

רפלקסיביות בד"עבד?

כחול הזקן הנמצא בקיפאון בזמן ומביט אל תוך עצמו ברטרנספקטיבה ביצירתה של פינה באוש

שון זילברשטיין

וברטוק אמר לבולאז' שהוא מסכים לנסות להלחין אופרה ובה
פרק אחד ליצירה (שם, עמ' 149).

עלילת המחזה

בדלת עומדים כחול הזקן ויהודית, רעייתו הנוכחית. לפניו,
היו לכחול הזקן שלוש נשים, שאדם לא ידע מה עלה בגורלן.
יהודית, כמו מכושפת על ידי כחול הזקן, נטשה את משפחתה
וארוסה למען האהבה. היא הולכת אחרי כחול הזקן בפחד
ובעיניים עצומות, נוגעת בקירות ומוצאת אותם לחים ואינה
מבינה מדוע.

כאשר כחול-הזקן מראה ליהודית את הארמון האפל, היא
עומדת לפני שבע דלתות סגורות. "רצוי לא לפתוח אותן,"
אומר כחול הזקן. "תן לי את המפתח," דורשת יהודית, "תן
לאור ולאוויר להיכנס." בפחד רב אך עם צורך עז לדעת מהי
האמת מאחורי כל דלת, כחול הזקן ויהודית עוברים בין חמש
הדלתות הראשונות בארמון, שכל אחת מהן מציגה "עולם" שונה
לחלוטין מהקודם (חדר נשק, גן מלא בפרחים, אחוזת ענק,
חדר עינויים ועוד). "עכשיו תן לי את המפתח לדלת השישית
והשביעית," אומרת יהודית. "אין צורך בשאר המפתחות, הרי
השגת את מה שרצית, יש לך אור ואוויר שבוקעים מחמש
הדלתות." "הלוא אמרת שאתה אוהב אותי," אומרת יהודית.
"אני רוצה לפתוח את שתי הדלתות האחרונות, אני רוצה להבין
מה קורה." כשכחול הזקן פותח את הדלת השישית מתגלה אגם
של דמעות. יהודית נשענת על חזהו של כחול הזקן ושואלת:
"האם אהבת את נשותיך הקודמות?", הוא אינו עונה. היא
חוזרת ושואלת: "האם היו יפות ממני?" שוב הוא שותק. נדמה
לה שכחול הזקן שחט את שלוש נשותיו הקודמות והסתיר אותן
מאחורי הדלת השביעית. דרך הדלת השביעית בוקע אור ירח
חיור וכחול הזקן אומר: "ראי, הנה כל אלה שאהבתי לפניך."
הן יוצאות בשורה, לאט, חיוורות, לבושות הדר ומכוסות אבנים
יקרות, כתרים על ראשיהן. כחול הזקן כורע על ברכיו לפניו.
את הראשונה פגש עם שחר, את השנייה פגש בצהריים ואת

היצירה כחול הזקן עברה גלגולים רבים. החלה כסיפור עממי,
הפכה למחזה, על בסיסו נכתבה אופרה ולאחר מכן היצירה
קיבלה פנים במדיום תיאטרון-המחול. בכל אחד מהגלגולים של
היצירה, הפרשנות הייתה שונה והעניקה פנים שונות למערכת
היחסים בין הזוג של היצירה - כחול הזקן ויהודית.

במאמרי, אנתח את האופן בו פינה באוש ניגשה ליצירתה
כחול הזקן בעודו מאזין לאופרה של המלחין והפסנתרן
ההונגרי, בלה ברטוק, כחול הזקן. באוש מתבססת על מספר
יצירות, שלכאורה כבר סיפרו את סיפורו של כחול הזקן
ויהודית, אך ביצירתה הוסיפה באוש אלמנט רפלקסיבי
מובהק כבר בכותרת היצירה (כחול הזקן המאזין לעצמו).
לטענתי, ישנו נדבך נוסף ביצירתה של באוש, והוא החיבור
לפואמה המיתולוגית ולנרטיב של נרקיסוס ואכו. אני מציע
התבוננות בדמותו של כחול הזקן כ"אבטיפוס" המבוסס על
דמותו של נרקיסוס, אך במבט רטרנספקטיבי - כחול הזקן
קופא בהווה, אך לכאורה נמצא בעבר ומחיה את הטרגדיה
שלו שוב ושוב.

