

תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר

דפנה בונשאול

פעילה ביצירה. לשם כך בחרה לקדש את האמצעים בדים כשיין בהן מקום רב להיסוס ויראה. כנראה בת ארבע-עשרה פנתה למסגרות שבהן תוכל לעסוק במשחק, נטלה חלק בחוג לדrama ב"בית צבי", בפעולות המועדת לנוער ב"צוטא", וכudentה, בכל פעילות תיאטרונית שלליה יכולת היתה להציג באזור תל-אביב. כשהוחקם, ב-1972, בתל-אביב سنיף "לה מאמא" (קובצת תיאטרון רבת מוניטין שנשודה ב-1962 בניו-יורק), הצטראפה אליו – עצירה בת שבע-עשרה בין שחנים מבוגרים ומקצועים יותר – והשתתפה בפעולות הקבוצה (בין היתר, בהצגה מקלט ציבורי בבינוי ארייה יצחק ובעבודה על טקסט של קפקא עם אמריר אורוין). בבית-ספר תיכון בחרה להשתתך דזוקא למגמה ריאלית. "ممילא", היא מסבירה, "ידעתי שאבללה את כל חיי בתיאטרון". כבר אז ניסתה להבין אם וכייד ניתן להחיל משוואות של כימיה ומתמטיקה על התנהלות האנושית, וגם כיום היא מוצאת עניין רב בתכיפות על בעלי חיים (כמודל לחיה אנוש) ובחשיבה המדעית, הניכרת בגישתה לתיאטרון.

ב-1974 הוקם תיאטרון זה¹. לאחר שכבר למדה במשך שנה תיאטרון ופילוסופיה באוניברסיטת תל-אביב התקבלה קנר למחרוז הראשן, שעבר הקשרה עיונית ומעשית מרווחת; התנסות זו כוללה הייתה עבורה חוותה מכוננת משמעתית ביותר; התנסות שפירושה התגייסות לתיאטרון, שהקנתה לה תחושת מהיותה מוחלתת ותובעניית ומעורבות אינטנסיבית נטולת פינוק וזוהר בעשייה התיאטרונית: מאות הצגות בפני חילילים (שאינם בהכרח צפויים חשובים ואסרי תודה), נסיעות (גם בחוות סיני) ועובדת פרפרת, לרבות העמסת ציוד והקמת במה ותפאורה. באוירזה זו – שתרמה לה גם העבודה כי השתיכו לבסיס חיל התובלה בית נבאללה – הפק עבורה העיסוק בתיאטרון לפרקטיקה ישירה (לملacula מחופפת, כפי שהיא מגדיר זאת פיטר ברוק); להתנסות שיש לקבל את השלוותה המעשית (ולהבהירן לתלמידי החוג לאמנת התיאטרון ולשחקנים בכלל). טעם נוסף לחיבורה של תקופה זו הוא כי קנר רואה בה מודל לתפקיד החיווני של שחון/ית התיאטרון בתוך קבוצה (שבתיאטרון זה² מונתת עשרה) ולהתנסות בעבודת צוות, שאותה היא מתארת כתמייה הדזית בלטירגילה (והודפת את

יצירתה הבימיתית של רות קנר ועיסוקה בהוראת התיאטרון, בפקולטה לאמנויות הם שתி מלאכות שקשה לתעדן ולתארן, בין אם בשל התמימות הזמנית והמשתנה של הדימויים המוצגים להקל, ובין אם בשל אפיו הבלתי-אמצעי, ולרוב הבלתי-נגיש לקהל, של המפגש עם התלמידים. אם לא די בכך, זהות מקצועית, כמו גם אישית, היא ממשאל מושג שקשה לאחיזה ב: "צרור רשם" (בניסוחו האמפיריציטי החד של יומם), שקשה לצרפו לכדי "אני" מובהן וחוד משמעי ולא מודע את תרומתו לתוצר. כדי לשמר משהו מן העשיה המגוונת הנמצאת בעיצומה ניתן ללקט עדויות וראיות – בגוף ראשוני (ראיון, שיפורשו מתן קול ליצירת עצמה)¹, בвиירות קצורות ולא דווקא ממצות, בצלומי וידאו חלקיים (שחוויות המופיע רק מסתמן בעדס) ובחומרים נוספים נוספים. המלהקה שבחרתי, בתנאים בעיתתיים אלו, היא למלא את תפקיד המספרת המותירה חותם בדרכה. תפקיד זה מושפע מעריכתי לדרכה הייחודית של קנר וכן העניין הרב שאני מוצא ב摩פעיה. לא אוכל לספק תיאור מكيف, ניטרלי ומהימן בתכלית, ולא אטול לשם כך זהות אחרת (זולת זו הקשה ממילא לאחיזה). תפקיד המספרת הוא גם הגדרה הולמת לתפיסה של קנר עצמה את התיאטרון; להיוותה יוצרת התורה כל העת אחר הדריכים התיאטרוניים בספר סיור. כיוון מוכרת קנר לרבים בזכות המופעים שהעלתה בשנים האחרונות בפסטיבל עכו – איימים ונלי אליה. הנסינה לאחרו בסיפורה המקווית מעניינת שלעצמה, שכן היא מבירה כיצד נבנתה – וモטב בנתה את עצמה – – יוצרת. אולם יש בחתירות זו אחר התחולות והמשכים גם כדי להראות כי אכן מדובר בתוכרים שונים ובמשמעותם מואוד, אך דפויי פעה שאותו וпотחו זה כבר נטemuו ושוכלו ביצירותיה המאוחרות יותר. לפעת גילו את אליהו, אך כמעט הכל, מאשרת קנר, כבר היה.

