

כל הצילומים במאמר
הם של טטריס מאת נועה דר,
צילום: תמר לם
All pictures in this article
are of Tetris by Noa Dar,
photographer: Tamar Lam

השוליים במרכז: טטריס של נועה דר

הניה רוטנברג



בריקוד טטריס (2006), הכוריאוגרפית נועה נטי שמייע-עפר, בדיאלוג המוליד מרחב מופע ייחודי שבו הצופים מתבוננים במתרחש מהמקום שבו נפגשות רגלי הרקדנים עם משטח הריקוד. שמייע-עפר יצרה מבנה מיוחד – משטח עץ מוגבה, שבו נקרעו פתחים. הצופים עומדים מתחת למשטח, מכניסים את ראשיהם מבעד לפתחים ומתבוננים בתנועת הרקדנים. בטטריס הצופים אינם מסתתרים בחשכת האודיטוריום, אלא חודרים לתוך המופע באמצעות ראשיהם הבוקעים מהחורים שנפערו במשטח. מצד אחד, הרקדנים הנעים מעל לראשי הצופים חשופים ומעורטלים למבטיהם החודרניים, אבל מצד אחר הם יכולים להשתמש בקרבה הגדולה כדי לפתות את הצופים או לאיים עליהם. מערכת היחסים יוצאת הדופן שנוצרה בריקוד אינה ידידותית בהכרח; היא מרתיעה ולא פעם אף מאיימת, וככזאת היא מערערת את שיווי המשקל המסורתי והמקובל בין צופה למבצע. מרחב יוצא דופן זה מרחיק את הקהל מהאודיטוריום הבטוח

של אולם התיאטרון, ומאפשר לו להשתתף בהתרחשות שונה ומאתגרת, המהווה חלק בלתי נפרד מעיצוב הריקוד.

טטריס, הריקוד שאני מבקשת לבחון כאן, עוסק ב"בחינה מחדשת של יחסי צופה / מבצע / חלל" (מתוך התוכנית). ביחסים אלה מעורבים התנועה, החומר והמרחב. המניפולציה של הבמה המנוקבת מאפשרת לדר לשבור את המרחק הבטוח והמוכר בין המבצע והצופה ואת המוסכמות הנלוות אליו. המיקום בטריטוריה לא מוכרת מאפשר לצופים

בטטריס חוויה רעננה של התבוננות בריקוד. הם יכולים לראות מקרוב את מעטפת העור ואת הזיעה, אך גם להתמקד בהתבוננות בחלקי הגוף של הרקדנים ולא לראות את הגוף המתנועע כשלם. מאמר זה יבחן כיצד הבמה המחוררת והאינטימיות הנכפית על הצופים מאתגרות את מערכת היחסים צופה-מבצע וכך משפיעות על המתח הנוצר בין קרבה לריחוק, בין קיבעון לתנועה, בין זרות למעורבות בחוויה המשותפת.

בהקשר של טטריס, המושג "השוליים במרכז" משרטט את גבולות הריקוד בין שני תחומים מובהקים: בין השוליים האוונגרדיים למרכז הרפרטוארי. יצירה זו הזמנה, אמנם, על ידי מסגרת השואפת להשתייך לשוליים, פסטיבל עכו לתיאטרון אחר 2006 – ואף זכתה שם לציון לשבח על חדשנותה – אך דיון זה אינו עוסק במיקומה של היוצרת בשוליים האוונגרדיים, במרכז הרפרטוארי או במרחב שביניהם. מאמר זה אינו עוסק גם בשוליים ובמרכז גיאוגרפיים,

למרות מיקומה של דר כיוצרת ב"מרכז" ולמרות המתח המתלווה לצורך להגיע לחלל מסוים שבו היא בוחרת להציג את העבודה (הסטודיו), כדי לצפות בטטריס. המאמר אינו עוסק גם בשאלה של שוליים ומרכז חברתיים וביחסים ביניהם ואינו מתייחס למעורבות הפוליטית של היוצרת או לאמירה החברתית שאולי עולה מעבודה זאת. מאמר זה יעסוק בביטוי של שוליים ומרכז אסתטיים בטטריס. הוא יציג את התפיסות החדשניות שבהן עסקו אמני מחול האוונגרד שפרח במחצית המאה ה-20 בניו יורק, את הדרך שבה בחרה דר לטפל בסוגיות שהוצגו כחלק מהשוליים ואת האופן שבו מניעה אותן אל לב המחול התיאטרי הממוסד.