האופרה כחול הזקן לבלה ברטוק

בראשית המאה ה-20, המלחין זולטאן קודאי (Zoltán) ובלה
ברטוק (Bartók) ניהלו שיח מפרה בעקבות עבודה משותפת
על שירי-עם הונגריים. במהלך אחת משיחותיהם, קודאי סיפר
לברטוק שבעקבות המוזיקה שלו התחיל להתעניין גם במאמרי:
"ודאי קראתם שכתב באחד המאמרים כי אין לקבל דברים
כפשוטם ויש לבדוק כל עניין לגופו, אף אם יאמרו לנו שזוהי
מסורת שאין להטיל בה ספק או שיאמרו: 'כולם נוהגים כך'"
(צרי, 2012: 145). בעשרים ושלושה באוגוסט, 1909, כאשר
הגיע ברטוק לבית קודאי ואמה [זוגתו], מצא אותם יושבים
ומקשיבים למחזה [שירת כחול הזקן] של המשורר והמחזאי בלה
בולאז' (Balázs) (שם, עמ' 147). הם הקשיבו לעלילת המחזה

השלישית, לעת ערב. כאשר נסגרת הדלת השביעית פונה כחול הזקן אל יהודית, נוטל מן המפתן של הדלת השלישית מעיל, כתר יהלומים ולמרות התנגדותה הוא מניח את המעיל על כתפיה ואת הכתר על ראשה. "את היפה מכולן", אומר כחול הזקן. "עתה יהיה הלילה הנצחי" (שם, עמ' 148-149).

תיאטרון-מחול: להגיע לטוטאליות רגשית גבוהה

יחד עם עבודתה של פינה באוש בתיאטרון מחול וופרטל, הריקוד הפך למושא לחקירה ותהייה, שצורות המבע שלו חדלו להיות מובנות מאליהן. תיאטרון המחול התפתח למשהו שניתן לכנותו תיאטרון חווייתי, שהעביר באמצעות עימות את המציאות כחוויה גופנית (סרבוס, 2012: 25). אחד המרכיבים המרכזיים שהיווה בעיה לצופים בפענוח תיאטרון המחול היה עיקרון המונטאז': חיבור אסוציאטיבי חופשי של הסצנות, ללא קשר רציף או סיבתיות (שם, עמ' 26). "תיאטרון החוויה" מגייס את הרגשות והריגושים, מאחר שהוא עובד עם אנרגיות ראשוניות ועוסק בהן. לא מדובר בהצגה תיאטרלית, בהעמדת פנים, ב"כאילו", אלא בדבר עצמו. מאחר והצופה שותף לאמיתות הרגשיות המערערות אך גם מענגות את שכלו ואת חושיו, הוא גם נדרש להחליט מהי עמדתו ולהבהירה (שם, עמ' 27). העתקת הריקוד ממישור ההפשטה האסתטית אל ההתנהגות הפיזית היום-יומית היא לא רק עניין סגנוני, אלא נודעת לה משמעות אחרת גם מבחינה תכנית. אם עד אז, הריקוד נחשב למראית עין נאה, מפלט לטכניקה עצמאית או לעיבוד מופשט של נושאים קיומיים, הרי שהעבודות של פינה באוש החזירו את הצופה אל המציאות (שם, עמ' 28). בעבודתה, "באוש אינה בוחנת כיצד אנשים מתנועעים, אלא מה גורם להם לנוע" (שם, עמ' 31). במקרים רבים בתהליכי העבודה של באוש עם רקדניה, היא שואלת שאלות על חייהם והם עושים אימפרוביזציות, וזאת על מנת להגיע לטוטאליות הרגשית הכי גבוהה אליה המבצע/ת יכולים להגיע.

אחד ממושגי היסוד של התיאטרון הדידקטי בתיאטרון המחול של וופרטל הוא הגסטוס של הצגת הדברים, החשיפה המודעת של תהליכים, טכניקת ההזרה ושימוש בקומי (שם, עמ' 29). באוש עוסקת בנושאים קשים לעיכול עד מאוד, ומעבר לכך, הדרך בה היא בוחנת להציג אותם ויזואלית קשה להתמודדות. לכן השימוש ב"אתנחתא קומית" ביצירה מספקת לצופה את "צמר הגפן" העוטף אותו על מנת להתמודד עם ה"אגרוף בבטן" שיקבל רגע לאחר מכן.