שחקנית-יוצרת
ותתמונה אשא אל רועתה לאמור: מה זה היה למלך כי
הפק וייה לאחריו.²
מה שהיה הוא, קודם כל, שנים לא מעטות של לימוד
משחק ומופעים רבים שבהם השתתפה קנר בשחקנית וכשותפה

בנושא אסתור וויליאמס. בסודם של דימויים אלה מצוי דימי העינויים, מספרת קנָר; העינוי הסיני של שבויי מלחמה, המוכר מסצנה אפקטיבית במיוחד ברטט צייד הצבאים. המופיע ונרא כיום כמוותה לדפוסי הפעולה שאותם המשיכה קנָר לישם. בתשתיתו עומדת דימוי חוויתי רב-עוצמה ומשולב בו טקסט מדעי (שאף הוא אינו מוחז), אלא העתקת המבט האנגלי אל תחומי הbhuma). נעשה בו שימוש רב בגוף ובזמן של תנועה, קול וצליל כולל בחירה בנסיבות הקוטעות את משפט התנועה או שוברות ציפוייה (ונורמה) ובשילוב המעציר כ-*performance* גם במובן הביצועי של המונח. זהה גם נקודת פתיחה לתפקידה כיווצרת כולית, המכוננת את המופיע החל מן הרעיון עד להפיכתו לדrama ולبنיתו המיניצינית, תוך העדפת חומרים שלא גודעו לתיאטרון.³ מפעמים אלו تعدיף קנָר לכנות בהמשך את עבדותה "ציירה בימתיות", אף כי תפקיד הבמאית יכול להתרחב גם בדרך פועלה זו. מעבר לכך, אין להעלם מן השותפות הנשית, שתחזור אף היא על עצמה; ובמקרה זה – שיתוף פעולה עם במאית בתיאטרון נשים, רובן בעלות זהות לשבית מוצחרת. קנָר עצמה נמנעת מתויגים אידיאולוגיים, ובכל זאת, קריאה פמיניסטית תציג כי עיזובה האינטימי, המניini והמגדרי של הזוחות הנשית במופע זה מערטת את "המבט הגברי" (the male gaze), המפנה ספק אל המשותפות וספק אל דימויין הבימתי; שכן דימוי האישה עבור רודקציה אירונית ל"מחוזר" המים בתיאוכו "המוסמך" של הטקסט המדעי. על רקע הסטריאוטיפ של אישת ובעל-кор א-עיטון והפרקטו המרומזת, גוף האישה הוא פרוגנומטרי, מפורק לאברים מוחנים (וראייצה נוספת לשפל המבט האנגלי), והם הם בגדר מטרופת עינוי מתמיד ומדוד, הנקשר לפרקים לתפקיד היומיומי ולדימוי הנשי-זוהר המשווק כבגדים.

