא"[1]. קביעה זו משמשת נקודת מוצא לדיון על דרכה של היוצרת לבחינת הגוף האנושי ולאמירה העולה ממנה.

היצירה עוסקת בגוף, בגבולות הפיסיים שלו, בגבולות היכולת הגופנית, בחומר שממנו הוא עשוי, בשימושים שאנו עושים בו ובעיקר ביחס שלנו אליו. ביצירה וולץ שואלת שאלות על הגוף ובאמצעותו. השאלות מטרידות, רציניות וציניות בו בזמן. בעוד שהגישה של הצבת שאלות הנוגעות לגוף נראית כנובעת מנקודת התבוננות מדעית, "התשובות" אינן מדעיות אלא ניתנות ביצירה עצמה בדרך אמנותית אסתטית. וולץ מזמינה אותנו להשתתף בהתבוננות שלה על הגוף ועל היחס שלנו אליו.

גוף כתיאטרון של דימויים

היצירה ערוכה במודל של קולאז' - דימויים וסיטואציות מופיעים בזה אחר זה ללא היגיון או התפתחות נרטיבית ליניארית, וכך נוצרת הנאה ויזואלית אינטנסיבית מאוד. זהו מבנה אופייני לז'אנר תיאטרון־המחול הגרמני. המבנה הלא ליניארי נשען על תחביר ועל רצף דימויים המופיעים בזה אחר זה ויוצרים את הקצב הפנימי של היצירה. זהו עיקרון מארגן מרכזי ביצירה. ג'יימס וודהול (Woodhall) קורא לתיאטרון המחול של וולץ **תיאטרון של דימויים**[2]. במאמר זה, ההתייחסות ליצירה כאל תיאטרון של דימויים היא נקודת מוצא לדיון בדימויים נבחרים מתוכה. שיטת דיון זו נגזרת ממבנה היצירה ומהדהדת את הגישה האנליטית של וולץ להתבוננות בגוף. לצורך הדיון נבחרו ארבעה דימויים מתוך היצירה, שכל אחד מהם שונה מהאחרים בקודים התחביריים שלו ובמרכיבים נוספים. כל דימוי נידון במאמר זה בנפרד, מתוך ניסיון לבחון על איזו שאלה ביחס לגוף הוא עונה, מה הקודים הפועלים בו ומה האמירה העולה ממנו.

ניתוח הדימויים

ארבעת הדימויים שנבחרו מוצגים כאן לא על פי סדר הופעתם ביצירה, אלא על פי הסדר שמתאים למהלך הדיון. לכל קטע או דימוי ניתן שם, הנובע מאפיונו. השם שנבחר הוא למעשה דימוי לדימוי. הקטעים שייבחנו הם "טקס מדידה", "לגעת בעור", "סיפורי גוף" ו"גופים כתמונה". כל קטע מופיע ביצירה פעם אחת, למעט הקטע "סיפורי גוף" שמופיע ארבע פעמים, כל אחת מהן בווריאציה שונה. קטע זה משמש אלמנט מקשר ביצירה.

ניתוח הקטע־דימוי "טקס מדידה"

אחד מנושאי החקר ביצירה הוא היחס שלנו לממדי הגוף. חוסר התכלית של העיסוק במידות הגוף מובהר בקטע זה, שבו נמדד אורך גופם של הרקדנים על הבמה.

בקטע זה, כל רקדן מורם בתורו על ידי כמה רקדנים המשכיבים אותו על ידיהם ומצמידים אותו לקיר. רקדן אחר ניגש לקיר, כשבידיו מוט ארוך שבקצהו גיר לבן. בעזרתו הוא מסמן את גבולות הגוף על הקיר השחור: קו אחד ליד כפות הרגליים וקו אחר סמוך לקצה הראש. לאחר שהנמדד מורד עוברת רקדנית ומותחת בגיר קו בין שני הסימנים. הפעולה חוזרת על עצמה שלוש פעמים בדיוק באותו סדר, כמו בטקס או בפולחן שיש בו העצמה. כל רקדן שנמדד מורם ומוצמד אל הקיר גבוה יותר מהקודמים לו. מבנה הגוף וממדי הגוף של כל רקדן שונים מאוד מאלה של חבריו ולכן נותרים על הקיר שלושה קווים שביניהם הבדלי אורך ניכרים.