באוש בונה תשתית יציבה שמכניסה את הצופה למקום נינוח ורגוע, וברגע אחד שוברת את התשתית ומציגה מעשים מזוויעים. לדוגמה, כאשר כל המבצעים יושבים ונשענים על הקיר במשך כדקה שלמה, גופם שמוט ונפול. לאחר מכן, קמה באלגנטיות

אחת המבצעות, ובאקט אליים ביותר מושכת את הפרטנר שלה מהקיר ומפילה אותו. בבת אחת, כל המבצעות מחקות ועושות את אותו הדבר לפרטנר שלהן והבמה מתהפכת - מרוגע מוחלט לאלומות שלמה.

שני קורבנות משני מוקדי פגיעה שונים

האופרה טירתו של הדוכס כחול הזקן לבלה ברטוק, מהווה השראה מרכזית ליצירתה של באוש, אך היא אינה מספרת את הסיפור הקונקרטי שמספרת האופרה, אלא את הסיפור בדיעבד. כחול הזקן מאזין לעצמו ברשמקול, ומריץ את האופרה קדימה ואחורה באופן רפטיטיבי. כאמור, אחד מהמאפיינים הדרמטורגיים בעבודותיה של באוש, הוא המונטאז' והמבנה האפיוזודיאלי. כמו חלק מהיצירות האחרות של באוש גם בכחול הזקן היא "הופכת" את המבצעים שלה מדמויות קונקרטיות לאלגוריה "אידיאלית" ומנתקת אותם מן המציאות הממשית: הגברים מייצגים גבריות והנשים - נשיות. אחד מהמרכיבים המרמזים על מהלך הניתוק מהמציאות נובע מהקטנת תפקידו של כחול הזקן בעולם הבדיוני: באופרה, כחול הזקן היה דוכס וביצירתה של באוש הוא רק אדם ששמו בלאוברט. נוסף לכך, ישנו מעבר מטירה גרנדיוזית לאולם גדול וריק בבית.

ביצירה זו, ניתן לזהות אינטרסקסטואליות כמעט שקופה לטייפ האחרון של קראפ (1958) מאת סמואל בקט (Beckett), שבו הגיבור הבודד חווה את חוסר התוחלת של חייו באמצעות דיאלוג עם קולו המוקלט. ביצירתה של באוש, בזמן שסרט ההקלטה משמיע שוב ושוב את אותו קטע, כחול הזקן (בלאוברט) נחפז אל יהודית השוכבת על הרצפה משליך עצמו עליה, אונס אותה וגורר אותה קדימה תוך שהוא מתנשם בכבדות. האישה סובלת בציטנות את כל מה שהוא מעולל לה (סרבוס, 2012: 58). יש לציין כי באוש מציגה לנו גבר האונס אישה וזה עלול להוביל אותנו למחשבה שאנו צופים באישה כקורבן, אך באוש מציגה לנו שני קורבנות משני מוקדי פגיעה שונים: האישה - הקורבן של הגבר, והגבר - הקורבן של הגבריות.

בחלקים רבים ביצירה, בלאוברט מריץ את הסרט ברשמקול אחורה שוב ושוב לאותו החלק ביצירה. ניתן לראות כאן את מוטיב האובססיביות המהווה חלק מרכזי מדמותו של כחול הזקן. הרגעים היחידים בהם הוא עוזב את עמדת הרשמקול, הם כאשר הוא יוצא למסע החילול של קורבנות הבאות. בשלב מסוים ביצירה, הגבר המבצע את כחול הזקן לוכד לעצמו נשים, מסובב ומסחרר אותן ומניח אותן על כיסא, שתיים שלוש גופות זו על גבי זו (שם, עמ' 58). המיניות בשלב זה כבר חסרת כל יופי או חן, היא ברוטאלית, חיתית ומשאירה מאבק כוחות ברור שבו גוף אחד מתנגש באחר. בפעם הבאה שבה יושב

בלאוברט על יד הרשמקול, הנשים מתקבצות מתחתיו, מלטפות אותו ומזמזמות במונוטוניות: "תודה" (מילה הלקוחה מן האריה ששרה יהודית) וכך תובעות עליו חזקה. במהלך הזה, באוש מראה לנו כי שני בני הזוג יוצאים חבולים באותה המידה מן המאבק לאושר (שם, עמ' 59).

