

מבטים מצטלבים: יחסי גומלין בין מבצעים לצופים במופע המחול טטריס של נועה דר

הניה רוטנברג*

תקציר. מופע המחול טטריס (2006) של הכוריאוגרפית נועה דר והאמנית הפלסטית נטי שמיע-עפר מזמן שדה ראייה ייחודי להתבוננות בריקוד. חדרת הצופים לתוך מרחב המופע מאתגרת את דרכי ההסתכלות המסורתיות ואת המוסכמות הנלוות אליהן. חשיפת הצופים והמבצעים למבטו הפולשני של הזולת יוצרת דיאלוג שמתהווה באמצעות המבט ומבוסס על מושג הכוח הנע בין שני קצוות – מבצעים וצופים. דרך פילוסופיית המבט של ז'אן פול סרט, המתארת את היחסים בין סובייקט לאובייקט בתוך ההוויה האנושית, תיבחן ההתרחקות מהמסגרת המסורתית של התבוננות והשפעת האינטראקציה בין התבוננות ומבט ובין מרחב מופע ייחודי על החוויה האסתטית.

מבוא

על משטח עץ מוגבה מתנועעים הרקדנים במופע המחול טטריס בינות לראשי הצופים המגיחים מפתחים קרועים ברצפה.¹ מרחב הבמה יוצא הדופן מזמן לצופים שדה ראייה ייחודי, שבו נקודת המבט ממוקמת באזור המפגש של רגלי הרקדנים עם משטח הריקוד. טטריס, שהוזמן על ידי הפסטיבל לתיאטרון אחר בעכו בשנת 2006 וזכה בציון לשבח על חדשנותו (כיום הוא מועלה בסטודיו של הקבוצה בתל אביב), נוצר כשיתוף פעולה אמנותי בין הכוריאוגרפית נועה דר² ובין האמנית הפלסטית נטי שמיע-עפר.³ לא נרטיב, דרמה או נראות התנועה עומדים במרכז המופע של דר, אלא אחת מאושיות התיאטרון, שבלעדיה אין

* בית הספר לאמנויות המחול, מכללת סמינר הקיבוצים

1 מאמר זה מבוסס על מאמרי שהוצג בכנס בסארי, אנגליה, ביולי 2010 (Rottenberg, 2010), והוא הרחבה של מאמר מוקדם יותר (רוטנברג, 2009).

2 נועה דר נולדה ב-1965 וגדלה בקיבוץ דגניה א, שם רקדה אצל הדד אורן. כעבור זמן רקדה שנתיים באנסמבל בת שבע, וכן בניו יורק בלהקותיהם של צבי גוטהיינר (Gotheiner), ג'נט סטונר (Stoner), נטע פולבמכר (Pulvemaker) ואחרים. דר הייתה ממקימי להקת מחול תמ"ר בירושלים (1986), שם גם יצרה את עבודותיה הראשונות. בשנת 1993 הקימה בתל אביב את קבוצת המחול נועה דר. תודותיה לנועה דר על שסייעה בנדיבות בהעברת החומרים הוויזואליים שנדרשו לכתיבת המאמר.

3 נטי שמיע-עפר נולדה ב-1965 בתל אביב, והיא חיה ויוצרת בקבוצת שילר. למדה אמנות ועיצוב תעשייתי בבצלאל (1990-1986).

לו קיום: מערכת היחסים בין צופים למבצעים. דר אומרת על מופע המשחק המתקיים בחלל המרשימים: "רצינו לייצר עבודה שעוסקת ביחסי קהל-מופיע בתוך חלל שמכתיב את אופי היחסים האלה ויוצר חוקי משחק חדשים" (אצל יודילוביץ', 2006). ואכן, השילוב החריף ויוצא הדופן שנוצר בטטריס בין מרחב הריקוד לנקודת המבט של הצופים ממקד את תשומת הלב ב"בחינה [ה]מחודשת של יחסי צופה/מבצע/חלל" (מתוך התכנייה).

דר משתמשת בבמה המחוררת כתחבולה אמנותית כדי לערער על מערכות היחסים המסורתיות והמקובלות בין צופים למבצעים ועל המשמעויות הקשורות אליהן ונובעות מהן. כשהיא משנה את צורת המרחב של המופע המסורתי, שבו הצופים מתבוננים בחיזיון האמנותי מהאודיטוריום המוחשך, היא משפיעה בהכרח גם על המוסכמות הנלוות אליו.⁴ מערכת היחסים האינטימית והבינאישית הנוצרת בטטריס בהשפעת המרחב, מאפשרת לצופים ולמבצעים חוויה אמנותית שונה; לא עוד פרספקטיבה מרוחקת שבה המתבוננים אינם נראים והמבצעים אינם רואים, אלא שדה שבו אי אפשר לראות בלי להיראות. הצופים בריקוד של דר נעשים חלק מהתפאורה. יתרה מזאת, החדירה למרחב המופע חושפת את הצופים למבטם הפולשני ולקרבתם הפיזית והאינטימית של המבצעים, עד כדי נגיעה. במילים של דר: "יש כאן שבירה של גבולות ובדיקה בכל רגע נתון עד כמה רחוק אפשר לקחת את הגבול" (אצל יודילוביץ', 2006). אפשר לפרש או לקרוא את בימוי החוויה הפיזית-רגשית הבימתית על ידי הכוריאוגרפית ואת ביצועה על ידי הרקדנים כניצול של הנסיבות כדי לפתות את הצופים הלכודים במרחב המופע או לאיים עליהם בדרכים שונות.

המבט – נושא מרכזי במערכות יחסים בין צופים למבצעים, שעומד גם במרכז מאמר זה – מתמקד בעולם הדימויים, מבחין ביניהם, קובע את הנאתו האסתטית ונותן מסגרת ליחסי הכוח בין הרואים לנראים. המבט ממלא תפקיד חשוב גם כדימוי מפתח, והוא נחשב קונספט בסיסי במסורת תרבות המערב. מאז המאה העשרים הולך מעמדו ומתעצם בשיח המודרני והפוסטמודרני, בייחוד בתחומי פילוסופיה, ספרות, ציור וקולנוע.⁵ חקירות אלה, שנערכו בהמשך לביקורת על מודל הראייה המסורתית של המתבונן הקרטזיאני, הביאו לשינוי בהמשגת הראייה והחזותיות. כנען (2002) טוען שהשינוי ברטוריקה שחל היום ביחס למבט הוא שהמבט אינו נתפס עוד כמדיום קולט המבוסס על מושג הייצוג, אלא כשותף וכמעצב של המצב האנושי. מודל זה, הוא ממשך וטוען, "מבוסס על המושג כוח" (שם, עמ' 134, ההדגשה במקור). לנוכח שדות השיח המבנים את הריקוד של דר הורכבה במאמר זה מסגרת תיאורטית הנסמכת על המאפיינים המובחנים שלהם. אדסהד-לנסדייל (Adshead-Lansdale, 1999) טוענת שהשינוי התמידי בריקוד מוביל לשינוי באפשרויות הפירוש, וחשוב שהתיאוריה של הריקוד תשקף גם את השינויים בצורה שאליה היא מתייחסת. על כן, שדות השיח והרעיונות שיעלו בחקר המופע טטריס מחולקים לשתי גישות עיקריות: הראשונה משתמשת בתהליך של התבוננות וניתוח כדי לקבוע את תכונותיו ואת מוסכמותיו של הריקוד. תהליך זה מתבסס על צפייה בשני מופעים של טטריס שהועלו בסטודיו של דר בשנים 2005 ו-2009, ועל ניתוח

4 להרחבה על סקירת מסגרות ריקוד והקשר ביניהן למבט הצופים ראו פוסטר (Foster, 1986, pp. 59–65).

5 ראו למשל העין והרוח של מוריס מרלו־פונטי (2004); סיפור העין של ז'ורז' בטאיי (1997); על דרכי התבוננות של ברגר (Berger, 1972); או החקר הפמיניסטי של הקולנוע בהקשר לתופעת הכוכבות ההוליוודיות (Mulvey, [1975] 1996).

מפורט של צילום תיעודי של המופע.⁶ הניתוח יתבסס על המתווה התיאורטי שניסחו אדסהד ואחרים (Adshad, Briginshaw, Hodgens & Huxley, 1988) לניתוח ריקוד, שביחס אליו אפשר לבנות את פירושי היצירה.⁷

הגישה השנייה בוחנת את שדות השיח המבנים את הריקוד ביחס לגופי ידע קיימים. מאחר שסוגיות הזיקה בין ההתבוננות ובין מרחב הריקוד ויחסי צופים-מבצעים קשורים למגוון שדות שיח אסתטיים, מתעורר הצורך לפנות אל מעבר לשדה לימודי המחול כדי ליצור את מסגרת הניתוח. תחומי הדעת והמושגים שיושמו כאן נבחרו לפי הרלוונטיות שלהם לנושאים העיקריים הנדונים כאן ולפעולתם הייחודית בריקוד של דר.