החשיבות הרבה של פעולת המדידה, הטקסיות הכרוכה בה, החזרה על הפעולה וההעצמה שלה לעומת התוצאה: מידת גובה, יוצרות אפקט של השתאות ובה בעת נוכחים הצופים בחוסר החשיבות של מידת הגובה הפיסי שלנו. להערכתי, זהו קטע הפונקטום של היצירה. ברגע הזה ננעץ המסר בתודעה וכוונתה של וולץ מתבהרת בבת אחת: אנחנו מרבים לעסוק במידות שלנו ומייחסים להן חשיבות רבה, ללא תכלית. נכון, איננו שווים במידות גופנו ובצורתנו החיצונית, אבל האם אלה התכונות שאליהן אנו צריכים להתייחס? וולץ אינה הולכת צעד נוסף ואינה אומרת מפורשות במה כן אנחנו צריכים לעסוק. לדבריה, השאלה הזאת נשארת פתוחה ובזה כוחה של היצירה. שפת התנועה היא הבעתית ורגשית, ועם זאת היא משאירה מקום להפשטה[3]. היצירה מסתפקת בשיקוף היחס הנוכחי שלנו לגוף - ובמקרה זה למידות שלו - והכוח שלה נובע מעצם פעולת השיקוף. כדאי לציין שההרגשה של השיקוף מושגת בעוצמה באמצעות צפייה במופע עצמו.

הקטע "טקס מדידה" הוא דוגמה לאחת הדרכים שבאמצעותן וולץ עוסקת במידות הגוף. העיסוק והטיפול של סשה וולץ במידות הגוף וביחס שלנו אליהן חוזר ומופיע בקטעים נוספים ביצירה, שבהם הוא מודגם באמצעים אחרים, אך לאותה מטרה: הבהרת חוסר התכלית של העיסוק במידות ובצורה החיצונית שלנו.

דימוי: "סיפור גוף"

הקטע "סיפור גוף" מופיע ביצירה כקטע סולו, שבו רקדן או רקדנית מספר/ת בקול רם (באנגלית) סיפור אישי - שחיבר/ה בעצמו/ה - הלקוח מחיי היום־יום שלו/ה. הסיפור עוסק בגוף של המספר ובחרדות שהוא מעורר. הקטע חוזר ומופיע ארבע פעמים ביצירה, כל פעם בווריאציה אחרת. בכל פעם רקדן או רקדנית מספרים את "סיפור הגוף" האישי שלהם ישירות לקהל. בתוכנייה הסיפורים נקראים על פי שמות הרקדנים שחיברו אותם ומבצעים אותם.

"סיפור הגוף" הראשון נקרא (בתוכנייה) "הסיפור של סיגל" (סיגל צוק היא רקדנית ישראלית בלהקה של וולץ). הרקדנית עומדת מול הקהל עירומה (מלבד תחתונים ירוקים) ומספרת על התחושה שלה כשהיא קמה בבוקר. בזמן שהיא מזכירה איברים מסוימים בגופה היא מצביעה על איברים אחרים או מניעה אותם. למשל, כשהיא אומרת שהיא מותחת זרוע היא מותחת את הרגל. כשהיא אומרת: "שלוש ספירות החוצה" היא מניעה את הזרוע שלה למעלה וכשהיא אומרת: "שלוש ספירות פנימה" היא מניעה את הזרוע למטה. כך נוצר קשר חדש ובלתי צפוי בין מלה לתנועה.

להלן הסיפור. הטקסט המילולי שהקהל שומע מופיע כאן בגרשיים. התנועה, שהקהל רואה, מופיעה בסוגריים. "דבר ראשון בבוקר, אני פוקחת את שתי העיניים שלי. אני לרוב מוצאת את עצמי שוכבת על הרצפה. אני מותחת זרוע אחת ואת הזרוע השנייה" (מותחת רגל ועוד רגל) "ומשקשקת רגליים. אם אני מתרוממת מהר מדי אני מרגישה איך לחץ הדם שלי יורד" (מושכת בידיה בשערות ראשה ומותחת אותן כלפי מעלה)
"אני צריכה לשבת שוב ולנשום מהפה, שלוש ספירות פנימה" (זרוע עולה)
"ושלוש ספירות החוצה" (זרוע יורדת)
"חלק מהימים כל כך קרים, שהשפתיים שלי הפנים שלי האוזניים שלי האף שלי
השיניים שלי (כל פעם מראה על איבר אחר שאינו תואם את הטקסט) משקשקים.
יש לי דמעות בעיניים והרוק שלי יוצא מהפה".