גם המוזיקה אף היא כבר אינה מסוגלת להציע הקשר הרמוני כלשהו. הקומפוזיציה חתוכה לרצפים קצרים ומקוטעים. החזרתיות של המוזיקה הופכת בלתי נסבלת, והמוזיקה עצמה הופכת למכשיר עינויים. רק בפרק הסיום, שבו יהודית מתוודעת לעתיד להתרחש, ניתן לשמוע את המוזיקה במשך 15 דקות רצופות. כשבלאוברט שוכב על גבו, הוא גורר את יהודית, מוחא כפיים ושאר המבצעים חוזרים על כל התנועות של היצירה, אך הפעם כאימגים (תמונות קפואות).

הפואמה נרקיסוס ואכו / אובידיוס

הפואמה נכתבה במאה הראשונה, בשנת 8 לספירה. היא מופיעה בספר השלישי (שורות 339-510) ב'*מטמורפוזות*', שירי גלגולי הצורה של המשורר הרומי פובליוס אובדיוס נאזו (Publius Naso, 43 לפנה"ס-17 לספירה). היא נכתבה (במשקל שנקרא "הקסמטר דקטילי" - שבו נכתבו גם האיליאדה והאודיסיאה) בעת גלותו של אובידיוס בים השחור בתקופת אוגוסטוס קיסר. ליריאופה, פיית היערות ואמו של נרקיסוס, משכה את תשומת ליבו של אל היער, שגרר אותה לנהר, אנס אותה וכתוצאה מכך הכניס אותה להריון עם נרקיסוס. בעקבות לידתו מהאונס, הולכת ליריאופה לחוזה (תרסיאס) ושואלת אותו מה יהיה גורל בנה. בתגובה, תרסיאס מסביר שכל עוד נרקיסוס לא ידע את עצמו - הוא יחיה לאורך זמן. אחת מחברותיה של אכו בוגדת עם זאוס, וזו מסיחה את דעתה עם פטפוט. הרה הנבגדת גוזלת בתגובה מאכו את היכולת לפטפט, והחל מרגע זה, אכו הופכת להד. כעת, אכו יכולה רק להדהד את הקיים ולא לדבר מטעם עצמה, ובכך עוברת מטמורפוזה - לאחר שהתאהבה בנרקיסוס הפכה לאישה נטולת גוף. אכו מרוכזת בנרקיסוס עד כדי כך, שגופה הפך לחלק מהסלעים, ומה שנותר מאכו הוא ההדהוד בלבד. נרקיסוס רואה את דמותו בבריכת המים, שהופכת אמורפית ונוצרת עליה הצורה, אך נרקיסוס לא מפרש את הצורה כ"הוא עצמו" מיידית, ולוקח כמה זמן להבין זאת. כעת, נרקיסוס נשאר לייצר את הדימוי של עצמו מרצון. הוא מרותק לדמותו, מרגיש שהתאהב באובייקט חמקמק, אך עוד לא מבין שמדובר באובייקט שלא יחזיר לו אהבה.

נרקיסוס גדל להיות יפה תואר, חשוב לציין את הקוויריות שבאה לידי ביטוי בדמותו; הוא נמצא במצב משולב. הוא לא נתן לאף אחד לגעת בו והיה נרתע מכל מגע למרות שכולם/היו מתאהבים/ות בו.