כדי להבין את המשמעויות הנובעות מהאופן שבו דר עוסקת במרחב המופע ומתעמתת את אציג תחילה סקירה היסטורית של התפתחות הקשר שבין צורת הבמה ובין חוויית הצפייה במחול תיאטרלי במערב.⁸ לאחר מכן אציג כיצד הכוריאוגרפית מאתגרת את ההתבוננות כשהיא יוצרת שדה ראייה ייחודי ששובר את המבנה המסורתי ומתרחק ממנו. חלק זה יתבסס על הפרולוג של הריקוד, שהוא תהליך הכניסה וההתוודעות של הצופים לאתר המופע. לטענתי, התרחקות זו מהמסגרת המסורתית של ההתבוננות מביאה לכך שהצופים מאבדים את מעמד המועדף, משום שהם הופכים לנצפים על ידי אלה שעליהם התבוננו. עוד אטען שכתוצאה מכך האינטראקציה בין ההתבוננות והמבט ובין מרחב המופע הופכת למערכת יחסים המבוססת על כוח שנע בין שני קצוות – מבצעים וצופים. חלק זה יתבסס על ניתוח שלושת החלקים האחרים של המופע: גוף המופע, הקרנת הווידאו והאפילוג. מתוך הניתוח מתעוררות כמה סוגיות: מהן ההשלכות של העמדת הכוח בבסיס הבנת הראייה? מה מיוחד בהתמקדות במאבק הכוחות בין הצופים המתבוננים ובין המבצעים המתבוננים בהם בטטריס? ומה משמעותו של מבט שהופך לכוח אלים?

בין צורת הבמה לחוויית ההתבוננות בריקוד

שורשיו של מושג המבט נעוצים במושגים חזותיים שנוצרו מפעלי ראייה. ביוונית תיאטרון, תיאוריה ואידיאה הם מושגים היוצרים זיקה בין אמנות לקהל צופים, בין ידיעה לראייה ובין עולם מטאפיזי לעולם תופעות (לכ־כנען וגרובר־פרידלנדר, 2002). המחול הוא אמנות ויזואלית החשופה תמיד לעין הזולת ונוצרת ומתקיימת תמיד למולה. בראשית המאה

6 רקדנים יוצרים שהופיעו בצילום התיעודי של טטריס: עדיה פרשקובסקי, קוראלי לאדאם, לילי לדין, עירד מצליח, שירה רינות, נחשון שטיין ואורן טישלר.

7 ארבעת שלבי ניתוח הריקוד שהם מציעים: תיאור מרכיבי הריקוד, הבחנה בצורת הריקוד, פירוש הריקוד והערכתו.

8 המונח מחול תיאטרלי (שבמערב מקיף את הבלט, המחול המודרני ותיאטרון המחול) מתייחס לתפיסות האריסטוטליות של סינתזה ומיזוג שהיו ביסוד פעולתן של להקות מחול בחצרות מלכים במערב בתחילת המאה ה־16. המחול התיאטרלי מתאים עצמו לדרישות קהל הצופים, לעומת המחול החברתי, הטקסי והעממי שנועדו לענג את המבצעים עצמם, גם כשהם מותאמים להצגה על במה. להרחבה על סוגיות המינוח ראו קופלנד (1998).

העשרים החלה להתפתח ביקורת על המחול התיאטרלי הממוסד במערב, וזו הובילה לשינויים קיצוניים בדרך שבה תופסים האמנים את מרחב המופע, וכן לנטישת הקונספט של מופע ניטרלי, אוטונומי או לא מודע למבט המתבונן בו.

בחינת הקשר בין צורת הבמה ובין חוויית הצפייה החלה לשגשג במאה ה-16, כשהמחול התיאטרלי במערב עשה את צעדיו הראשונים. המופעים הראשונים, שהקדימו את המצאת במת הפרוסניום (proscenium),⁹ הועלו באולמות רחבי ידיים של אנשי אצולה שבהם ישב רוב הקהל ביציעים מוגבהים שהקיפו את רצפת הריקודים משלושה עברים. רוב הצופים הסתכלו על המופע מלמעלה, ולכן התמקדה תשומת לבם בעיקר במגוון התצורות והצורות הגיאומטריות שהתוו הרוקדים על הרצפה. הרוקדים, שרובם היו חובבים ממעמד האצולה שהופיעו בפני בני מעמדם, נעו לפי הצורך ובחופשיות בין תפקידיהם כמבצעים או כצופים (Au, 1997).

השימוש בבמת הפרוסניום – שהומצאה באיטליה ב-1580 על ידי אנדראה פלדיו (Palladio) – התפשט במהירות בעולם המערבי והטביע את חותמו על התפתחות המחול התיאטרלי. האולם בעל צורת האודיטוריום עודד יצירת מסגרת ואשליה ציורית של במה, וזו גרמה להפרדה פיזית בין מבצעים לצופים. הריחוק הפיזי והפסיכולוגי שנוצר חיזק את מעמדם של הרקדנים המקצועיים והביא לניכור חברתי בינם לבין הצופים. מאז המצאתה, תפסה במת הפרוסניום את מקומה כמרכז ההווה התיאטרונלית במערב, וברוב התיאטראות המסורתיות התקבע האודיטוריום כצורה שבה האמנים נמצאים ומופיעים על הבמה, והקהל צופה בהם מהאולם.

ביקורת על המחול הממוסד במאה העשרים – בעיקר הבלט והמחול המודרני – הביאה כאמור לשינוי באופן שבו תופסים האמנים את מרחב המופע. בשנת 1952 ארגנו המלחין והתיאורטיקן ג'ון קייג' (Cage, 1912–1992) והרקדן והכוריאוגרף מרס קנינגהאם (Cunningham, 1919–2009) אירוע מולטימדיה בבלק מאונטיין קולג', ארצות הברית,¹⁰ ובו ישבו הצופים בזירה מרובעת שמעברים אלכסוניים חילקו אותה לארבעה משולשים. קנינגהאם אלתר ריקוד במעברים, על התקרה הוקרן סרט שגלגל לאורך הקירות, קייג' קרא טקסט על מוזיקה וזן בודהיזם, ודייוויד טיודור (Tudor) ניגן בפסנתר מכוון" (Goldberg, 1996). במופע זה בבלק מאונטיין קולג' נוצרה פרדיגמה חדשה של מופע. 12 שנים לאחר מכן, ב-1964, פתח קנינגהאם, שנחשב לעמוד האש של האוונגרד האמריקאי, את סדרת האירועים (Events) המפורסמת שלו, שהייתה מורכבת משילוב אקראי של קטעי ריקוד מהרפרטואר שלו, שהוצגו במרחבים לא תיאטרוניים, כמו גלריות, מוזיאונים, אולמות ספורט, הסטודיו שלו במנהטן, או במרחבים פתוחים כמו כיכר סן מרקו בוונציה (Greskovic, 2011).

9 במת הפרוסניום היא במה מלבנית מוגבהת המשתרעת מקיר לקיר בקדמת האולם. קשת הפרוסניום היא פתח מרובע בקיר המפריד בין האולם לבמה. פתח זה מכונה גם "הקיר הרביעי", ומבעדו מתבונן הצופה במתרחש על הבמה.

10 קייג' קיבל השראה מרעיונותיו התיאטראליים של אנטונין ארטו (Artaud), מהשימוש שעשה מרסל דושאן (Duchamp) בפרוצדורות של מקריות ומפילוסופיית זן של אי התפתחות.

11 בפסנתר זה הצליל המופק משתנה בשל הכנסת חפצים בין המיתרים או עליהם, על הפטישים או על האטמים החוסמים את הצליל.