האופן שבו מסופר הסיפור יוצר חוקיות חדשה של יחסים בין מלה לתנועה, המזכירה משחקי תנועה־מלה של ילדים. הבחירה התחבירית של התנועה מבוססת על המבנה התחבירי של הסיפור אך אינה מחקה אותו. תחביר התנועה ותחביר הסיפור המילולי מהדהדים זה את זה ויוצרים יחסים חדשים ביניהם, המאפשרים פרשנות חדשה. בנוסף, המונולוג שבו פונה הרקדנית לקהל כולל תיאור תחושות גוף לא נעימות ונמצא בקונטרפונקט לתנועה, וכך נוצר אפקט מצחיק ואירוני. סיפורי הגוף הנוספים המופיעים ביצירה פועלים על פי אותו עיקרון בווריאציות שונות.

ב"סיפור הגוף" השני, הסיפור של קלאודייס (כך הוא נקרא בתוכנייה), יש אי התאמה מכוונת בין מה שאנו רואים למה שאנו שומעים. היא אומרת: "עכשיו אני 1.84 מ' והמשקל שלי הוא 21 ק"ג וחצי", בעוד שבפועל אנו רואים בחורה נמוכה הרבה יותר ומלאה יותר. גם כאן מופיע אותו קוד של יחס חדש בין התחביר המילולי לדימוי החזותי. בנוסף מופיעה כאן שוב התייחסות למידות הגוף ולממדיו. זוהי התייחסות אחרת מההתייחסות בקטע "טקס מדידה", אבל תכלית הקטעים זהה: שיקוף של העיסוק הרב שלנו במראה הגוף. למעשה, קלאודייס מתחילה את הסיפור כך: "זה הגוף שלי: צד אחורי (עומדת עם הפנים לקהל ומצביעה על הצד הקדמי שלה), פרופיל (מפנה פרופיל לקהל ומצביעה עליו) וצד קדמי (מפנה גב לקהל)".

חוסר ההתאמה המכוון בין המלה לדימוי החזותי יוצר ניכור לחשיבות שאנו מייחסים לפרמטרים של מידה, צורה, ממדים ושמות האיברים. מכאן מוצעת השלמה עם נתוני הגוף של כל אדם. ההכרזה "זה הגוף שלי" הופכת להשלמה בעצם המניפולציה של המופע - היחס בין המלה לתנועה - שהופעלה והודגמה כאן.

הרקדנים - המספרים את הסיפורים שהם עצמם חיברו - מתארים בפרטים סיטואציות אינטימיות מחייהם האישיים, שהן בו בזמן סיטואציות מוכרות לכל צופה. כך הופך התוכן הפרטי ביותר לציבורי ביותר. כלומר, יש כאן אובייקטיפיקציה של הסובייקט.

לכל ארבעת "סיפורי הגוף" המופיעים ביצירה יש עיקרון תחבירי משותף. כלומר, נוצר אותו קוד בין הטקסט המילולי לטקסט התנועתי ולדימוי החזותי. לעומת זאת, הבחירות התחביריות בקטעים אחרים של היצירה שונות וייחודיות לכל קטע. על פי רוב הן הולמות את מקור ההשראה של כל קטע. למשל, כאשר ז'אנר מסוים במחול הוא מקור השראה לקטע, הבחירה התחבירית קשורה לתחביר התנועה של אותו ז'אנר. דוגמה לכך אפשר למצוא בדימוי הבא.