נרקיסוס בוחר במוות ומכריז שימותו יחד - הוא וצלמו. אנו לא מתוודעים כי נרקיסוס אוכל או שותה ולא נאמר לנו דבר על מקום הימצאה של אכו. בסופו של דבר נרקיסוס נשרף - מבפנים בגלל מושא אהבתו הכלוא (הוא עצמו), ומבחוץ מהשמש היוקדת. גופו נעלם כמו גופה של אכו והיא הופכת לסוכנת המוות שלו. אכו דיברה עם אלות העצים, תיבת התהודה המרחבית משרתת אותה, והיא מספרת את סיפורו. יש לציין כי דחף הכיליון העצמי של נרקיסוס מתחבר באופן ישיר למשיכת אימו למי הנהר באונס שעברה על ידי אל היערות. נרקיסוס נמשך למים וקופא על הסף. במצב טראומטי, ממית עצמו על סף המים. הדבר היחיד שנשאר ממנו לאחר הכיליון הוא פרח הנרקיס.

נרקיסוס ואכו ועד לכחול הזקן לפינה באוש

ביצירתה של באוש, שתי דמויות הגיבורים הן כחול הזקן ויהודית. כחול הזקן פועל ביחס לרשמקול בחזרתיות הכוללת אותו בתוך לופ (loop) ממש כמו נרקיסוס. דמותה של יהודית, מתוך הפחד מכחול הזקן, פועלת רק בתגובות לדבריו ומהדהדת אותו - אין נקודה אחת ביצירה שבה ניתן לראות את יהודית יוזמת בעצמה מהלך כלשהו.

לכאורה, באוש יוצרת הדהוד משולש ביצירתה: ברובד הראשון, שני המבצעים ה"ראשיים" מהדהדים את כחול הזקן ואת יהודית (אזכיר כי ביצירתה של באוש שם דמותו של כחול הזקן הוא: בלאוברט). ברובד השני, כחול הזקן ויהודית מהדהדים את נרקיסוס ואכו מהפואמה המיתית. וברובד השלישי, שאר המבצעים מהדהדים את כחול הזקן ויהודית. בתור צופה ביחס ליצירה, שלושת המעגלים השונים של מערכות ההדהודים מסייעים להרכבת נרטיב אינדיבידואלי. מאחר ומדובר ביצירת תיאטרון-מחול אסוציאטיבית שאינה מספקת נרטיב עלילה ברור, ההדהוד שמלווה את כלל היצירה מספק לקהל נקודות אחיזה מסוימות ביחס למשמעות שכל אחד מעניק למה שהוא רואה. באוש עובדת עם דימויים ויזואליים רבים שעובדים יחד, או בניגוד אחד לשני, ואף אין ניסיון להסוות את ההתנגשות ביניהם.

הרשמקול (או: הלופ)

אחד מהאלמנטים המרכזיים שמדגישים את הלופ בו נמצא כחול הזקן הוא קול הרשמקול, שבלאוברט מריץ לקטע ספציפי באופרה שוב ושוב לאורך רוב היצירה. בכל פעם שהקטע הרלוונטי נשמע, הוא יכול לכאורה להמשיך בתנועתו עם יהודית, אך ברגע שבו הקטע "הנבחר" נגמר, בלאוברט מיד נוטש את יהודית ורץ לרשמקול על מנת להריץ חזרה את הסרט לאחר. יש לציין את האינטרטקסט שמכניסה באוש ליצירה/סרטו האחרון של קראפ' לסמואל בקט שבו הדמות מאזינה להקלטות של עצמה.

נרקיסוס נרתע מאוד מהמגע של הסובבים אותו. באוש לוקחת את המוטיב הזה ומפתחת אותו בהתאם לסגנונה. בלאוברט מגיב באופן טוטאלי מאוד לכל מגע שמתקיים בינו לבין המבצעות על הבמה, בין אם מדובר בבריחה, דחיפה, הלימה, ליטוף, התעלמות עדינה והתעלמות גסה ואלומה. את הדימוי ניתן להקביל באופן ישיר לאיקונה הנוצרית של ישו שגם אומרת "אל תיגעו בי".¹ מעניין לראות כי באוש משחקת עם הדימוי לשני הכיוונים, מחד, בלאוברט נרתע מכל מגע של אחר ומאידך, כופה את המגע שלו על מספר רב של נשים.