לימים, ב-2004, עלתה קדר את המופיע מתרחשות בשיתוף עם להקת בת-שבע, שבביסיסו מפגש בין שבע נשים במלתחת הבריכה. גם במופיע זה נשמעים צלייל הפקפוף וזירמת המים כחלק ממוכנות-המוסיקה של אורי דרומר; ובמהנה לרוחה, הכרוכה בעירום נשי הנtanן למציצנות, ניכרים היטוב משקיעי "העינוי" – החיפוש אחר זהות או עצמיות שהוחמצה (כולל נקראות בהתיוות של שורה), אינטראקציה הכוללת מאבק כורע על המקום במלתחה/בעולם) ומלחמתה על תחושת הערך העצמי ועל קבלת הגון. הפרוגנונטיות אינה מסוגנת כבמזהו המים אבל גם כאן הנשים הבימתיות השונות הורכבו מחדש (מיפוי של שיחות, מדויומיי גוף, מרעיוונות), תוך שימור תחושת הקיטוע ועיקרונו המיקוד המשתנה. שוננות מצטיירת כרב-Κוליות (או כהדגשים משתנים) של דימויי נשי אחד, שאחדותנו מגולמתה ברקדיוניות הלבושות אדום (שתנועתן עוצבה בהשראת הציור "הריקוד" של מאטיש), הסובבות וחוזות מספר פעמים אחריה.

לאחר שהותה בניו יורק סיממה קור את לימודי המשחק לתואר הראשון בחוג לאמנויות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב שבמה הילה קודם לכך. השתיכותה לחוג ולפקולטה לאמנויות מושגעה יcit מאוד לזכותה המבוקעת. אולם בשלב זה היא

הניסיונו לראות בכך אידיאלית). בתקופה זו היה גם פגשם
ביזורי תיאטרון ונחשה לשיטות עבדה שונות, כגון עבודה
סדנה עם הבמאי עומר ניצן והמחזאי היל מיטפלונקט,
שהניבה את יומיים שלוש, בה נדרשו לבנות בפרטנות ובמידה
רבה של עצמאות את דמיוניהם הבימתיות (קנור כחילת
דוקה המנהלת רומן עם אפסנאי) והעלאת הכלל והויצא מען
לברכט, הפקה שתחילה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת
תל-אביב, בbijmotha של רינה ירושלמי (תפורה ותלבושים של
רוני מירקין). המפגש אשר לו מעنى היה קנור את מרבית המשקל
יהה עם הבמאי חנן שניר, שהופקד על הקמת הקבוצה
והכשרתה. על שניר מדברת קנור כמו שעד היום משפיע על
פעילותה בשל עמדתו הפדגוגית ובשל דפוסי הפעולה שאפיינו
את העבודה עמו. מה שהופנים, מבחינה, ומתיישב היבט עם
נטיתה לבחון באורח אנאליטי כיצד דברים עובדים, הוא בעיקר
העיסוק המרכזי בתחום התנועה של השחקן על הבמה; בדגש
על בנייה אמנויות של התנועות המתבצעות בחול ובעומן, כמו

הובודה על עיקרונות הכלל והפרטנו, המרכזיות אצל שניר. תחנה המשמעותית ביותר היא נסיעתה של קנר לניו-יורק ב-1979 (כשהיא מתלווה לבן זוגה), לאחר שירותה הצבאי. מופעים שבמסגרת הפתוחו בה החותם – *The Dead Class* – של הבמאי הפולני תדאוש קנטור, לחקת *Squat Mabou Mines* וה*Squat* השוללים ובלב העשייה "האחרת". רואו לצין זאת כי אלו הן נקודות ציון תרבותיות המאפיינות את פניהה למסגרות המוכחות (או הממוסדות) האלטרנטיביות, את נטייתה לכונן מסגרות עבודה לצרכיה, וכן את כוונתה להפיק תוצרים, שבמסגרת החתירה לריאליزم אינה המפתח לבניית הדמות הבימתית, תוך שילוב אמנויות במאמה שונות (משחק, תנועה, שירה). בניו-יורק השתתפה בהפקות, השתלמויות וסדנאות המציגות ברוחן את המופעך שמהם התרשמה (בינהן, קורס תנעה באוניברסיטת ניו-יורק והשתלמויות בשיטת גראוטובסקי ב-*Performing Garage*, שם הופיעה גם להקתו של ריצ'רד שכנר ואחריה ה-*Wooster Group*) מעניינים במיוחד שותפותה ותפקודה כשותפות בהעלאת המופע *The Water Cycle*, שנוצר על ידי רענן שלה בעבודת משותפת עם הבמאית קנדיז קודייש (Codish) (ב-*The Theatre of Light and Shadow* בניו-ייבן). המופע, שהוצע בגלריה, נבנה כולה מדימויים חזותיים הקשורים במים וnlנותה אליה השמעת טקסט מדעי על מחזור המים בטבע. כדיומי קבוע ונרא אישת ובעל אוכלמים ארוחות בוקר בדירותם, כשהוא קורא עיתונים הדימיוני הפתוח הוא כמה נשים השוכבות על הבמה, כשעアイרים שונים בגוףן ניגרים מים מ"עננים" הנמצאים מעלה מים המכוננים אל השד, זולגים על הטברור, ובמקרה של קנר – גודשים את הפה. פעולה זו לוותה בצלילי מים על פח להווך בanimosa homoristic-makabreit, בסופו של דבר שימושו המינימלי בפה לצחצוח שניים, מים רותחים שימושו להכנת תה לבוען אד נזגנו לעצץ, והמשתתפות הפקה לרקדים מים הוליוודיים.