"לגעת בעור"

בקטע הבוחן את גבולות היכולת הגופנית עד כדי איום על שלמות הגוף מרימים הרקדנים זה את זה מהעור: שלושה רקדנים תופסים בכפות ידיהם את עור הגב והרגליים של רקדנית, מרימים אותה ומעבירים אותה למקום אחר. המחול מתרחש בקבוצה, שבתוכה יש אינטראקציות בין שניים, שלושה או ארבעה רקדנים. כמו בשיטת קונטקט אימפרוביזציה (Contact Improvisation), הקטע נועד ליצור פיוט בתנועה, אבל האמצעי שנבחר - הרמת הרקדנים באמצעות העור - קשה לצפייה ומעמיד בסימן שאלה את הגבול האסתטי. בצופים מתעוררת השתאות הן מהפיוט המוחלט המושג על ידי הקומפוזיציה התנועתית והן מהדרך שבה הוא מושג. השאלה העולה היא מהו המחיר שאנו מוכנים לשלם בעד הנאה אסתטית. לצופים הודים שצפו בווידיאו של המופע הקטע הזה נראה ברוטלי. הם ציינו שזה היה כמו מסע מציצני לתוך אלימות[4]. הקהל הישראלי במשכן האמנויות נאנח וקרא קריאות השתאות. לדברי וודהול, נראה שוולץ מכוונת בקטע זה ישירות אל הגבול ונותנת לנו לשהות בו, בעודה מוקסמת מהגבולות האסתטיים שאליהם אפשר לדחוף את הגוף[5].

הקטע מדגים איך וולץ פועלת כשהיא מתייחסת לתחביר תנועתי מזרם מחול אחר, מעבדת אותו ומכילה עליו את נושא המופע. קונטקט אימפרוביזציה פועל במקור על פי עיקרון של אלתור תנועה תוך כדי מגע בין הרקדנים. הכלל היחיד הוא שבמגע אין מעורבות של כפות הידיים[6]. וולץ מציגה תחביר תנועה שחובר על פי העיקרון של קונטקט אימפרוביזציה, בשני הבדלים: האחד, מה שאנו רואים על הבמה מתוכנן ועשוי עד לפרטים, בניגוד לאלתור במקור; השני, שהוא חידוש, וולץ מוסיפה פעולת תפיסה בעור, הרקדנים אוחזים זה בעורו של זה. בקטע התנועתי הם מרימים, גוררים ומורידים זה את זה תוך כדי אחיזה בעור והמשך של תנועה רציפה. העניין המרכזי של הקונטקט אימפרוביזציה, קונפיגורציות תנועה המתקבלות תוך כדי אלתור בין הרקדנים ומתוך התייחסות לתנועה לשם תנועה, מקבל זווית חדשה ביצירה. כמו כן, הכלל היחיד של קונטקט אימפרוביזציה, שהמגע אינו צריך להיעשות באמצעות כפות הידיים, עובר שינוי - יש אחיזה של כפות ידיים בעור. בכך מוסיפה וולץ היבט אסתטי חדש בעל כוונה ואמירה, ומאמצת אותו אל חיק תיאטרון המחול שלה.

השימוש בקונטקט אימפרוביזציה והשינויים שחלו בו בהקשר של היצירה של וולץ משנה את התפישה שלנו ביחס אליו. מעכשיו הוא ייראה לנו אחרת. קשה יהיה להתבונן בקונטקט אימפרוביזציה גם בהקשרים אחרים, בלי להיזכר ב"תפיסה בעור" שהוסיפה וולץ. התוספת של וולץ מזכירה את הציור *מונה ליזה*, שאליו התווסף שפם.

"גופים כתמונה"