קיפאון בזמן ברטרוספקטיבה

על פי הפואמה המיתית, נרקיסוס קופא במקומו ברגע שרואה את השתקפותו בנהר. החיבור הנרטיבי נובע מכך שאימו נאנסה על גדות הנהר, ולכן הוא קופא דווקא במקום הזה. ניתן לראות כי ישנו גם קיפאון בהווה - נרקיסוס קופא במקום בו אימו נאנסה בעבר, אך נמצא בהווה ומסתכל על עצמו, בהווה. ביצירתה של באוש, כחול הזקן מאזין לעצמו (כפי שניתן להבין כבר מכותרת היצירה), אך ההבדל בין בלאוברט לנרקיסוס הוא שנרקיסוס קופא בהווה ונשאר בו ובלאוברט קופא בהווה ופועל "בעבר". בכל רגע בו בלאוברט מצליח להחזיר את הסרט למקום הנכון, הוא מצליח לפעול בתוך הבדיה שאליה הכניס עצמו.

כך, בכל פעם שבה יהודית או כל מבצעת אחרת מנסה להתקרב או לגעת בבלאוברט, הוא הודף אותה בכוח או בהתעלמות וממשיך להתעסק בשלו. כאשר הוא "קופא בעבר" הוא מצליח לפעול, לנוע, להרגיש את יהודית או המבצעת. בתחילת היצירה ניתן לראות הדהוד ישיר לשני אלמנטים מתוך הפואמה של נרקיסוס ואכו: ניתן לראות אישה נאנסת ונכנעת למרותו של הגבר, אך יש לזכור כי הגבר הוא בלאוברט שנמצא במהלך כל האונס כשבטנו מופנית כלפי מטה וראשו מכונס. מצד אחד, בלאוברט מהדהד את נרקיסוס רגע לפני הנפילה לאגם, אך מצד שני הוא מהדהד גם את אל היער שאנס את ליריאופה (אמו של נרקיסוס ופיית היערות).

הדהוד

במאמרו, *אהובי הפנטזים, נרקיס כנרקוזה*, מרשל מקלוהן (McLuhan), מאוניברסיטת טורונטו, קנדה, מאפיין את הקשר בין סיפורו של נרקיסוס ליצירה האמנותית באמצעות "שלוחות". לטענתו, הרעיון המרכזי בסיפורו של נרקיסוס, שבני אדם נמשכים מיד לכל שלוחה של עצמם, בכל חומר שאינו עצמם. (מקלוהן, 2002: 54). מקלוהן טוען כי במקרים רבים אנו יוצרים מצבים מלאכותיים המתחרים בגירויים ובלחצים של החיים והם

לכאורה גורמים לנו לצאת מגדרנו (שם, עמ' 55). "בבואתו של הצעיר היא קטיעה עצמית, קרי, שלוחה שמקורה בלחצים יוצרי גירוי. בנוגד-גירוי, הבבואה יוצרת שיתוק או הלם כללי, שמונעים את הזיהוי. קטיעה עצמית אוסרת זיהוי עצמי" (שם, עמ' 56). נוסף לכך, מקלוהן מתייחס לעידן הטכנולוגי שמשפיע רבות על תפיסת האדם את עצמו ואת עצמו ביחס לסביבה: "כפי שהדבורה היא איבר הרבייה של עולם הצומח, אפשר לומר שהאדם הופך להיות איברי הרבייה של עולם המכונות. [...] עולם המכונות מחזיר לאדם אהבה בכך שהוא מזרז את הגשמת משאלותיו, מקנה לו עושר [...] בעידן האלקטרוני, האנושות כולה היא העור העוטה את גופנו" (שם, עמ' 60-61).

כידוע, באוש עסקה ביצירותיה בקו המחשבה ההגמוני שהוביל את החברה, בעיקר מנקודות מבט מגדריות - מהו גברי ומהו נשי, מערכת היחסים בין הגבר לאישה, יכולת השליטה שלהם אחד בשניה ולהיפך. ברגע בו באוש הכניסה ליצירה את אלמנט ההדהוד, היא מאירה ומדגישה את המקום המרכזי של המכאניקה באופן הפעולה של גברים ונשים. ניתן להבחין בין ה"תפקידים" של נרקיסוס ואכו: נרקיסוס כיוצר/בורא ואכו כמשמרת (את הקיים). לינדה האצ'ן (Hutcheon), מצינת דבר חשוב ורלוונטי גם ל"מופע הדימוי" שמתקבל ביצירתה של באוש. נרקיסוס ואכו לא יכולים להתקיים אחד בלי השני: אכו מהדהדת את המציאות שאנחנו מכירים ומתמזגת עימה, בעוד שנרקיסוס מייצג את בניית הדימוי כולו. אלמנט זה מקבל מתיחה גדולה עוד יותר אצל באוש. אין זהו הדהוד חד פעמי שנכנס ללופ בתוך עצמו, אלא ממש ניתן לראות את השלוחות של ההדהוד מתקיימות בכל מבצע אינדיבידואלי וביחס לשאר המבצעים (האצ'ן, 1985: 1-16).