תרומה ניכרת לשיח על תפיסת המרחב ביחס למבט הרימה עבודה חלוצית שנעשתה בבית הספר של הבאוהאוס שפעל באירופה בשנים 1919-1933. שאנטי שאבינסקי (Schawinsky, 1904-1979), מורה בבאוהאוס שחקר בעבודתו האמנותית את מערכות היחסים בין תנועה למרחב, הוזמן בסתיו 1933 לבלק מאונטיין קולג' כדי להרחיב את תחום התנסויות הבמה. התנסויות אלה נסבו סביב מערכות יחסים יצירתיות הנובעות מההפרדה בין הבמה לצופים ונשענו על היוזמות של מורה-אמן אחר, לאזלו מולי-נאגי (Moholy-Nagy, 1895-1946).¹² מולי-נאגי טען שנדרשים אמצעים מכניים חדשים שיחליפו את פעולת המציצנות ביחס לבמה וייצרו פעילות בימתית שבה הצופה לא יהיה שותף חרישי אלא ייקח חלק פעיל (Moholy-Nagy, 1961). בהמשך לחקירתיו של מולי-נאגי עיצב וולטר גרופיוס (Gropius, 1883-1969), מייסד הבאוהאוס, את התיאטרון הטוטלי (Total Theater), מבנה שיש בו שלוש במות בשלוש צורות שונות, ובעזרת מנגנון הפעלה מיוחד אפשר להפעילן לפי דרישות הבמאי ולהתאים אותן בו במקום לכמה סוגי מופעים: דרמה, אופרה, קולנוע או ריקוד (Gropius, 1961). הרעיונות שהוצגו בבלק מאונטיין קולג' השפיעו כעבור זמן על קבוצת אמנים שנקראה תיאטרון מחול ג'רסון (Judson Dance Theatre) ופעלה בניו יורק בשנות השישים. הניסיונות והחקירות של קבוצת אמנים זאת – איבון ריינר (Rainer), טרישה בראון (Brown), סטיב פקסטון (Paxton), סימון פורטי (Forti) ואחרים – קראו תיגר על הדרך שבה הבינו עד אז את הריקוד, על שיטות האימון המקובלות ועל המוסדות שבהם הוא נלמד (ביינס, 2010; Connor, 1997). המרחב היה אחת הסוגיות שעמה התמודדו אמני הקבוצה מנקודת מבט רדיקלית, הן מבחינת שימושי בריקוד והן מבחינת הזיקה שבין אתר המופע לחוויית הצפייה. בין המופעים שיצרו כוריאוגרפים באתרים לא קונוונציונליים אפשר לציין את עבודותיה הראשונות של סימון פורטי, See-Saw ו־Rollers (שתיהן ב־1960), שהוצגו בגלריה לאמנות והעבירו את המחול מעולם הריקוד לעולם האמנות.¹³ איבון ריינר זנחה את המבט המציצני של הצופה בעבודתה Trio A (1962), כשמיקדה את תשומת הלב של הצופים בתנועות המבוססות על ביצוע מטלה. טרישה בראון ערערה על מקומו של המבצע הנרקיסטי והישירה מבט אל הצופים ב־Insider (1966), כשהתנועה על סף הבמה. מרדית מונק (Monk) דרשה מהקהל שבא לצפות ב־Vessel (1971) לעבור תוך כדי המופע ממוזיאון גוגנהיים לתיאטרון פרוסניום, ומשם לעליית הגג שלה. בראון, לעומת זאת, הציבה את רקדניה ב־Roof Piece (1971) על 12 גגות של בניינים גבוהים במנהטן, שם עסקו בחיקוי מדיק של תנועות עמיתיהם. לעבודות אלה היו השפעות של ממש על תפיסת הכוריאוגרפיה ועל חוויית ההתבוננות של הצופים, גם בתיאטרון הממוסד.¹⁴

12 מולי-נאגי, שמונה למנהל הבאוהאוס בדסאו (Dessau) בשנת 1925, הדגיש את החשיבה הקונסטרוקטיביסטית הרוסית החדשה.

13 בכך העמידה היוצרת את הכוריאוגרף לצדו של האמן החזותי, שמעמדו נחשב אז רם יותר.

14 עיסוק גובר בדיאלוג בין הצופים ובין מרחב המופע החל לפרוח גם בתיאטרון בסוף שנות השישים. יזי גרוטובסקי (Grotowski), במאי תיאטרון והוגה דעות פולני שנחשב חלוץ בחקר המשמעויות הפיזיות והאינטלקטואליות של מערכות יחסים אלו, הציע ליצור תצורה ייחודית בין צופים למרחב בכל מופע. המופעים שביים התאפיינו במבע ובאינטנסיביות של כל הגוף, והפעולה התרחשה מאחורי הצופים, סביבם ואפילו מעליהם (Kirby, 1974). חלק ניכר מהרושם נבע מכך שהצופים חוו התבוננות דומה לזו המוכרת להם מאמנות פלסטית, כמו פסל תלת ממדי או ציור דו ממדי.

חויית ההתבוננות הכרוכה באתר שהוא חוויה חד פעמית היא נושא שמצוי גם אצל כוריאוגרפים ישראלים בני זמננו, אם כי רובם משלבים עבודות יחידות מסוג זה בתוך המסגרת הקונוציונלית שבה הם יוצרים ופועלים. אוהד נהרין, שיצר את המופע ממותות (2003) ללהקת בת שבע דוחה את פעולת המציצנות של הצופים כשהוא מזמין אותם לחוות אינטימיות בלתי אמצעית עם הרקדנים. בריקוד, המתבצע באולמות ספורט או בסטודיו של הלהקה, מקיפים הצופים את מרחב המופע מכל צדדיו, והרקדנים מתיישבים לצדם וביניהם במהלך המופע (Rottenberg, 2011). המופע לידת הפניקס (2004) של נועה ורטהיים ללהקת ורטיגו עולה באתרים משתנים המשפיעים כל אחד בדרכו הן על הרקדנים והן על הצופים. העבודה משתלבת בהרמוניה בסכיבה ובנוף ומאפשרת לנוף להפוך חלק בלתי נפרד ממנה. היא יוצרת תגובה פיזית הן אצל המבצעים והן אצל הצופים, הקרובים יותר למעמד של עדים (רוטנברג, 2008). המופע פיפדאנס (2007) של נמרוד פריד ללהקת תמי עוסק בקשר שבין אינטימיות ליומיומיות ובין הסתכלות למציצנות. היצירה הקונספטואלית, שאין לה התחלה וסוף ברורים, מתרחשת בתוך תאים סגורים הפזורים ברחוב (דורי, 2009). לתאים יש חורי הצצה המזכירים מופעי הצצה של חשפניות ומפתים עוברים ושבים להתקרב ולהציץ במופע. פעולת ההתבוננות-מציצנות בריקוד זה מזכירה את עבודתו הגדולה והאחרונה של מרסל דושאן, נתונים (1946-1966). ביצירה זאת המתבונן-מציץ נדרש לצעוד לאורך מסדרון עד לדלת נעולה ולהתבונן ביצירת האמנות מבעד לחורי הצצה.¹⁵ כמו דושאן, גם פריד מאתגר את תפיסת המבנה המסורתי של ההתבוננות באמצעות קביעת זווית הראייה שממנה יתבונן הצופה ביצירתו, אלא שבניגוד לדושאן הוא ממקם אותה ברחוב.

בין חויית ההתבוננות לשיתוף הקהל בריקוד תלוי-אתר

הבאים לצפות בטורים – 69 איש בלבד בכל מופע – מתבקשים לחלוץ את נעליהם בכניסה לאתר המופע ולעבור אחד-אחד בשער גבוה וצר. גובהם נמדד, והם מקבלים שרפרפים בהתאמה. בהנחייתם של שבעה רקדנים עוברים הצופים לרחבה שלפני הבמה ומתיישבים על השרפרפים. בעודם ממתינים לשאר הצופים, מבטם יכול להתמקד בצורת הבמה יוצאת הדופן: רצפה מוגבהת ובה פתחים, ומעל לכל פתח כיפה עשויה סורגי ברזל. כששתי רקדניות נעות בין המרחבים שמייצרת הבמה המחוררת – על הבמה, על הרצפה ותלויות-מתנועעות כעטלפים מבעד לפתחים מתחת לבמה – מתברר לצופים ממד נוסף של חויית המופע, הנובע ממבנה האתר.

סטוק (Stock, 2011) חוקרת יחסי מבצעים וצופים באירועי מחול תלוי-אתר (site specific performance/s) וטוענת שהעבודות הניסיוניות שנוצרו בתיאטרון מחול ג'רסון הדגישו את החיווין החזותי.¹⁶ לעומתם, למופעים תלוי-אתר של ראשית שנות השמונים

15 להרחבה ראו יודוביץ (Judovitz, 1989).

16 באב (Babb) טוען שהתרחשויות (happenings) שיצרו אמנים כמו אלן קאפרו (Kaprow) בשנות החמישים בישרו את מה שאנו מכנים היום מופעים תלוי-אתר על מגוון צורותיהם (אצל Stock, 2011).