צורת הבמה וחווית ההסתכלות

הזיקה בין צורת הבמה לבין השפעתה על חווית הצפייה התפתחה עם המופעים הראשונים של המחול התיאטרי במערב, שהחל לשגשג במאה ה-16 ובמאה ה-17. מופעים אלה, שהקדימו את



מאז המצאתה תפסה במת הפרוסניום את מקומה כמרכז ההוויה התיאטרונת במערב. ברוב התיאטראות המסורתיות התקבע האודיטוריום כצורה תיאטרלית, שבה האמנים נמצאים על הבמה והקהל יושב וצופה בהם מהאולם. ביקורת על המחול הממוסד במאה ה-20 – הבלט והמחול המודרני – הביאה לשינוי באופן שבו נתפס מרחב המופע על ידי האמנים. בשנת 1952 אירגנו המלחין והתיאורטיקן ג'ון קייג' (Cage, 1912-1992) והרקדן והכוריאוגרף מרס קינגהם (Cunningham 1919-2009) אירוע מולטימדיה בבלק מאונטיין קולג' (Black Mountain College). באירוע זה ישבו הצופים בזירה מרובעת, שנתחמה על ידי מעברים אלכסוניים לארבעה משולשים. קינגהם אילתר ריקוד במעברים, על התקרה הוקרן סרט שגלש לקירות, קייג' קרא טקסט על מוסיקה וזן בודהיזם ודיוויד טיודור (Tudor) ניגן בפסנתר מכוון (Goldberg, 1996). בבלק מאונטיין קולג' נוצרה פרדיגמה חדשה.

תרומה משמעותית לשיח העוסק בתפיסת המרחב ביחס למבט, שבאה לידי ביטוי באירוע זה, היתה קשורה לעבודה החלוצית שהתרחשה עוד קודם לכן בבית הספר של הבאוהאוס באירופה (-1933). היא הובאה לבלק מאונטיין קולג' בסתיו 1933 על ידי האמן ג'וזף ואני אלברס (Albers), מורה לשעבר בבאוהאוס, שהזמין את שאנטי שאבינסקי (Schawinsky, 1936) להרחיב את התנסויות הבמה, שנשענו על היוזמות של לאזלו מולי-נאגי (Mohly-Nagy) בבאוהאוס⁵. אלה עסקו במערכות יחסים יצירתיות, הנובעות מהפרדה

בין הבמה לצופה. מולי-נאגי טען שעל מנת ליצור פעילות בימתית שבה הצופה לא יהיה שותף חרישי, אלא ייקח חלק בפעולה, נדרשים אמצעים מכניים חדשים שיחליפו את פעולת המציצנות ביחס לבמה (Mohly-Nagy, 1961). בהמשך עיצב וולטר גרופיוס (Gropius), מנהל הבאוהאוס, את "התיאטרון הטוטלי" (Total Theater), בניין המורכב מבמות בשלוש צורות שונות, שבכל אחת מהן אפשר לעשות שימוש בעזרת מנגנון פשוט, ושעליהן אפשר להעלות מופעים מגוונים (דרמה, אופרה, קולנוע וריקוד), על פי דרישות הבמאי (Gropius, 1961, p. 12).