כאמור, כחול הזקן ויהודית מהדהדים את נרקיסוס ואכו, שני המבצעים הראשיים מהדהדים את כחול הזקן ויהודית וכל שאר הרקדנים והרקדניות מהדהדים את שני המבצעים הראשיים. משולש ההדהודים הזה, יוצר "לופ" (loop) אינסופי שבורא את עצמו שוב ושוב ללא הפסק, כי הגורם הבורא, נרקיסוס (בלאוברט, כחול הזקן או המבצע הראשי) הוא חלק מהלופ. כחצי שעה מתחילת היצירה, ניתן לראות כי אלמנט ההדהוד מקבל ביטויים נוספים שאינם נרטיביים בלבד.

התלבושות - כל הגברים לבושים בחליפות שחורות (למעט בלאוברט שלובש גם מעיל), וכל הנשים שמלות.

התנועה - הרקדנים מהדהדים את התנועה של בלאוברט ויהודית, אך באוש בונה סוג של "לופ" אינסופי בו כל מקטע ביצירה הופך ללופ שלא נגמר ותוך כדי שהוא ממשיך מתחיל לופ אחר. זוג אחד מתחיל במשפט תנועתי מסוים, לאחר כמה רגעים זוג נוסף מבצע את אותו המשפט, וכך הלאה. אך כאשר הזוג הראשון סיים את הלופ מספר מסוים של פעמים הוא ממשיך למשפט התנועתי הבא, בעוד הזוגות האחרים ממשיכים

הערות שוליים

¹ 61-60. "Touch me not; for I am not yet ascended."

ביבליוגרפיה

אובידיוס נזו, פובליוס. *מטמורפוזות: בחמישה-עשר ספרים*. תרגום: דיקמן, שלמה. ירושלים: מוסד ביאליק, 1965.
אליקים, ירון. "ברכט, מונטאז' ותיאטרון-מחול". בתוך *שנתון מחול בישראל*. 1989-1990, עמ' 26-27.
מקלוהן, מרשל. "אוהבי הפטנטים - נרקיסוס כנרקוזה". בתוך *להבין את המדיה*. הוצאת בבל, 2002.
נורברט, סרבוס. "על חוויית גופנו-אנו". בתוך *פינה באוש, תיאטרון מחול*. תרגום איה ברור. רמת השרון: הוצאת אסיה, 2012.
נורברט, סרבוס. "כחול הזקן. בעת האזנה להקלטה של האופרה: טירתו של הדוכס כחול הזקן מאת בלה בארטוק". בתוך *פינה באוש, תיאטרון מחול*. תרגום איה ברור. רמת השרון: הוצאת אסיה, 2012.
צרי, צבי. "טירת כחול-הזקן" בתוך *ברטוק: מלחין ללא פשרות*. בנימינה: נהר ספרים, 2012.

Bausch. Pina. *Bluebeard. While Listening to a Tape Recording of Béla Bartók's "Duke Bluebeard's Castle"*. Germany: Opera House. 8 January 1977.

Hutcheon. Linda. "Introduction." In *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York: Methuen, 1985.