לא היו רק מטרות תרבותיות-חברתיות ופוליטיות, אלא הם אף עודדו את הצופים להשתתף ולתרום לתחושת הזהות עם המקום באמצעות התנסות בלתי אמצעית. האנטר (Hunter, 2005) מגדירה מופעים תלויי-אתר כמתרחשים במקומות ציבוריים שבהם האתר משמש גירוי קונספטואלי ויצירתי,¹⁷ אך גם נקודת מוצא לרעיונות יצירתיים הקשורים ומשתלבים עם ההיבטים הפיזיים (מיקום, ארכיטקטורה) והלא-פיזיים (אווירה) של האתר המסוים.¹⁸ בטטריס, הכניסה יוצאת הדופן, כמו בטקס או פולחן חילוני, ממקדת מלכתחילה את מודעות הצופים בייחוד של אתר המופע, שאינו מרחב ציבורי נגיש לקהל הרחב כמו גן ציבורי או מגרש משחקים, אך גם אינו תיאטרלי-פורמלי כמו במה מסורתית. דר מתערבת במבנה התרבות שהיא בוחרת ומעצבת אותו לפי צרכיה כדי לעמת את הצופים עם דחיית הקונספט של תיאטרון מסורתי, וכדי לדחות את היותם צופים סבילים הקולטים את העבודה ממרחק.¹⁹ בניסוחה של האנטר (Ibid.), חוויית הצופה האינדיבידואל מועצמת מעצם מודעותו להימצאות באתר מופע ייחודי. היא מוסיפה ואומרת שחוויה זו משותפת ליוצרים ולמבצעים. לאחר שנאספו כל הצופים לפני הבמה, נשמע ברקע קול המבקש מהם לקחת את השרפרפים, לעבור אל מתחת לבמה המוגבהת ולהניח אותם במקומות המסומנים. הקול ממשיך ומנחה אותם לעמוד עליהם בזהירות ולהכניס את ראשם אל תוך הפתח העגול שמעליהם. הרקדנים הסמוכים לצופים מסייעים להם להתארגן, וכך שוברים את מחיצת הריחוק הפיזי והרגשי המסורתית הקיימת בין צופים למבצעים. סאוטר (Sauter, 2002), החוקר את החוויה האינטלקטואלית והרגשית של צופים, כותב שבבירת המחיצות הללו מדגישה את חוויית ה"הימצאות באירוע" (event-ness) של כל המשתתפים בו.²⁰ הופעת ראשי הצופים על רצפת הבמה מבעד לפתחים הקבועים בה מלווה במבטיהם המתרוצצים ובצחקוקיהם הנבוכים, אף שהם מגיעים למופע מצוידים במידע אישי והקשרי על אופי האתר והמופע. הפילוסוף הגרמני הנס-גאורג גאדאמר (אצל Sauter, 2002, p. 128) טוען ש"ההימצאות באירוע" או משחק-הצגה (playing) הם הבסיס לכל אמנות. לדבריו, למשחק-הצגה יש כללים משלו, והמשתתפים מכפיפים אליו את רצונם, ולמעשה הוא המפעיל את המשתתפים בו. באמנויות הבמה, המשחק-הצגה מיועד לצופים, וגם השחקנים-מציגים מכירים את חוקיו; היצירה והחוויה של המשחק-הצגה הן אפוא תהליכים מקבילים. כך, בניגוד לתיאוריות תקשורת מסורתיות, גאדאמר אינו מפצל את התהליך למוען ונמען אלא מאחד אותו באמצעות מגע הדדי בין מבצעים לצופים בפעולת המשחק-הצגה. הפרולוג של טטריס מאפשר לצופים אתגרת ושהות להתרגל ולהנהיר לעצמם את טיבה ואת אופייה

17 סטוק מכנה זאת הפרעה אמנותית או התערבות.

18 כיום העיסוק במופעים תלויי-אתר מקיף גם טכנולוגיות דיגיטליות ואינטראקטיביות, כשהאתרים כוללים סביבות וירטואליות וממשיות כאחת.

19 וילקי (Wilkie, 2002) מציעה סולם למיון רמות הקשרים שבין מערכות היחסים היצירתיות עם האתר: מאתרים המיועדים למבנה תיאטרון, דרך תיאטרון רחוב (outside theatre), אתר מעורר הזדהות (site-specific sympathetic) ואתר כללי (site-generic), ועד אתר ייחודי (site-specific), שהקשר בינו למופע הוא מסוים וחד פעמי. היא מכנה את הקשר הזה "טהור".

20 ביטול ההפרדה בין מסגרת המופע, המבצעים והצופים התחזקה במהלך שנות התשעים עם הולדת ה"אירוע" (event) התיאטרוני, שפירושו מופע שמתקיימת בו אחידות בין צופים למבצעים (Sauter, 2002).

השונה של החוויה התיאטרלית המזומנת להם, וכן להפנים את כללי המשחק החדשים שיצרה דר לבמה, אך גם את הקשר הנרמז בשמו של הריקוד: משחק המחשב טטריס.²¹ נקודת מבט נוספת לבחון בעדה את הזיקה הנוצרת בין אתר המופע ובין שדה הראייה יוצא הדופן היא היותה של חוויית ההתבוננות חלק מהדיאלקטיקה של ההתרחשות. במילים אחרות, המבוכה ואי ההתמצאות הרגשית והאינטלקטואלית של הצופים, הנמשכת במידה מסוימת גם לאורך המופע, משמשות עבור דר הנעה חיונית לחוויית המופע. באמצעותן היא מעבירה מסר ברור לצופים שאולי יוכלו לזהות את ההבדלים בינם לבין המבצעים, אבל יתקשו להבדיל בין פעולה רגילה לאמנותית. סוגיה זו תישאר עבורם לא פתורה לאורך כל המופע. סאוטר (Ibid.), לעומת זאת, מצייע גישה אחרת שעל פיה תפיסת המופע האקטואלי קשורה בעיני הצופים למעמדו של מקום האירוע או של הלהקה, ולכן החוויה הממשית של המופע היא בעלת משמעות משנית.

הניתוק שיוצרת דר בין ראשי הצופים המפוזרים מעל רצפת המופע ובין גופיהם הכמור תלויים מתחת לבמה מחדד אצלם בחריפות את הפער בין הראש החושב לגוף, שאמנם אי אפשר לראות אותו אבל אפשר לחוש את חוסר האונים שלו. סטוק (Stock, 2011) טוענת שהתהליך הגופני שבו חווה האינדיבידואל את האתר מתרחש כשהיצרים והמבצעים חושבים ומתקשרים ישירות עם הגוף ובאמצעותו ללא כל גורם מתווך. אך דר עושה מניפולציה על החוויה הבלתי אמצעית שיכולה להיות לצופים על ידי שימוש באמצעי תיאטרוני קיצוני, שיש בו מן האלימות, המעמת אותם עם תפיסת הגוף בתרבות המערב. אלא שבשונה מכוריאוגרפים אחרים המציגים את תמונת גוף הרקדנים, היא מסכה את תשומת לב הצופים לגופם שלהם באמצעות הטרדתם.²²

שלא כמו בריקודים תלויי-אתר, שבהם החוויה של חקירת המרחב באמצעות תנועה אינה שמורה רק למבצעים אלא גם לצופים (Stock, 2011), דר אינה מאפשרת לצופים שלה לבחור כיצד ומאיזו נקודת מבט לחוות הן את המופע והן את האתר. תחת זאת היא לוכדת את הצופים במרחב הייחודי, אך גם מאפשרת למבקשים הפסקה או מנוחה קצרה מהאינטנסיביות של המופע לגלוש מטה אל מתחת למשטח הבמה. אלה שבחרים לעשות זאת נחשפים לנוף סוריאליסטי: עולם סואן עם תנועה פסיבית של גופים נטולי ראש. אם קודם לכן התמודדו הצופים עם ראשים מנותקים מגופים, עתה עליהם להתמודד עם גופים ערופי ראש ועיוורים שרקדנים מפתיעים אותם ונוגעים-מכים בהם. מבקרת המחול רות אשל (2007) מתארת זאת כ"גופות פסיביות הנשארות תלויות תחת תקרת הבמה [ו]מזכירות גושי בשר תלויים אצל הקצב". דר מוסיפה ואומרת: "רצינו לחדד את הפערים בין הראש החושב והמרגיש לגוף שהוא מבחינה מסוימת חסר אונים [...] לכאורה בלתי נשלט ופרוץ לנגיעות" (אצל יודילוביץ', 2006). ההפרדה הנוצרת בין הראש החושב לגוף המרגיש, המוצג כקליפה,

21 טטריס, ששמו נגזר מהמלה היוונית "טטרה" שפירושה ארבע, הוא משחק מחשב ווידאו שהמציא בשנת 1984 מהנדס המחשבים הרוסי אלכסיי פוֹיֵטְנוֹב. השחקן במשחק, המורכב מצורות המורכבות מארבעה ריבועים, מכון את הצורות הנופלות באטיות מחלקו העליון של המסך, ומטרתו לסדר אותן בתחתית המסך זו על גבי זו ללא רווחים. כשהקוביות יוצרות שורה שלמה ללא רווח, השורה נעלמת, והקוביות שנערמו מעליה יורדות קומה אחת. כשהקוביות נערמות עד לקצה העליון של המסך בגלל עודף רווחים, המשחק מסתיים.

22 להרחבה על מעמד הגוף במחול העכשווי ראו ברנדשטטר (2005).

מתעצמת בשל הסבילות של הצופים לעומת הפעלתנות של הרקדנים, ובמילים של דר: "הגוף של הצופה עומד על שרפרף ובמידה רבה מקובע בעמידה הזו לעומת הרקדן שיש לו חופש תנועה מוחלט" (שם).