לאירוע המולטימדיה בבלק מאונטיין קולג' ולרעיונות מהסוג שהוצג בו היתה השפעה מובהקת על קבוצת האמנים תיאטרון מחול ג'ודסון (Judson Dance Theatre), שפעלה בניו יורק בשנות ה-60. הניסיונות והחקירות של קבוצת אמנים זאת – איבון ריינר (Rainer), טרישה

המצאת במת הפרוסניום (proscenium)¹, הועלו באולמות רחבי ימים שבהם רוב הקהל יושב ביציעים מוגבהים שהקיפו את רצפת הריקודים משלושה צדדים. מאחר שרוב הצופים ראו את המופע מלמעלה, תשומת הלב התמקדה בעיקר בתצורות שיצרו הרוקדים, חובבים ממעמד האצולה, על רצפת הריקודים². המצאתה של במת הפרוסניום באיטליה (1580), על ידי אנדראה פלדיו (Palladio), התפשטה במהירות לעולם המערבי והחותרם שהטביעה בהתפתחות המחול התיאטרי ניכר עד היום³. האולם בעל צורת האודיטוריום הדגיש את התחזקות מעמדו של הרקדן המקצועי, את המסגרת והאשליה היצירתית של הבמה, אך יותר מכל הביא להפרדה בין הצופה למבצע. בהופעות המבוצעות על במת פרוסניום יושבים הצופים באולם מוחשך, מצב המאפשר ריחוק ואי-מעורבות במתרחש על הבמה. כתוצאה מהפרדה זו התפתח ניכור חברתי בין הצופה למבצע.

בראון (Brown), סטיב פאקסטון (Paxton), סימון פורטי (Forti) ואחרים – קראו תיגר על הדרך שבה הבינו עד אז את הריקוד, על שיטות האימון המקובלות בתחום ועל המוסדות שבהם הוא נלמד (Connor, 1997). המרחב היה אחת הסוגיות הרדיקליות שאליהן התייחסו האמנים בתיאטרון מחול ג'דסון, במובן של השימוש בו בתוך הריקוד ובכל הנוגע למונחים כמו מקום וחוויות הצפייה.⁶

בין המופעים שיצרו אמנים באתרים לא קונבנציונליים אפשר לציין את עבודותיה הראשונות של סימון פורטי, *See ד Rollers Saw* (שתיהן ב-1960), שהוצגו בגלריה לאמנות. השימוש שעשתה פורטי במרחב שונה פרץ את התפיסות המקובלות במחול המודרני אבל גם הסיט את הפעילות המחולית מעולם הריקוד לעולם האמנות. בעצם הפעולה הזאת היא העמידה את הכוריאוגרף לצדו של אמן ויזואלי, שמעמדו נחשב רציני יותר. מרדית מונק (Monk), יוצרת אחרת, דרשה מהקהל שבה לצפות ביצירתה *Vessel* (1971) לעבור ממקום אחד לאחר תוך כדי המופע: ממוזיאון גוגנהיים לתיאטרון פרוסניום, ומשם לעליית הגג שלה. טרישה בראון (Brown), לעומת זאת, יצרה את הריקוד *Roof Piece* (1971), שבו רקדנים, שניצבו על שנים-עשר גגות של בניינים במנהטן, ניסו לחזור בדיוק מקסימלי על תנועות של עמיתיהם. לעבודות אלה, שבוצעו באתרים לא קונבנציונליים, היו השפעות ממשיות על תפיסת הכוריאוגרפיה ועל חוויית ההסתכלות של הצופים. איבון ריינר נטשה את המבט המציני של הצופה בעבודתה *Trio A* (1962), שבה מיקדה את תשומת לבם של הצופים בתנועות המבוססות על ביצוע מטלה. יוצרת אחרת שעירערה על מקומו של המבצע הנרקיסטי הייתה טרישה בראון. בריקוד *Insider* (1966) היא איתגרה את הצופים והישירה אליהם מבט, תוך שהיא מתנועת על סף הבמה.