חוור) וועופר שלחין (מוסיקת). בהנחה כי אין כל סתירה בין תיגו המופיע כתוצר איכוטי ובין הצלחה מסחרית, פנו עם עבודה זו לחברת "טדי הפקות" (בניהולה של טמירה ירدنוי, שהוסיפה להפיק את מרבית המופעים של קנר ושותפותה בתקופה זו. הצעה – קולאז' של שירים וסיפורים על בעלי חיים המשלבת מוסיקה – התקבלה כמשמעות ולא מתילית, שמננה הנינים גם מבוגרים. השחקניות פעלו לסייענה המרומז של דמותה החיה, תוך שימוש ברורו של הזרות האנושית והסתירות בבדים המשמשים כתפואות מסך אחריו. קנר מבהירה, שוב בנימה מעשית, כי הפניה לילדים בח滴滴ת השתלה מהוות ומינמה את המשכה (ההצעה הועלתה כ-2000 פעם, תוך כדי היון עם ילדותה הראשונה והסתירות במחליפות) והרוחה ממנה התבטאת גם בחירות האמנויות שהקנתה.

بعد חיות ממשיכה לרוץ, יצרו אונן השחקניות הצגת ילדים נספחת, אגדות המלך שלמה, שהיתה עיבוד דרמטי-תיאטרוני של שלושה סיפורים הלקוחים מוחיה היום של ח"ג ביאליק, ואשר זכתה לשבחים רבים על-ידי מבקרים. בהצגה זו בולטת הפניה לטקסט ספרותי בלשון גבולה וממלצת, המובה כפי שנכתב, ללא פשרות (לימים נזהה זאת, בין היתר, בלשונו של ס. יזהר בגנלי אליהו). ניכרים גם השימוש בגוף כחומר-גלם לשם עיצוב דימויו האנדמי של ביאליק (כמו אשמדאי בעל שמו נגפים או צמד נשרים תמיוחנים שהידים האנושיות מייצגות את טפריהם), מקומה המרכזי של המוסיקה החיים (ועופר שלחין), ריבוי מעודן של סוגות וסוגנות (ליצנות, איקונייזציה של סרטוי קולנוע, מוטיבים מזרחיים) והפיקת התפואורה (של טלי לב-צ'רני) – מבנה מינימליסטי בעל ארבע רגליים ובדים תלויים – למרכיב מודולרי ואינטגרלי של הפעולה (למשל, שלמה המלך כפרצוף המתגלה בבד שתוויו והבעותיו מופעלים מאחור או הפיכת הבד לתלי לאדרת). מרכיבים אלו נורתיים באורך גלי להנפשה הבימית של סיפור המעשה; ובמקורה זה – כповים באופן מודע וברור לנקודת הראות האפית, המעתיקה את מישור הספר (narration) אל הדרמה ומעניקה לו לבוש תיאטרוני חדש.⁴ הדגשת הפונקציה המסורתית מתבטאת, באופן ישיר יותר, בקיומן של דמיות-ספרות, המתאפיינות בזוהה ליצנית הנישאת חותם אינדייבידואלי צורני ורגשי, וכן, בערטול רווי הומו של פעולות הספר. למשל, באמצעות הכרזה חזורת ונשנית של אחת המספרות (לב כלין עצוב) על הספר הלא נכון ("שלמה המלך והעכבייש"), עלילה מגיבות בצחוק לעgni גם הדמיות המשתייכות לרמת ספר המעשה עצמו, או באמצעות דמות-דיבורה שאומרת טקסט בלתי-МОבן, כשההמספרת מכפילה את דבריה בראיות מופגנת. בשלב זה כבר חתומה קנר על מופעים שונים כבמאית. היא ביממה את שירי קדיה מולודובסקי והעלתה את על מבנה האטום, הצגה הפונה לנעור ומציעה דרמתיזציה של חלקיקי האטום. באותה עת היא מילאה מטעם "טדי הפקות" את תפקיד המנהלת האמנויות של המחלקה לתיאטרון למודי (קדום לנן החלה לעסוק בניהול אמנותי של חוג "הבימה" לנער). לאור העמدة החינוכית וטיבם של ההפקה וקהל היעד, מתבקש