וילקי (Wilkie, 2002) ממפה מופעים תלויי-אתר בבריטניה ומוסיפה שהריקוד נוטה להשתמש באתר במשמעות של צורה, ואילו התיאטרון נוטה לתוכן. בטטריס שפת התנועה שיוצרת דר אינה וירטואוזית אלא מושפעת במישרין מצורתו הבלתי שגרתית של האתר, שהוא מרחב ריקוד מוגבל בשל נוכחותם של ראשי הצופים המכוסים במסגרות שבכה הבולטות כגבעות קטנות. אוצר התנועות במופע הוא בעל אופי יומיומי ומתבטא בשילוב של תנועות התקדמות עם מחוות אקספרסיביות המבוצעות בעיקר במקום. הרקדנים הצפים ועולים מבעד לפתחים ברצפת הבמה נעים בזחילה בינות לראשי הצופים, לבושים בשכבות בגדים בצבע חול. בהמשך הם הולכים בכיוונים שונים, רצים במהירות בינות לראשים, או קופצים מעליהם למרחק או במקום. לעומת תנועות ההתקדמות הללו, מדגישות המחוות המבוצעות במקום מגוון איכויות מבע. לדוגמה, התפשטות בעמידה שיכולה להתפרש כהתערטלות, או הימצאות הרקדנים בסמיכות גדולה לראשי הצופים, היכולה להיקרא כפלישה למרחב אישי. התחביר התנועי – העקרונות הנותנים לריקוד את לכידותו הפנימית – נוצר בעיקר משילוב של פעולות התקדמות יומיומיות משובצות בתמונות מבע קטנות. ארגון הריקוד אינו משמש את דר כאמצעי אמנותי צורני גרידא, אלא מאפשר חוויה חושית שונה המתעוררת בשל המרחב השונה, בשל הקרבה הפיזית לרקדנים, אך גם בשל היעדר מוסכמות תיאטרליות המשתמשות בתחבולות כדי למקד את מבטם של הצופים.²³ כמו כן, תמונות המבע הקטנות הללו יוצרות אתר נוסף המציע לצופים גירוי אינטלקטואלי עם סוגיות התוכן הנלוות לריקוד. וילקי (Ibid.) טוענת שמופע תלוי-אתר מתאפיין בשלל החלטות פוליטיות המתאגרות את השיח הדומיננטי ואת המסורת התיאטרלית. היא מוסיפה שהחלטות אלה יכולות גם לייצר רעיונות הקשורים במקום ובקהילה ובמשמעויות העולות ממרחבים מבוקרים, נגישים או מאוכלסים שבהם ממוקם האתר. אצל דר רעיונות אלה עוסקים במשמעויות המבט הקשור ביחסי צופים ומבצעים במופע תיאטרוני.

מאחר שהצופים, כמו המבצעים, חוקרים את שלל ההיבטים העולים במופע מתוך מערכת היחסים המשולשת של מבצעים-אתר-הם עצמם, הרי שמבטם אינו יכול להישאר פסיבי במובן המסורתי. מעורבותם במופע מסוג זה יכולה לנוע בקשת רחבה ממבט אקראי, דרך מבט הנדרש ליצור קשר עם ההיסטוריה של האתר במופעים במרחב הציבורי, ועד מבט מודע במופעים המתקיימים באתרים שהצופים בוחרים להגיע אליהם ורוכשים כרטיסים (Ibid.). בטטריס מתקיים שילוב של מבט אקראי עם מבט מודע, כשהאקראי נוצר מהמפגש עם מבטי הצופים האחרים, ואילו המודע נוצר במפגש עם חוויית הריקוד והרוקדים. חוויית הזמן בריקוד אינה אמיתית או יומיומית כמו במופעים המתקיימים באתרים ציבוריים, אלא מושהית כמו בחוויה תיאטרלית.

סאוטר (Sauter, 2002) מבחין בין היבט מקרו להיבט מיקרו, או בין חברתי לפסיכולוגי, בבחינת מערכות היחסים בין צופים למופע. היבט המקרו עוסק ב"מי חווה מה" במהלך אירוע תיאטרוני, ובשל מגבלות הדיון לא ארחיב עליו כאן. היבט המיקרו מתמקד בצופים

ועוסק בתגובותיהם הרגשיות ובמחשבות המתעוררות אצלם לנוכח הגירוי שמציב בפניהם המופע או התהליך התקשורתי המתקיים במופע.²⁴ אפשר לומר שכבר בפתיחת הריקוד תלוי האתר של דר, עוד מהפרולוג שלו, הצופים ערים לחשיבות הגדולה שנותנת היוצרת למקום, או כפי שאומרת פרשיגטי: "האתר מדבר בקול רם יותר מהמתווך האנושי הנכנס אליו" (Pershigetti, in Hunter, 2005, p. 368). כך מפגינה דר את כוח הבימוי שלה עוד לפני שהחל הריקוד ומערערת על אופן ההסתכלות והמבט הנשענים על פרדיגמות מסורתיות של סדר והרמוניה תיאטרוניים מוכרים.

המבט הסרטריאני כפרדיגמה של התגלמות קונפליקט בין מבצע לצופה

פילוסופיית המבט של ז'אן פול סרט (1980-1905), בפרק מתוך הטקסט הפילוסופי שלו הישות והאין (Le Regard, in *L'Être et le néant*, 1943), מסדירה מרחקים בין אובייקטים וקובעת היררכיות ביניהם. היא מתמקדת במבט כמערכת יחסים המבוססת על מושג הכוח הנע בין שני קצוות. כך היא מאפשרת לפענח את האינטראקציה הדומיננטית בטטריס, בין המבט ובין מרחב המופע, שבה כל אחד מהצדדים – מבצעים וצופים – משתמש במבט כדי להפוך את מושאו לאובייקט.

מודל פילוסופיית המבט של סרט מנוגד למודל המסורתי של המתבונן הקרטזיאני, המושתת על עקרונות הדואליות של האינדיבידואל. מושג הראייה אצל דקרט, המתמזה במשפטו המפורסם "אני חושב משמע אני קיים", מבחין בין נפש לגוף, בין פנים לחוץ ובין הישות לנראות. בשניות זו הנפש או המחשבה היא הבסיס להוכחת הקיום ולהבחנה "בין מה שקיים בוודאות לבין מה שרק נראה כזה אך קיומו נטול הוכחה" (דורפמן אצל סרט, 2007, עמ' 10). סרט, המבסס את מושג המבט על מצב של היות-עם-הזולת כמאפיין קיומי, אומר על כך: "[...] מהותה [של תפיסת הזולת] חייבת להיסמך על קשר ראשון של תודעתי עם תודעת האחר [...] וקשר זה הוא היחס היסודי, עצם התבנית של היות-בשביל-האחר" (סרט, 2007, עמ' 33). היחסים בין סובייקט לאובייקט בתוך ההווה האנושית מתבהרים כקיום הנע בין שני קטבים, שמעצם מהותו אינו יכול להגיע לנקודת איזון.

כאמור, בטטריס, כבר מתחילת הריקוד אנו מתוודעים לחשיבות המבט ככוח תודעה מרכזי המתווך ומעמת בין הצופים קטומי הגוף הרתוקים למקומם ובין המבצעים הרתוקים למרחב

²⁴ להרחבה על היבט המקרו ראו סאוטר (Sauter, 2002, pp. 118–123). סאוטר מדבר במאמרו גם על מחקרים רבים אחרים העוסקים בתהליכים הרגשיים שעוברים הצופים במופעים אלה, כמו זהות (דמיון, משאלת לב וזהות נכפית), אהדה והזדהות רגשית. מחקרים אחרים של ההתקבלות שואלים שאלות המושפעות ממחקרים אמפיריים ומאתגרות את התיאורטיקנים של התיאטרון בנושאים כמו יחסים שבין מבצעים לצופים, היבטים סביבתיים של האירועים התיאטרוניים, איכויות סגנוניות וחשיבותה של פעולת התקשורת התיאטרונית. ראו לדוגמה את ספרה של ג'ודית לין האנה (Hanna, 1983), קשר מבצעים-צופים, העוסק בתקשורת רגשית הדדית בין כמה לצופים במופעי מחול, או ספרו של הרברט בלאו (Blau, 1990), הקהל הבוחן את נושא הקהל כמונח פילוסופי מטאפיזי. לעומת זאת, ספרים שפורסמו בשנות התשעים מתמקדים באסתטיקה התיאטרונית.

המופע, ומתאפשר בשל צורת האתר. סיטואציה זו מזכירה את הציור "דו קרב בחבטות מקל" (1819) של הצייר הספרדי פרנסיסקו דה גויה (Goya, 1746–1828), שבו שני אנשים נלחמים זה בזה באלות. קלוד לנצמן²⁵ קורא זאת כך: "[...] הם מחסלים חשבונות עם השערורייה הגמורה שהיא קיומו של האחר, ועושים זאת בשיא האלימות. כך הצייר מציג לפנינו את מלחמת התודעות בצורה הקיצונית ביותר, תחילתה הבלתי אנושית הנצחית של כל אנושות" (לנצמן, 2011, עמ' 34). במבט ראשון אפשר לראות שמאבקם הוא לחיים ולמוות, אבל גם שאין בו מה לנצח מאחר שהם נלחמים כשהם שקועים באדמה עד ברכיהם. ובאנלוגיה לריקוד כאמנות במה בכלל ולטטריס בפרט, רקדנים וצופים צריכים זה את זה, ובעימות ביניהם אין מנצח.