Maguire. Richard. "Pina Bausch: Bluebeard. While Listening to a tape recording of Béla Bartók's Opera "Duke Bluebeard's Castle" - Sadler's Wells, London". *The Reviews Hub*, London. 02.13.2020 <https://www.thereviewshub.com/pina-bausch-bluebeard-while-listening-to-a-tape-recording-of-bela-bartoks-opera-duke-bluebeards-castle-sadlers-wells-london/> (last seen: 04.17.2022)

שון זילברשטיין הינו כוריאוגרף, במאי ויוצר עצמאי. בוגר מגמת המחול בתלמה ילין תחת ניהולו של דוד דביר, בוגר המסלול לבימוי תיאטרון באוניברסיטת תל אביב, רקד ועיצב תנועה בהפקות שונות באופרה הישראלית, עיצב תנועה ויצר כוריאוגרפיה בהפקות שונות המתארחות בתיאטרון הלאומי הבימה ועוד. תודה מיוחדת לד"ר דפנה בן-שואל על הליווי בכתיבת המאמר.

בלופ. בהרבה מן המקרים, את הלופ שוברת באוש באופן גלוי, בהתנתקות קיצונית וטוטאלית של הפרטנרים אחד מן השנייה. ההדהוד התנועתי של באוש אינו רציף, ולא מבוסס על רצף כרונולוגי סיבתי, אלא מגיח משום מקום באופן מפתיע, כך שגם המבצע לכאורה לא יכול לצפות למשפט התנועתי הקרב.

סיכום

באוש לקחה את הנרטיב של *כחול הזקן* ומתחה אותו לקצוות חדשים. ביצירתה, היא הציגה לנו את "הרגע שאחרי" העלילה המקורית, ובכך סיפקה המשך לסיפור עם סוף טרגי ביותר. את דמותו של בלאוברט (כחול הזקן) של באוש, ניתן לחבר אל נרקיסוס, שקפא על האגם ברגע שראה את עצמו. תחילה היה מנותק מההבנה שמדובר בו עצמו, וברגע ההיודעות לא יכול היה להמשיך והגיע למצב של כיליון עצמי מוחלט. כך גם בלאוברט, אך באופן קצת שונה. בשני הסיפורים ניתן לראות את החיבור בין הקיפאון לאירוע טראומטי בעבור הפרוטגוניסט: נרקיסוס קפא על יד האגם בו אמו נאנסה ובלאוברט קופא בכל רגע בו האופרה שלו "מחזירה אותו להווה" ומתקדמת על ציר הזמן. בלאוברט נתקף אובססיות למקטע מסוים באופרה אותו הוא מריץ בחזרתיות, ממש כמו נרקיסוס שנכנס אל תוך ה"לופ" וקפא.

באמצעות אלמנטים מחוליים ותיאטרוניים, כמו מוטיב החזרתיות, באוש מביאה למימוש אלמנטים ברכטיאניים רבים. נוסף לכך, בבחירתה של באוש ליצור רשת הדהודים של כחול הזקן ויהודית כאבטיפוס בעבור כל שאר המבצעים, היא מרחיבה את הנרטיב מ"סיפורם של כחול הזקן ויהודית בטירה האפלה" ל"סיפורם של גברים ונשים בעולם". האחדות התנועית ויחד איתה האינדיבידואליות הביצועית יוצרות קונפליקט פיזי על הבמה. למעשה, זוהי אחת הדרכים של באוש ליצור קונפליקטים ברבדים שונים של היצירה. נדמה כי באוש מציגה לנו את האופן שבו המבט פנימה (הנרקיסיסטי, אינדיבידואליסטי), הפך למבט החוצה. ההתכנסות העצמית של כל המבצעים לאורך היצירה מזכירה לנו שוב ושוב את המבט פנימה, האינדיבידואליות. יחד עם הניסיון לאינדיבידואליזם אותו באוש מציגה, אנו חוזים בהגמוניה חזקה וברורה של גבר ואישה. באופן הזה, ניתן להגיד כי באוש אף מבקרת את הפואמה המקורית לאובידיוס, שמיקם את דמות הגבר (נרקיסוס) כדמות הבוראת והיוצרת ואת דמותה של האישה (אכו) כזו שמהדהדת את הגבר ופועלת בהתאם לרצונו. כאמור, במסגרת כמה מה"לופים" שיצרה באוש, היא מפרה באופן יזום את יחסי הכוחות בין הגבר לאישה ויוצרת מצב בו האישה היא המובילה. הרגע הזה, מהווה נקודת שיא מבחינת הנרטיב, מאחר ומדובר באחד הרגעים היחידים בהם האישה שולטת בגבר והוא פועל כרצונה.