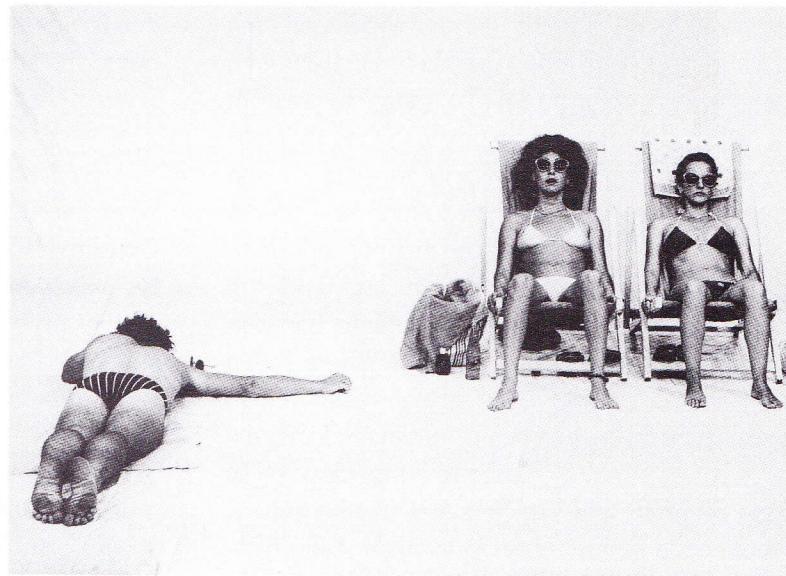
מתארת את השיקן למסגרת פורמלית כמו שנעשת ללא מניע פימי פעיל ולא לווה, להרגשתה, בשותפות אפקטיבית במעשה היצירה. בעיקרו של דבר, העמידה על במת תיאטרון, האוניברסיטה (באישת יהודיה לברכת בимвוי מיכל פורת, הזמרת הקרה ליונסקו בимвוי דודי מעין), המלך צבי לגוצי בимвוי בלה פולדמן) הייתה רכישת ניסיון עיליה, שאינה גורמת לה להזות את דרכה עם מגורים. חשוב לציין את מפגשים עם נולה צ'לטון, עם חנה הכהן ועם רות זיו-אייל, שאלצה לדה גם מחוץ לאוניברסיטה והתנטסהה בחורה בלתי-נאלית על אותם התרגילים, הגורמת – בambilותה של קנר – למען התעלות ביכולת להעמק בהם.

לאחר הלימודים מתחילה תקופה של כעשר שנים, עד דראשית שנות התשעים, שבה היא מתמקצת בתפקיד השחקנית, ובכד מבססת את מעורבותה בתהיליכי היצירה, ולמעשה נפרדת מן המשחק. תחילתה, ב-1981, גויסה לתפקיד קרקסיס-יבובי בהצגה אהרון הפעלים (הלא הוא א"ד גורדון והמטען הסמלי-חברתי-חינוכי שהוא נושא) בимвוי נולה צ'לטון. ההצגה, בבית לסין בהפקת יעקב אגמון, הועלה מאות פעמים ואף אפשרה להתרפנס בכבוד מן התיאטרון. ובימים אחרים, ההצגה לא נוצרה ברוח חרושת התיאטרון והבידור הנחשים לפסולי ביקורת רצינית ולאהובי הקהל, אך אפשרה لكن השתלבות פרגמנטית בעשייה מצוונת ורבת-תפוצה של תיאטרון ישראלי. התנונות שונה מזו הייתה שותפותה, ב-1982, במופע אור ואור חור בимвוי חנן שnier, שנוצר בהשראת כהפקה ניסיונית של "האקארני". המופע, שנוצר בהשראת טקסטים של רב נחמן מברסלב והוציאו להקהל בשלבי עבודה שונים (במושיאון תל-אביב, בעכו מחוץ לתחרות, ב"צוטא"), נארג בסדנה, שכלהה עבדה על תנועה, שירה והבאת סיפורים אישיים, ששימשו חומר גלם להעלאת תמנונות בימתיות. במופע שלושה פרקים: "צורות ועמידות", "עמידות והליך" ו"הליך ודיבורים". התוצר, כפי שמעידות כתורות אל, היה מופשטי למדי וקורוב ברוחו לצירות מחול. קנר מצינית, כי דזוקא בהקשר זה – שבו התמקדה ביצוע פועלות ובטכנייה גופנית, וכמעט שלא עסקה במשמעות ורחשי נפש – חשה לראונה ביטחון במשחק והתחזקה בה תודעת הבימי המכונת לראייה כוללת של הקומפוזיציה הבימית.