לתיאטרון מחול ג'דסון אמנם היה קהל נאמן – אמנים, אינטלקטואלים ואנשים שגרו בשכונת לכנסייה – אבל בשנים הראשונות לפעילותה של הקבוצה הביקורת נטתה להתעלם ממנה (Banes, 1987, p. 13). כמו במקרה של תנועות אוונגרד אחרות, ההשפעה של תיאטרון מחול ג'דסון על עולם המחול היתה שולית בזמנה. הקבוצה זכתה להערכה הראויה לה רק בדיעבד. ההתנסויות התנועתיות של קבוצת ג'דסון, שהודרו מהזרם המרכזי בגלל היותן חלק מתנועת אוונגרד שולית, התרככו עם השנים וחילחלו לזרם המרכזי במחול. הן עשו הרבה יותר מזה. התנסויות אלה שינו את האופן שבו נתפסת אמנות הריקוד ופתחו לכוריאוגרפים חלון המאפשר להם בחירה חופשית בהיבטים הכוריאוגרפיים, הסגנוניים, המרחביים והאחרים של המופע, כפי שנראה בטרישה.

הצופים המרותקים למקומם, לעומת זאת, רואים את הרקדנים מקרוב וחווים את הקרבה בחרירות. הם מבחינים במאמץ שלהם, בזיעתם ואפילו בחבורות שעל גופם. יותר מזה, החדירה למרחב האינטימי של הרקדנים – הפיסי והמנטלי – חושפת את הצופים למניפולציה של גופים מתפתלים ונוגעים אחד בשני בתשוקה, של תנועת עיכוס חושנית של ירכיים או של רקדנים המנסים להפשיט זה את זה. התנועה בעלת הסממנים הארוטיים מתעצמת, עד שהיא מגיעה לשיאה ומתפרקת עם קולות רגיעות הרגליים המאיימות על רצפת העץ, כשגופים מזנקים באוויר וכמעט נוגעים בתקרה, או כשהרקדנים קופצים ומדלגים בין הראשים החשים חסרי הגנה. הצופים יכולים אמנם לבחור אם להסתכל ברקדנית המקלפת מעליה את הבגד, שופכת על עצמה מים ובוכה, או להסיט את מבטם; אבל הקרבה הגדולה ושטטוש גבולות הריחוק הבטוחים בין הרקדנים והצופים מעלים שאלות העוסקות בהסגת הגבולות של המרחב האישי, ובמתח שנוצר מההתרגשות והפיתוי המתעוררים בשל הקרבה הפיסי.

דר ושמי-עופר לוכדות את הצופים במרחב ייחודי, אך גם מאפשרות להם להחליט אם הם רוצים להסתלק או מתי לחזור להתרחשות. לצופים הבוחרים לגלוש למנוחה קצרה מהאינטנסיביות של המופע אל מתחת למשטח הבמה מתגלה נוף סוריאליסטי מפתיע לא פחות – עולם הרוחש תנועה פסיבית של גופים "ערופי ראש". אם קודם לכן התמודדו הצופים והרקדנים עם ראשים הנפרדים מהגוף, עתה הם מתעמתים עם גופים נטולי ראש. ההפרדה בין הראש החושב והמרגיש לנוף המוצג כקליפה מתעצמת בשל הפסיביות של הגופים התלויים של הצופים המנותקים מראשם, לעומת הרקדנים המתנועעים והפעילים.

סרט וידיאו, שצולם תוך כדי המופע ללא ידיעתם של הצופים ושמוקרן על מסך ענק, מעצים את חוויית ניתוק הראש מהגוף. אשל (2007) מתארת זאת: "הגופים הפסיביים שנתרו מתחת לתקרה/במה הזכירו בשר התלוי על קולבים באיטליז, או בית קברות של טורסו וגפיים". לאחר שהצופים מתבוננים נבוכים בסרט הווידיאו המציג את הבעות פניהם, לאן בדיוק הם מסתכלים או כיצד הם חשים, הם מתוודעים גם לתנועת גופם ולתנועות של הצופים האחרים במופע מתחת לבמה. רגל מתרוממת או יד מגרדת הם חלק מתנועת הגוף הרפה והפסיבי הנתפסים במצלמה הנסתרת. מעבר לחשיפה המערטלת, ההתבוננות בסרט הווידיאו מעלה גם רשת מורכבת של מבטים: של הצופים המסתכלים על עצמם מתבוננים ברקדנים ובצופים האחרים, ושל הרקדנים המסתכלים על הצופים ועל הרקדנים האחרים. על כולם מנצחת דר, המפעילה את המצלמה ומכוונת את