סרט מסביר שכאשר אני מתבוננת בזולת, הזולת הוא אובייקט מבחינתי, אך כאשר הזולת מתבונן בי, אני עצמי הופכת לאובייקט בעיני הזולת, שיש לו חירות משלו. מהות התודעה של הסובייקט היא פעולת האיון, הפרדת הישות (האובייקט) מכל מה שמקיף אותה כדי ליצוק צורה בהווייתה ולהבחין בינה לבין העולם. מפעולה זו שואבת התודעה את ישותה ויוצקת משמעות בהווייתה. במילים אחרות, לתודעה אין הוויה כשלעצמה מאחר שהווייתה שאולה ונוצרת ממושא איונה. מכיוון שהתודעה אינה יכולה להתקיים באופן עצמאי ללא מושאה, הקשר בין שני הקצוות של ההוויה האנושית – כשלעצמו (être en-soi) המזוהה עם האובייקטים בעולם (בני אדם או חפצים) ובשביל-עצמו (être pour-toi) שהוא התודעה (או הסובייקט) שבבסיסה עומד איון הזולת – אינו ניתן להפרדה או לניתוק.

בהמשך לכך, תופעת הראייה כפעילות בינאישית מאפשרת לסובייקט לראות את הזולת כאובייקט, או לחלופין להיות נתון למבטו של הזולת וכך לפגוש את הזולת כסובייקט. אם כן, במהות ההיות-בשביל-האחר מצוי קונפליקט: בעודי שואפת להכניע או לשעבד את האחר באמצעות המבט, הלה שואף להכניע אותי. הכפילות הזאת, על פי סרט, עושה את הקיום האנושי לחסר מוצא, מאחר שרק אחת משתי האפשרויות תצא לפועל. על פי תפיסת הראייה החזותית, האחד יכול להיות אובייקט או סובייקט ולעולם לא שניהם גם יחד: או שאני מכירה באחר כמות שהוא, כסובייקט, ואז איני יכולה לאחוז בו מאחר שאני מאפשרת לו לאיין אותי ולהפוך אותי לאובייקט; או שאני מאיינת את האחר ומתייחסת אליו כאובייקט שאינו יכול או לאיין אותי. מאחר שהמבטים הללו אינם יכולים להיות הדדיים במפגש הבינאישי, אין אפשרות של סינתזה מלאה בין שתי הצורות. מכאן שבמהותו של הקיום האנושי ושל מערכת היחסים הבינאישית טמון קונפליקט בלתי פתור המתגלם במבט.

כפועל יוצא של הקונפליקט מציע סרט שלוש איכויות העשויות להתעורר בסובייקט לנוכח מבטו של הזולת, אף שלעולם לא יצליח להגשים את הישות שהוא בשל ההכרה שלעולם יישאר בשביל הזולת רק תודעה (דורפמן אצל סרט, 2007): (א) חשש – מפני האחר המנסה לגזול את עולמו, מאחר ש"אני הנני האני הזה בתוך עולם שהאחר ניכר אותו ממני" (סרט, 2007, עמ' 50); (ב) בושה – מפני היותו נתון כאובייקט למבטו של הזולת, ו"הכרה בכך שאכן אני הנני האובייקט שהאחר מביט בו ושופט אותו" (שם, שם), ההדגשות במקור); (ג) גאווה – בהבנתו את תלותו של הזולת בו כדי להפוך לישות כלשהי.

לשיטתו של סרט, הצופים מופתעים למראה פני הצופים האחרים באתר הריקוד מפני שהם מודעים להיותם חלק משדה של ראשים כרותים. המבוכה והבושה מעידות על

מודעות עצמית לכך שהם אובייקטים הנתונים למבטיהם הפולשניים של צופים אחרים השופטים אותם על מה שהם. זאת ועוד, מבטם מופנה בהמשך להתרחשות התיאטרונית, לרקדנים הנעים ומתקרבים כדי מרחק נגיעה ביניהם ומעל לראשיהם המוגנים בסורגי ברזל. כשהרקדנים שוכבים על הרצפה ומישירים מבט אל הצופים, יכולים אלה לחוש את הבל נשמתם או להריח את זיעת גופם. בהמשך נעשות תנועות הרקדנים מהירות וחדות או כבדות וקרובות, בדלגם בינות לראשי הצופים ומעליהם, ואלה משפילים את מבטם. והרוקדים, הם אינם מישירים מבט לאותה הנקודה הרחוקה באודיטוריום שאליה מיקרו רקדני הבלט את מבטם, אך גם אינם מפנים את מבטם אל עצמם פנימה או לעבר עמיתיהם, כמו רקדני המחול המודרני.

על פי סרטור, אי אפשר להפריד את איון הזולת משום שגם הזולת מכיל את שני המאפיינים: כשלעצמו, כשאני מתבוננת בו ומאינת אותו הוא הופך להיות אובייקט למבטי; ובשביל עצמו, היותו שונה ממני. יוצא מכך שהזולת הוא אמנם אובייקט, אבל הוא יכול גם לאיין אובייקטים אחרים בעולם, ביניהם אותי, מפני שגם לו יש עולם משל עצמו. יתרה מזאת, ככזה הוא גם מתחרה בי. אפשר לתרגם זאת כערעור ושבירה של המודל המסורתי של ייצוג שדה הראייה באמנויות החזותיות, המעוצב כמשולש שבקודקודו נמצא הסובייקט השולט בשדה הראייה. בטטריס מציגה דר מודל שדה ראייה שבו מתקיימת ייצוגיות כפולה, כשהמטפורה הגיאומטרית היא של שני המשולשים המכוונים בה בעת הן לאובייקט והן לסובייקט. לכן שדה הייצוג הממוקם בין שני הקצוות קודקודים ממוקד פחות באובייקטים ויותר בתהליך (Prendergast, 2000).²⁶ באנלוגיה לטטריס, באופן זה לא רק המבצעים והריקוד נמצאים במוקד תשומת הלב, אלא גם מערכת היחסים בין שני הקצוות, על מאפייניה הייחודיים, שבלבה נמצא המבט.

באופן פרדוקסלי, טוען סרטור, דווקא כוח המבט של האחר המאיין אותי הוא שיכול להפוך אותי לשלעצמו, כלומר לתת לי הווייה. אם כן, הזולת אמנם יוצר עולם מתחרה לשלי, אך רק באמצעות מבטו אני יכולה להיות מודעת לעולמי. הקיום האנושי הוא תנועה מהפנים אל החוץ המשתנה תדיר, משום שהיא משליכה את עצמה לעולם ובתוך כך הוא מאיין אותה. כמו בסיפור שמספר סרטור על האיש המציץ בחור המנעול ומודע לעצמו רק מעצם נוכחות הזולת, כלומר רק כשנשמעים צעדים בפרוודור ואחרים עלולים לראותו (סרטור, 2007, עמ' 48), או כמו המתבונן בציור של דושאן, כך גם הצופים בריקוד מודעים לעצמם מעצם היותם מודעים למבטם של הרקדנים עליהם. התודעה "הטהורה" שלהם כצופים אנונימיים בחשכת האולם הופכת ל"אני" שאינו טהור מפני שהוא מופיע בתווך של דבר מה חיצוני לו. במילים אחרות, מודעות הצופים לרוקדים היא רק עקיפה, מתוך מבטם של הרוקדים על הצופים, ועל כן מעצימה את תחושת המבוכה.

ההתרגשות והפיתוי הם אמצעים אמנותיים נוספים המשמשים את דר בריקוד כדי לסמן ולהדגיש ממד נוסף של פלישה למרחב אישי וטשטוש הגבולות בין רקדנים לצופים. היא עושה זאת באמצעות הצגת שתי רקדניות ורקדן המתקרבים למרכז הבמה עד שגופותיהם נצמדים כשהגבר לכוד בין גופי הנשים. הם נעים צמודים, וירכיהם נעות ומתפתלות כגוף אחד

26 פרנדרגאסט (Prendergast, 2000) משתמש במודל הייצוגיות הכפולה של בארת. ראו בארת (Barthes, 1973).

בתנועות חושניות המרמזות על מעשה אהבה בשלושה. במקום אחר על הבמה מתנועע זוג רקדנים אחר, גבר ואישה, גם הם בגופים צמודים ומתפתלים כמו במשחק מקדים של מעשה אהבה. תשומת לבם של הצופים מתמקדת בידיהם הנוגעות בבשר באינטימיות, חודרות מבעד לבגדים התחתונים זה של זו, משחקות, וכמו מנסות להפשיט את האחר. דר מאלצת את הצופים שלה להתבונן – בין שמרצונם ובין שלא – במשחקי האהבה של הרקדנים, שאינם מתממשים בסופו של דבר.

את היחסים הקונקרטיים עם הזולת מציג סרטור כשתי גישות שנידונו לכישלון בשל המבט שאי אפשר לחמוק ממנו (דורפמן אצל סרטור, 2007). בגישה הראשונה שואף הסובייקט לסובייקטיביות של הזולת באמצעות אהבה, שפה ומזוכים, המעידות על השאיפה והתקווה שהזולת יבחר בו כאובייקט מועדף. אולם לאהוב משמעו גם להיות נאהב, או להיות מאויין על ידי הזולת כדי לקבל הצדקה לקיום העצמי. לכן כשהסובייקט מביט בזולת ומאיין אותו, הוא מופיע כאובייקט, והסובייקט מאבד את הציודק לגישתו. מאחר שגישה זאת דינה להיכשל, היא מובילה לבחירה במזוכים, כך שהסובייקט מנסה למחוק את הסובייקטיביות שלו כדי לגרום לזולת לבחור בו כאובייקט מועדף; אבל גם גישה זאת נכשלת מאחר שהסובייקטיביות שבה וחוזרת בשל מאמציה לאיין דברים בעולם.