התנונות מ��ומות אלו מסיימות את הטללה הקצרה, בתפקיד השחקנית, בין הפקות של במאים שונים. השלב הבא, מ-1982, מעד על הצורך של קנר ב맡גות המסתפקות חלופה אינדייבידואלית ואוטונומית ככל האפשר להשתקפות ב맡גות ממוסדות (ששיאה המקובל הוא עבודה עם במאים מוכרים):>Showcases רבת שנים ביצירה קבועית פורייה. תחילתה בעבודה על הצגת הילדים חיות עם שלמה אריאל (cotab ההצגה, פסיכולוג ובלשן ובן זוגה של קנר). מיקה דני (שלמדה בחוג לתיאטרון, השתתפה באור ישר ואור חור והוסיפה אחר-כך לעבוד עם קnar בעיקר בתחום המוסיקה), נועה לב (燒תורתה עם קnar בתיאטרון צה"ל והשתתפה אף היא באור ישר ואור



קטעים. מימין: לב, קנר וריבלין.



ימ. מימין: לב, קנר וריבלין.

בכיסאות נוח על שפת הים ומקיימות דיאלוגים (מאט בסקס) על זוטות, רובן נשיות במובהק (הורדת שערות, ענייני מחוזר, חברים גבריים). בחור השרווע בקרבתן (יאיר ריבלין) זוכה להתייחסות חזורת ונשנית. בקטעים מדובר באוסף של סיטואציות יומיומיות, כמו שטיפת רצפה, מלצרית ולוקחת, ציפייה לאוטובוס וברירה מ"ג'זק". הפקות אלן, השונות מאוד זו מזו, לכארה אין נזקנות להתחננות במציאות אחרת (עולם של החיות המאנסות, העולם האגדי), אלא פונוט אל היומיומי במובן הטרייזיאלי ביותר. אולם בשני המקרים העיסוק ביומיומי, בנדוש ובשולוי זוכה — כמו במתרחצות — לסגנון והעטמה, ולמעשה הופך למושאו של המבט המפרק והמפיש (שאינו סוג ריגוש או אמפתיה, ובוודאי שלא הומו). בים מתבטה מבט זה קודם כל בדרמת הזוטות הנוצרת בדיאלוג. מנקודת ראותה של קנר, הפיכת השولي והשגרתי ליצץ מחושב של פרטמים ושיאים המוצגים כחרי גול ("תגידי, بماה את מוריידה?") אינה כה שונה מרוחו של צ'וב ("מדוע משה לובשת שחורים?"). גם דיאלוג כזה, המציגיר במבט ראשון כהעדר פעה, אינו אלא מייצוי ואף פיות של יהיס כוחות, של מתח ומאבקים בין-אישיים. הסגנון הפלדייני מושיף ומtbody בא במבנה לבנה בוקחת (בעיצוב אורלינסקי) ומשימוש מחושב באביזרים צבעוניים, בתזמור דייני ופלטי-טונלי.

ביותר של תפקיד הרדיו ובמהות יומיומיות המוצגות כריקוד טקסי (תיקון כתפיית החזיה ותיקון המכנס, בתוספת מבט חתוף לצדים, תנוזות מחוזרת של בחור השרווע, מרווחת שמן שיזוף כטריוו מוסיקלי). כמו כן, הדיאלוגים ערוכים כסדרה חשובנית יורדת והמיקוד בחור משמש כמוין סימן פיסוק בו דקה אחת בין השציגות: מעשר דקota בבחורות ודקה אחת לבחור עד דקה לבחורות ודקה לבחור⁵ עקבותיה של תבנית זו יופיעו במתרחצות, שם כל מערכת נשכת דקה פחות מוקדמתה וככל קטע ריקוד נمشך דקה.