הדימוי של "גופים כתמונה" הוא הקטע הראשון ביצירה. גופים נערמים זה על גבי זה באטיות ומצטופפים בין קיר שחור שניצב מאחוריהם לבין זכוכית שקופה לפניהם. הקהל צופה בהם דרך הזכוכית. הדימוי החזותי הנוצר הוא מעין תמונה של ערימה אנכית של גופים עירומים (מלבד תחתונים בצבע גוף). הרקדנים מתנועעים באטיות, כמו במחול הבוטו היפני. הקטע מדגים שימוש באוצר תנועה המושפע מהבוטו (וולץ התוודעה אליו כשהיתה בארצות הברית ועבדה עם הצמד איקו וקומה), עם אזכור הלקוח ממראות השואה. בדימוי החזותי יש אזכור למראות של ערימת גופים עירומים מזמן אחר אך מאותו מקום - גרמניה. בראיון שנערך עמה אמרה וולץ על האפשרות שתמונת הפתיחה תעלה אסוציאציות לשואה: "בהחלט, חלק מהתמונות והדימויים של המופע באמת קשורים לשואה"[7], השיבה. ראוי לציין ש־*KÖRPER* צמחה מיצירה שעלתה במוזיאון היהודי בברלין ב־1999, לאחר מחקר שערכה וולץ באותו מוזיאון. "חקרתי את תולדות היהודים בגרמניה ועברתי על מאות מסמכים וצילומים, בהם גם מתקופת השואה, והתחלתי להתעניין בגוף, בקשר שלו לאדם החי בתוכו ובקשר שבין הגוף למקום"[8], אמרה.

הדימוי "גופים כתמונה", הפותח את היצירה, מכיל גם את אחד המפתחות לפענוח שלה. הקטע מדגים באופן ברור את השימוש בתנועה מזרם מחול הבוטו, תוך אזכור מעולם אחר, ממקום ומזמן אחרים. קהל ישראלי יכול למצוא באזכור משמעות מסוימת, בעוד שקהל אחר ייחס לו משמעות אחרת. "במקומות אחרים שהופענו בהם, כמו בלגרד, התמונה הזאת העלתה אצל הצופים אסוציאציות של אירועים מהעבר הקרוב של בני עמם", אמרה וולץ[9]. כלומר, הדימוי של ערימת הגופים האנכית שולח כל קהל לאזכורים המתאימים לו. השילוב של איכות התנועה של הבוטו עם דימוי של ערימת גופים, הנראה על פניו בלתי אפשרי, מקבל קיום ביצירה. הקטע, כמו קטעים אחרים, מדגים יחסים חדשים שנוצרים בין מרכיבים שלקוחים ממקורות השראה שונים. זהו, בין היתר, מצב פוסט־מודרני. הקטע מדגים אולי את תמצית היחס בין הבעה להפשטה. ההבעה מושגת ועם זאת נשארת מופשטת. "אמנם יצאתי מהיסטוריה ספציפית, אבל הגעתי אתה למשהו אבסטרקטי אוניברסלי"[10], אמרה וולץ. יכולת ההפשטה נובעת מנקודת המבט של היוצרת על החומרים. לדבריה, "בעיקר התעניינתי בגוף מהבחינה הארכיטקטונית שלו"[11]. כלומר, השפה היא הבעתית ורגשית אך עדיין משאירה מקום להפשטה.

מקורות ההשראה למבנה היצירה כ"תיאטרון של דימויים" הם סגנונות מחול מגוונים. כל דימוי שואב השראה מזרם או מתת זרם אחר במחול. ביצירה יש שימוש באוצר תנועות מתוך קונטקט אימפרוביזציה, מהבוטו ומהמחול הפיסי. כפי שראינו, אוצר זה אינו נשאר כמו שהוא אלא עובר עיבוד ושינוי. ביצירה נעשה שימוש במקורות נוספים ומגוונים כהשראה לפיתוח אוצר התנועות. לדברי וולץ: "חפצים, תפאורות, טכניקות של עריכת סרטים והתנועות הגרוטסקיות של הסרטים האילמים הם מקורות השראה עיקריים בפיתוח אוצר התנועות שלי"[12].

יצירת מבנה של דימויים ושימוש בדרכי פעולה שונות לכל דימוי נשענים גם על הגישה של וולץ לגוף. היא ממיינת גופים לקבוצות לפי המרכיבים הבאים: עור, עצמות, דם, מים ואוויר וניגשת לכוריאוגרפיה באופן אחר לגבי כל קבוצה[13]. היבט נוסף במבנה המורכב של היצירה הוא המעבר בין קטעי מחול ותנועה לקטעים דרמטיים ולקטעים שבהם מחול ומשחק משולבים ויוצרים מיזוג (Fusion). לדברי מבקרת המחול אנה קיסלגוף, תמהיל דומה מופיע גם ביצירות קודמות של סשה וולץ[14].