בגישה השנייה הוא שואף להכניע את הזולת באמצעות אדישות, תשוקה, שנאה וסדיזם. האדישות המתעלמת מהזולת אינה מצליחה בכך בשל מבטו; התשוקה שואפת להשיג את הסובייקטיביות של הזולת מבעד לאובייקטיביות הגופנית, אך גם היא נכשלת בשל המכשיריות האובייקטיבית של האקט המיני; השנאה היא הרצון לשלול את האחר ולהביא למותו, אך כישלונה נובע מכך שגם אם הזולת ימות, אי אפשר למחות בכך את ההכרה בו; הסדיזם מבקש לחשוף את גופניות הזולת אגב דרישה שהוא יותר על חירותו, אך כישלונה נובע מכך שהויתור עצמו נעשה מתוך חירות.

אם נאיר את שתי הגישות של סרטור בתוך הריקוד, אפשר לראות את מבטי הרוקדים כניסיון להכניע את הצופים המתבוננים בהם באמצעות השילוב של אדישות ותשוקה; בין אדישותם לכאורה לנוכחות הצופים ובין ניסיונותיהם לפתות אותם בתנועותיהם העוגבות ובעלות הרמזים המיניים הבוטים. אלא שכל ניסיונותיהם נכשלים. הניסיון לאיין את הזולת ולהפוך אותו לאובייקט באמצעות הפגנת חוסר התעניינות אינו נוחל הצלחה בשל מבטיהם של הצופים המעידים על ההפך; גם השימוש בתשוקה כדי ללכוד את מבטו של הזולת, להכניעו ולהגיע לסובייקטיביות נכשל: כשמגיעים לרגע השיא של יצירת האשליה, של הגופים האחוזים זה בזה באינטימיות, הכול מתפרק. הציפיות לעונג ההסתכלות ולהכנעת הזולת המתבונן בסקרנות ניתצות ונהרסות כשרגלי המבצעים רוקעות ברעש על רצפת העץ וגופיהם קופצים גבוה עד שהם כמעט נוגעים בתקרה או נעים כמו מרחפים מעל ראשי הצופים ומבטיהם הנדהמים. אפשר לקרוא את ההתפרקות הזאת כמדגימה את הכישלון המובנה של גישה זו שהציג סרטור.

קריאה אחרת של הטקסט המחולי מבוססת על תפיסתו של פרויד את המושג קתרוזיס כפי שהוא מוצג במאמרו הקצר "טיפוסים פסיכופטיים על הבמה" (2008). פרויד נדרש שם לטקסט של אריסטו ומפרש את תחושות ההקלה והפורקן כקשורות גם [ל]גירוי מיני, שכפי שניתן להניח מלווה כל התעוררות רגשית כרווח צדדי ומספק לבני האדם את התחושה המיוחלת של מידת מתח גבוהה במצב הנפשי" (שם, עמ' 8). לתפיסתו, אפשר לקרוא את

טטריס כקושר במכוון את פעולת הקתרוזים על הצופים עם גירוי מיני. אבל דר אינה נותנת לרקדנים שלה להתפשט באמת ובתמים או להפשיט את עמיתיהם על הבמה, היא אינה שוברת את המוסכמות התיאטרוניות המקובלות.

התיאוריה של לורה מלווי (Mulvey, [1975] 1996), המשתמשת בפסיכואנליזה של פרויד, מאפשרת נקודת מבט נוספת על היחסים בין הסובייקט לאובייקט. מלווי חוקרת את העונג של כוח המבט בקולנוע המבוסס על המבט המציני הגברי, וטוענת בין השאר שיש נסיבות שבהן ההסתכלות כשלעצמה היא מקור העונג, כמו העונג להיות נתון למבט המתבונן. בשתי צורות המבט המציני נוצרת העוררות מהשימוש באדם אחר כאובייקט של גירוי מיני באמצעות הראייה.²⁷ אבל בניגוד לעונג המציני בקולנוע המוחשך (או בריקוד פידאנס של נמרוד פריד שהוזכר לעיל), פעולת המצינינות בטטריס חושפת את פעולת המבט הן של הצופים והן של הרוקדים, ולכן מבטלת את אשליית ההתבוננות בעולם פרטי.

הניכור העצמי והקיום המאויים של הצופים האחוזים במקומותיהם הולך וגובר, על פי התיאוריה של סרטור. הרקדנים שאינם מצליחים לאיין את הצופים המתבוננים מחפשים דרך אחרת להכניעם, ועושים זאת באמצעות מזויזם. בוותרם על חיפוש הסובייקטיביות של הזולת, הם מנסים למחוק את שלהם. זוג רקדנים מתנועע ומציג מערכת יחסים של קרבה גדולה בעוד רקדנית שלישית מתבוננת בהם מרחוק. כשהם עוזבים את הבמה היא נותרת לבדה, מתפשטת מבגדיה תוך כדי תנועה סיבובית במקום ונותרת בתחתונים וחזייה, כמו מדגימה לצופים, המודעים לאשליה התיאטרונית, עד כמה היא יכולה להרחיק לכת כדי לרצותם. היא מרימה בקבוק מהרצפה ושופכת את מימיו על ראשה לקול בכייה חרישי. את המים המעורבים בדמעותיה ונוזלים על גופה מנגב רקדן בתנועות שגרתיות המתפרשות כאדישות, ואליו מצטרף אחר. כשהרקדנית מודעת לנוכחותם ולסיטואציה המזוהה שבה היא נמצאת ולכך שהיא נצפית על ידי הצופים, היא אוספת את בגדיה ועוזבת. אנו רואים שגם הניסיון של הרקדנים לאיין את הזולת באמצעות ההשפלה והוויתור על העצמי המתבטא בערטול רגשי בפרהסיה נכשל, מאחר שבעצם מאמצי ההסתתרות והוויתור על הסובייקטיביות חושפים את מחויבותם לאיין דברים בעולם.

סרט וידיאו שתיעד את מהלך המופע ללא ידיעת הצופים ומוקרן על מסך ענק מסמן חלק נוסף של גוף המופע, החוצה אותו לשניים. הוא מציג עדות ותעודה לעיסוק של דר במבטי הצופים ותגובותיהם במהלך המופע. הצופים, הנשארים עומדים על השרפרפים, מתבוננים בסרט הווידאו המציג רשת סבוכה של מבטים: הם מתבוננים מבחוץ על עצמם כמשתתפים במופע אך גם רואים כיצד הם מביטים ברקדנים וכיצד אלה מביטים בהם; כיצד הם מביטים בצופים האחרים וכיצד אלה מביטים בהם; וכיצד הרקדנים מתבוננים בצופים האחרים וברקדנים אחרים. באמצעות סרט הווידאו מעמתת דר את צופים עם המתרחש מתוך פרספקטיבה של זמן, גם אם הוא קצר, ומאפשרת לצופים ולרקדנים להבחין בחוויה המשותפת שלהם, אך בה בעת היא גם יוצרת מרחב לשאלות, הרהורים ומחשבות. לפי סרטור,

27 לורה מלווי (Mulvey, [1975] 1996) מתייחסת למבט ככוח מפעיל בהקשר של עונג חזותי וקולנועי נרטיבי. היא משתמשת בפסיכואנליזה של פרויד כנשק פוליטי להדגים כיצד החברה הפטריארכלית מבנה את הקולנוע באופן בלתי מודע.

הפער הזה מאפשר לשני הצדדים להשתחרר ממבטו המאיים של הזולת; אבל יותר מזה, בפעם הראשונה במופע יכולים הצופים לחוש גם גאווה בהבנתם את תלות הרקדנים בהם כדי שיוכלו להפוך לישות כלשהי.