דומה כי עברו קנר, והדבר ניכר גם בהצגת הילדים, תזמור

להציג את זיקתה לה��ונותו הדידקטית והפדגוגית של התיאטרון. היא עצמה מסתיגת מתיוג זה, ודומה כי עיקר השכילה לחזור ולפעול, עם שותפותה, לכינונה של מסגרת שבה תוכל ליצור בחופשיות. במופע זה המסגרת המשיכה לשמש כמעבה, ולא לחקר האטום. במישור אחד, התנועה נושאת ערך ייצוגי — זה של החלקיים — ומצטיירת כמיוצי דרמטי של יהיס כוחות. במישור נוסף, בהעדר דימיי אנושי מובהן, הופכת תנועה זו לאינטראקציה בימתיות מופשטת (ובכל זאת מואנשת); לתנועת שחקנים על הבמה, תוך שימוש בצעבי היסוד חייה, שהקומפוזיציה הבימטית כוללת כדורים בצעבי היסוד (תזכורות למופעי הבואה האוס האבסטרקטים של אוסקר שלמר, שכלו דמיות לבושים בצעבי היסוד). כל זאת מלוחה בהקראה מדוקיקת מתוך ספר כימייה (בדומה למחוזר המים בניו-יורק), המציגית כהذا נסף הן מבט האנגלטי שאותו היא מפנה כלפי מרכבי התיאטרון, והן כשותה-ערך בימתי לפונקציה מספרת (אפיטה) בעלת זהות "מדענית". בדומה לשפטו הגבוה של ביאליק, השפה היבשה ורוויית המינוי הופכת — בклות רבה יותר משפט היומאים המשמשת לשיקוף אוטומטי של תכנים — ליסוד תיאטרוני בעל נוכחות מוסיקלית ואף חומרית, וריאציה על שאיפתו המוכרת של ארטו להפוך את השפה ליסוד פלסטי-טונלי.

שתי הפקות קבוצתיות נוספות הן ים, מופע שנוצר בין שתי הצגות הילדים (ב-1983, תחילתה בחול של שנבנה במיוחד במוזיאון תל-אביב, בשיתוף עם עירית ורLINסק, פניה בסקס, נועה לב ומיקה דני) וקטעים (ב-1988, עם נועה לב ומיקה דני). שתי הפקות, שהועלו גם בפסטיבל עכו, הן האחראיות שבחן הוסיפה למלא בויזמנית את תפקיד השחקנית ואת תפקיד הבמאית המשותתית לקבוצת יוצרות, וב-1983 גם ביצעה, כשחקנית, את המיצג הנשי האנטי-מלחמתי העורף של רחל גלעדי. בים שתי הוצאות ביביני (קנר ולב) משחקות מתקות ואחר-כך מתיאשבות

הנשית; השתיקות לקבוצה היא בשבילה חוויה מעשירה ומשמעותית מראשית דרכה. עמימות זו – בין משחק ליצירת המופע, בין מעורבות כוilitה במעשה היצירה לבין הגדרתה כבימי, בין מסע אינדיידואלי לעובדה בקבוצה – מצטיירת כפריווילגיה רצiosa ונשלות כל האפשר, המקנה את החופש לחפש ולהקgor דרכים לעשייה; עשיית תיאטרון ועשיות מה שבאורח ברור יותר או פחות חורגת ממנה.

במאית-מורה-תלמידה

"אותות של צער ולבושים יונן – לא הם יעדו כי אמת. הללו הם בגדר העדמיה".

חוותה של קnar לחוג לאמנות התיאטרון בראשית שנות התשעים נשתה מתוך צורך, שאותו היא מזינה שוב בנימה מעשית: בשלב זה רצתה לקובות את עברותה לא רק משיקולים מසחריים, אלא גם משיפוטים המופנים באופן פסקני אל התוצאה. סוג זהה של עבודה, סברה, יתאפשר אם תוכל לפתח היישרים, זיהתה את הפוטנציאל לכינון מסורת "מעבדתית". לשם כך פנתה לפרופ' תום לוי והצעה את עצמה כמורה למשחק. העיטה הראשונית (לדבריה, זו התמיינה והיומרנית למשחק) הייתה את החיבור בין עיסוק מודע כל האפשר כאחת) הייתה לבן את החיבור בין עיסוק מודע כל האפשר בוגר ובפעולות הדיבור ובין התבוננות עמוקה בטקסט. בהצעה זו ניכרים משקעה של האסטרטגיה הדוציאיונית שלליה התיאטרתי קודם לכן, הדגש על תגבור המודעות לכל היבטי השחקן מתyiישב היטב עם נתיחה של knar ליצירת קומפוזיציה בימתיות שעניינה הביטויי עצמו, הנושא ערך אסתטי, ועם הדגשת הפונקציה האפית אותה מלאה השחקן. ואילו התבוננות בטקסט מעניקה, לדבריה, את המימד האנושי-דרמטי המתbetaה בהפעלת הרצון המחולל את הפעולה, בהפעולות הנפש ובפעולות הגוף, שפירושה מבקבן בין כוחות ורצונות.