הצופה בטרישה, מופע-משחקי, מתעמת עם חוויית ההסתכלות מיד בכניסה לסטודיו. כמו בטקס חילוני, כל אחד מהצופים – 69 במספר – עובר בעד שער צר שבו הוא או היא נדרשים לחלוץ את נעליהם, גובהם נמדד ובהתאמה הם מקבלים שרפרפים בגדלים שונים. הצופים, המונחים על ידי הרקדנים, מתיישבים על השרפרפים לפני הבמה המוגבהת. כך, כבר בכניסה לאתר הריקוד שוברת דר את הסולידריות של מעשה ההסתכלות בעצם הפניית תשומת הלב של הצופים אל הבמה יוצאת הדופן ומיקוד הקשב שלהם ברעיון המרחק הפיסי-המנטלי שבין הצופה למבצע.

לאחר שכל הצופים נאספים במקום, נשמע בסטודיו קול המבקש מהם להיכנס מתחת



לבמה המוגבהת ולהניח את השרפרפים במקומות המסומנים. הקול ממשיך ומנחה אותם לעלות בזירות על השרפרפים ולדחוק את ראשיהם בעד החורים הפעורים ברצפת הריקוד המוגבהת. הנוף הנגלה לצופים הוא שדה של ראשים "ערופים", ללא גוף, של זוגות עיניים המתבוננות נבוכות ושל פיות מצחקקים באי נוחות. המבוכה מתעצמת כששבעה הרקדנים⁸ מתחילים לנוע בין הראשים, למוסיקה מקורית של אורי פרוסט. הם זוחלים ומתנועעים בין הראשים המוגנים בשבכת מתכת וסביבם, או גוהרים מעליהם. התנועה, המתרחשת בגובה עיני הצופים ובקרבה גדולה, היא נקודת מבט יוצאת דופן לריקוד. היא מאפשרת לרקדנים לראות את תגובות הצופים המרותקים למקומם וליצור אתם קשר בלתי אמצעי, אך גם מניפולטיבי.

העדשה. זאת ועוד, ההתבוננות במופע באמצעות סרט הווידאו מדגישה את החוויה המשותפת לצופים ולרקדנים, אך בו בזמן גם מאפשרת להם להסתכל במתרחש מתוך ריחוק.

חלקו האחרון של הריקוד הוא לכאורה בעל אופי מסורתי. הצופים עוזבים את מקומותיהם מתחת לבמה ועוברים לצפות בריקוד כשהם יושבים על שרפרפים מול הבמה. אבל אז, כשהצופים חוזרים למרחב הבטוח, הם צופים ברקדנים המשתחלים דרך הפתחים שדרכם ביצבו ראשי הצופים ומתנועעים בין שני המרחבים – מעל ומתחת לרצפת הבמה, ובעיקר בצדה התחתון של הבמה. כמו עטלפים התלויים על ענפי העץ הם רוקדים בעולם הפוך, כשרגליהם בשמים וראשם קרוב לרצפה.