החידושים ביצירה *KÖRPER* של וולץ מצויים באופן שבו היוצרת מעבדת ומשנה את החומרים שהיא מאמצת מזרמים שונים במחול, בנקודת המבט האנליטית על נושא היצירה ובגישה לגוף. היא שואבת ממקורות רבים ומגוונים: אמנויות, טכניקות וסגנונות שונים ומעמידה את כל האלמנטים האלה יחד, כך שנוצרים ביניהם יחסים חדשים היוצרים פרשנות מקורית. אלו דרכי פעולה אופייניות למצב פוסט־מודרני, ולכן אפשר לשייך יצירה זו לתיאטרון המחול האקספרסיוניסטי הגרמני הפוסט־מודרני. כשמשווים את וולץ לפינה באוש ניתן לומר שהיא פרצה סוף סוף את המסגרת והסגנון של באוש. לדברי רונית לנד, וולץ הצליחה במקום שרבים מהכוריאוגרפים הגרמנים נכשלו בו, להשתחרר מן ההשפעה של פינה באוש[15].

סיכום

במאמר זה נעשה ניסיון לתפוס את היצירה *KÖRPER* במרכז הכובד שלה, מה שנראה כמשימה בלתי אפשרית ליצירה מסוגה המפתיעה מחדש בכל קטע ומנסה להתחמק ממסגרות. ניתוח היצירה מעלה שני היבטים מרכזיים. האחד מתייחס לסגנון המחול והשני מתייחס לאמירה העולה מהיצירה.

השימוש באוצר תנועות ובעקרונות תחביריים ממקורות שונים בזה אחר זה יוצר הדהוד וקשר חדש בין אותם מרכיבים לבין עצמם. וולץ יוצרת סגנון חדש בתוך הזרם שבו היא פועלת ומגדירה אותו מחדש. היצירה מעלה גישה אנושית־הומנית. גישה זו נוצרת בעיקר ממרכיב ניכור לגודל, לצורה, למיקום האיברים ולממדים של הגוף באשר הם. באמצעות פעולת ניכור זו מצליחה וולץ לשקף את העובדה שהעיסוק בהבדלים הגופניים בין בני אדם הוא למעשה עיסוק יתר חסר חשיבות. אם נלך עוד צעד, ניזכר שאותם מרכיבים של הגוף: גודל, צורה, ממדים ועוד שימשו בעבר בגרמניה כלי להבחנה ולמיון בין אדם לאדם, בין קבוצה לקבוצה ובין גזע לגזע. נוכל למצוא פה אמירה חברתית חזקה של יוצרת עכשווית בגרמניה. ההזדהות עם היצירה הזאת בכל מקום בעולם חזקה בזכות אותה אמירה אוניברסלית, אנושית והומנית.

הערות

[1] סער דיין, "מסע לחקר הגוף", *מעריב*, 3.7.2001.
[2] James Woodall, "S is for Sasha, Schaubune and sex", *Financial Times*, 13.11.2000.
[3] http://www.berlinerfestspiele.de/theatertreffen.
[4] http://www.sruti.com/mayn&n4.html.
[5] Woodall, 13.11.2000.
[6] Sally Banes. *Terpsichore in Sneakers*, Wesleyan University Press, 1987, p. 65.
[7] דיין, 3.7.2001.
[8] שם
[9] שם
[10] שם
[11] שם
[12] http://www.berlinerfestspiele.de/theatertreffen.
[13] http://www.sruti.com/mayn&n4.html.
[14] Anna Kisselgoff, *The New York Times*, 25.9.1995.
[15] רונית לנד, "גופים מועדים לכישלון, על המחול של סשה וולץ" *מחול עכשיו*, 3, נובמבר 2000.

סמדר וייס היא מרצה בבית הספר לאמנויות המחול בפקולטה לאמנויות, מכללת סמינר הקיבוצים, תל אביב. בעלת תואר שני במחול מאוניברסיטת וושינגטון וגם למדה בתוכנית לתואר שני בחוג לתיאטרון בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב. בעבר שימשה יו"ר ארגון "המחול והילד" (DACI) - סניף ישראל ובצוות הפיקוח על המחול במשרד החינוך. כיום עוסקת גם בצילום.