חלקו האחרון של המופע נושא אופי של סוף משחק ושל ניסיון להתיר את הקונפליקט הדרמטי הפנימי של הצופים ואת הקונפליקט שבינם לבין המבצעים, והוא מלווה גם בחזרה לנקודת ההתחלה. קול אנונימי מבקש מהצופים לעזוב בזהירות את מקומותיהם ולהתמקם במקומות החדשים-ישנים בקדמת הבמה. הבחירה של דר בפעולה זו מצביעה על רצונה להשיב את הסדר התיאטרוני המסורתי והמקובל על כנו, מאחר שהחזרה להתבוננת בריקוד ממקום מרוחק ומוגן מחזירה לצופים את מעמדם המועדף. אך אז פוגש מבטם של הצופים לראשונה את הרקדנים המפגינים התענגות עצמית מחוייית הריקוד. גופותיהם נלחצים ועוברים בעד הפתחים, אותם פתחים שראשי הצופים עלו בהם קודם לכן. ושוב, כמו בתחילת הריקוד, הם רוקדים מעל הרצפה המוגבהת, מתנועעים מתחת לבמה כשרגליהם למעלה וראשיהם קרובים לרצפה, על הרצפה, ובין המרחבים הללו. הריקוד שלהם, המאופיין בתנועה זורמת, משרד אולי ניסיון אחרון ובעל אופי מסורתי למצוא חן בעיני הצופה. אך גם קטע ריקוד זה, המשרד אהבה המאפשרת את הסובייקטיביות של הזולת, נקטע במחיאיות הכפיים המתמשכות של הקהל עם סיום הריקוד וקידת הרקדנים. פעולות אלה מסמלות יותר מכול, על פי סרט, שלאהוב פירושו גם להיות נאהב ומוגדר על ידי הזולת המאיים. במילים אחרות, דר משתמשת בפעולה המסורתית המסיימת את הריקוד כאפשרות להסתכל באור חדש על הריקוד. היא מבהירה לצופים שהחירות החיצונית שלהם היא המאפשרת את ההצדקה הקיומית של האמן, וכתוצאה מכך את מעשה האמנות.

סיכום

החוויה המשותפת לצופים, ליוצרות ולמבצעים (שהם גם יוצרים שותפים), הטמונה במערכת יחסים המבוססת על כוח המבט, היא נקודת המוצא בטטריס. קריאת המופע כטקסט המשתמש בכוח המבט על בסיס פילוסופיית המבט הסרטריאנית מאפשרת לנו לבחון כיצד דר מרחיבה את גבולותיה של חוויית ההסתכלות במופע מחול, ובתוך כך יוצרת זיקה בין אתר מופע ייחודי לנקודת המבט של הצופים ולהשלכותיה על הדיאלוג הנוצר עם המבצעים. כדי להציג את תפיסתה לוקחת דר את הצופים למסע בין מיקומים במרחב המופע, כשכל אחד מהם מאפשר זווית ראייה ייחודית: מהתבוננות מזווית ראייה חזיתית, דרך מבט מלמטה, להסתכלות חיצונית וביקורתית על ההתרחשויות, ולבסוף חזרה למבט החזיתי בריקוד. מסע זה משמש את דר להחליש את מעמדם המועדף של הצופים, וכך לאפשר להם להרפות מהמוסכמות התיאטרוניות המקובלות שעמן הגיעו למופע.

התכסיסים שמפעילה היוצרת על מבטם של הצופים מאפשרים לה להציג מכניזם שונה של כוח המציע סדר חדש בתיאטרון, שבו הקונפליקט המובנה בין הצופה למבצע מבוסס על מבטם המאיים והמאיים של הצופים ברקדנים. חיוק מעמד הרקדנים על חשבון החלשת הצופים הופך להיות כוח אלים, לעתים משתק, הפועל על צופים ערופי ראש או קטומי

גוף הממוסמרים למקומם. אך בסופו של דבר, כדי לאפשר את קיום החוויה האמנותית, נכנעת דר ומחזירה את הסדר התיאטרוני על כנו בתום המופע, כשהיא מושיבה את הצופים במקומם המסורתי. כך, אם אצל סרט מהדהדת תחושת הכישלון בשל חוסר היכולת לאחד את הניגודים המתקיימים בין מבט הסובייקט לזולתו, אצל דר נוצרת תחושת הכישלון מכך שהקונפליקט הדרמטי המוצג לא זו בלבד שאינו נפתר, אלא שהוא מושהה, כשהמפתחות לפתרון זמני נשארים בידי הצופים.

מקורות

- אשל, ר' (2007, 26 באפריל). בחסדי הזוחלים הענקיים. הארץ. אוחזר מתוך www.haaretz.co.il/gallery/1.1404459 בטאיי, ז' (1997). סיפור העין. תל אביב: בבל.
- ביינס, ס' (2010). טרפסיכורה בסניק'רס: מחול פוסט-מודרני. תל אביב: אסיה.
- ברנדשטטר, ג' (2005). מושגי הגוף במחול העכשווי. מחול עכשיו, 13, 9-12.
- דורי, ר' (2009, 11 בינואר). מתאי ההצצה לזוברים ופינק פלוידי. עכבר העיר. אוחזר מתוך www.mouse.co.il/CM.articles_item,412,209,31840,.aspx יודילוביץ', מ' (2006, 16 בנובמבר). לנתק את הראש מהגוף. *Ynet*. אוחזר מתוך www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3328972,00.html כנען, ח' (2002). הפילוסוף והחלון – על הפתולוגיה של המבט. בתוך ו' לביכנען ומ' גרובר-פרידלנדר (עורכות), הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט (עמ' 133-146). תל אביב: רסלינג.
- לביכנען, ו' וגרובר-פרידלנדר, מ' (2002). מבוא. בתוך ו' לביכנען ומ' גרובר-פרידלנדר (עורכות), הקול והמבט: בין פילוסופיה וספרות, קולנוע ואופרה, מיתוס ומשפט (עמ' 9-18). תל אביב: רסלינג.
- לנצמן, ק' (2011). הארנב מפטגוניה: זיכרונות. ירושלים: כתר.
- מרלר-פונטי, מ' (2004). העין והרוח. תל אביב: רסלינג.
- סרט, ז' פ' (2007). המבט. תל אביב: רסלינג.
- פרויד, ז' (2008). טיפוסים פסיכופטיים על הבמה. בתוך כתבים נבחרים (כרך ה': תרבות, דת ויהדות) (עמ' 7-14). תל אביב: רסלינג.
- קופלנר, ר' (1998). המחול התיאטראלי: איך נזהה במבט מה שאיננו יודעים להגדירו. מחול בישראל, 12, 22-27.
- רוטנברג, ה' (2008). רעש לבן: מחול אקולוגי. מחול עכשיו, 14, 8-11.
- (2009). השוליים במרכז: טטריס של נועה דר. מחול עכשיו, 16, 3-6.
- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens, P. & Huxley, M. (1988). *Dance analysis: Theory and practice*. London: Dance Books.
- Adshead-Lansdale, J. (1999). Creative ambiguity: Dancing intertexts. In J. Adshead-Lansdale (Ed.), *Dancing texts: Intertextuality in interpretation* (pp. 1-25). London: Dance Books.

- Au, S. (1997). *Ballet & modern dance*. London: Thames and Hudson.
- Barthes, R. (1973). Diderot, Brecht, Eisenstein. *Revue d'Esthétique*, 26, 185–191.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Blau, H. (1990). *The audience*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Connor, S. (1997). *Postmodern culture: An introduction to theories of the contemporary*. Oxford: Blackwell.
- Foster, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Goldberg, R. (1996). *Performance art*. London: Thames and Hudson.
- Greskovic, R. (2011). Merce Cunningham. In M. Bremser & L. Sanders (Eds.), *Fifty contemporary choreographers* (pp. 105–113). London & New York: Routledge.
- Gropius, W. (1961). Introduction. In W. Gropius & S. A. Wensinger (Eds.), *The theater of the bauhaus* (pp. 7–17). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Hanna, J. L. (1983). *The performer-audience connection*. Austin: University of Texas Press.
- Hunter, V. (2005). Embodying the site: The here and now in site-specific dance performance. *New Theatre Quarterly*, 21(4), 367–381.
- Judovitz, D. (1989). Rendezvous with Marcel Duchamp: Given. In R. Duenzli & F. M. Naumann (Eds.), *Marcel Duchamp: Artist of the century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kirby, M. (1974). Introduction. In M. Kirby (Ed.), *The new theatre: Performance documentation* (n.p.). New York: New York University Press.
- Moholy-Nagy, L. (1961). Theater, circus, variety. In W. Gropius & S. A. Wensinger (Eds.), *The theater of the bauhaus* (pp. 49–72). Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Mulvey, L. ([1975] 1996). Visual pleasure and narrative cinema. In A. Easthope (Ed.), *Contemporary film theory* (pp. 111–124). London & New York: Longman.
- Prendergast, C. (2000). *The triangle of representation*. New York: Columbia University Press.
- Rottenberg, H. (2006). Critical junctions in spectator/performer interactions in Tetris by Noa Dar. In *Dance and Spectacle (July 9th–11th 2010)*. Guildford and London: Society of Dance History Scholars.
- (2011). Ohad Naharin. In M. Bermser & L. Sanders (Eds.), *Fifty contemporary choreographers* (pp. 291–297). London and New York: Routledge.
- Sauter, W. (2002). Who reacts when, how and upon what: From audience surveys to the theatrical event. *Contemporary Theatre Review*, 12(3), 115–129.

- Stock, C. (2011). Creating New Narratives through Shared Time and Space: Performance/Audience Connections in Multi-Site Dance Events. In *Time Together: Viewing and Reviewing Contemporary Dance Practice, World Dance Alliance Global Event (July 12th–17th 2010)*. New York: Dance Theatre Workshop (DTW) and the Kimmel Center (NYU/Steinhardt), pp. 1–14.
- Wilkie, F. (2002). Mapping the terrain: A survey of site-specific performance in Britain. *New Theatre Quarterly*, 18(2), 149–160.