לסיכום, בריקוד טטריס, באמצעות הדיאלוג עם האמנות הוויזואלית, עוסקת דר בהרחבת גבולות המחול כשהיא בוחנת את סוגיות מרחב המופע וחויית ההסתכלות בו. היא אומרת: "יש כאן שבירה של גבולות ובדיקה בכל רגע נתון עד כמה רחוק אפשר לקחת את הגבול" (יודילביץ, 2006). אם באוונגרד הביקורת שמותחת האמנות מופנית כלפי ההגדרות הפונקציונליות של ממסד האמנות בחברה בורגנית, בטטריס דר מרכת את הרעיונות האוונגרדיים ומציגה אותם כחלק מזרם המחול המרכזי. כמו באוונגרד, דר דוחה את פעולת המציצנות כחלק מחויית הצפייה במופע מחול ודורשת מעורבות טוטלית מכל השותפים בפעולה. היא גם הופכת את המרחב שבין המופע לקהל לזירת ההתרחשות המרכזית. באמצעות חקירה זאת, טטריס מרחיבה את גבולות עולם הריקוד כאמנות תיאטרלית.

הערות

- ¹ במת הפרוסניום היא במה מורמת בעלת צורה מלבנית, המשתרעת בקצה האולם מקיר לקיר. קשת הפרוסניום היא פתח מרובע בקיר המפריד בין האולם לבמה – "הקיר הרביעי" הדמיני – שבעדו צופה הקהל במתרחש על הבמה.
- ² להרחבה על הבלט החצרוני ראו רוטנברג, 2008.
- ³ תיאטרון אולימפיקו (Teatro Olimpico) נבנה לראשונה בעיר ויצ'נזה (Vicenza) בשנים 1585-1580.
- ⁴ קייג' קיבל השראה מהרעיונות התיאטראליים

של אנטונין ארטו (Artaud), מהשימוש שעשה מרסל דושאן (Duchamp) בפרוצדורות של מקריות ומהדוקטרינה של פילוסופיית הזן של האי-התפתחות.

⁵ מולי-נאגי היה צייר אבסטרקט, שהחל לעסוק בעיצוב אמנותי בבאהאוס.

⁶ ביינס (Banes, 1987) טוענת שהנושאים החשובים האחרים שקבוצת האוונגרד התייחסה אליהם היו: היסטוריה, שימושים חדשים בזמן, במרחב ובגוף; ובעיות של הגדרת הריקוד.

⁷ טטריס הוא שם של משחק מחשב, שבו על השחקן לכוון צורות הנופלות באטיות מחלקו העליון של הצג ולסדר אותן בתחתית הצג ללא רווחים. שם המשחק נגזר מהמלה היוונית "טטרה", שפירושה "ארבע", משום שהצורות במשחק מורכבות מארבעה ריבועים.

⁸ רקדנים יוצרים: לילי לדין, אורן טישלר, עירד מצליח, עדיה פרשקובסקי, נחשון שטיין, קוראלי לאדאם, שירה רינות.

ביבליוגרפיה

אשל, רות. בחסדי הזוחלים הענקיים. הארץ, 26.4.2007.

יודילביץ, מרב. לנתק את הראש מהגוף. ידיעות אחרונות. 16.11.2006.

רוטנברג, הניה. מהפכת המחול התיאטרלי: תקופת הרנסנס. קולות המחול: פורום מחול ישראלי. www.dancevoices.com/he/dance-discourses/40-2008-10-22-18-50-02, 22 באוקטובר 2008. נדלה ב-20 ביולי 2009.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance. U.S.A.*: Wesleyan University Press, (1977) 1987.

Connor, Steven. *Postmodern Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell, 1997.

Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. London: Thames and Hudson, (1988) 1996.

Gropius, Walter. Introduction in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 7-17.

Moholy-Nagy, Laszlo. Theater, Circus, Variety in Gropius Walter & Wensinger, S. Arthur (Eds.) *The Theater of the Bauhaus*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961, pp. 49-72.

ד"ר הניה רוטנברג חוקרת מחול העוסקת בסוגיות אסתטיות ובמערכות יחסים בין ריקוד וציור בתרבות פוסט-מודרנית. מלמדת בבית הספר לאמנויות המחול במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת שותפה של כתב-העת מחול עכשיו.