מכל מקום, לוי נענה להצעה ללמידה, אך הפנה אותה לשיעורי משחק בסיסיים יותר, שאותם היא מלמדת מרצונה עד היום. בשנים 1999-2001 גם שימושה כראש מגמת משחק, וראה בכך תפקיד פורמלי קשה ביותר שאינו חלק מהותני מההתפתחותה המקצועית. במקביל לעצידה הראשונית בהוראת המשחק, החליטה ללמידה בימי לתואר שני. בשביל knar אין מדובר בתפקידים סותרים, אלא ב嚮וגיה טבעיות ורצויה בין תקופה לתקופה. עבודת השחקנים והדרוכתם היא, מבחינתי, לבו שלaket הבימי. בנוסף לכך, השחקנים המשתתפים בהפקותיה החיצונית היו בדרך כלל תלמידה (או נטורו), גם אם לא במבנה הפורמלי). עבודת החדשה עם שחknim-תלמידים היא המופע דיניסוס בסנטר שנווץ, במלח' 2004, עם תלמידי משחק שנה ד', הוגז בתיאטרון האוניברסיטה תחת הcotורת "עבודה בתהlik" ומועד לפסטיבל עכו.

درמת הזוטות של ים הוא אסטרטגיה דוציאיונית, המיועדת למיצוי האינטראקציה האנושית, ובכך הופכת את העיסוק (או התכיפות המשתנה) בתחריר הבימי לעידך בפני עצמו. גם בקטעים ניכרת דוציאיונית זו. הוצרך הרפלקסיבי-חרוני לבחון את מרכיבי התיאטרון אף היה, בתחילת, העילה השירה ליצירת המופע. קnar, דני ולב התכוונו ליצור אוסף קטעים ל"אמנות לעם", המציגים שימוש בטכניקות או תחביבות משחק שונות. בסוףו של דבר נבנה (בעובדה קפדנית שארכה שנתיים) מופע מצחיק מאד, שזכה לפופולריות גודלה ולביקורות רבות ואוהדות (אף כי knar מעידה עליו שאינו יהודי ומעוניין כמו ים), אשר נותרו בו הסברים קצרים בתחילת הקטעים על האמצעי שננקט ומשקע תרגולי התיאטרון. שטפת רצפה מוצגת כמחול דיסקו, תור לאוטובוס המורכב מטיפוסי נשים מבוצע בפנטומימה והיפosh בתובות הופך לדואט. בד בבד, המבט האגלי, המתbetaה בה עצמה מסונגנת רבת-תחומית של היומיומי והשולוי, הוא גם אמצעי – ולמעשה פונקציה אפית מובלעת – לחישיפת الدرמה (או דפוסי הפעולה ויחסי הכוחות) המשוκעת בזוטות. בדיאלוג בין מלצריות קצרת רוח ללקחה הססנית רגלה של המלצרית, בגרב אדומה, מתחילה לפרכס ולהשתולל כאילו יש לה חיים ממשלה. במרקבה זה ביתוי גופני מיועדים ומוחצן (שבוב כרוכ בבדודה של איבר בגופה של אישה) הפך להמחשה וטרוית של הפער בין טקסט לתת-tekst. הדרמה האמיתית היא אפוא "מלחמה הנפש" (פסיכומאיה בלבד עדרני) של המלצרית. הודות לסגנון ולתבונות הקפדיים והמוקצים ולשימוש המודע והמופן ביסודות התיאטרון, בסוגות ובסוגניות, הופכת דרמת היוםים לפיסת מצלאות אוטונומיות הזיה לא פחות (ובבעצם יותר) מן העולם שאליו משתיכים שלמה, אשמדאי או מלכת הצפרדעים.

בראשית שנות התשעים, לאחר עשר שנים של עבודה קבועית והשתיקות ל"טדי הפקות", ידעה knar שתקופה זו מוצחה וshallholו של השיקול המסתורי אינו פסול בשלעצמו, אך עלול להשתלט על מעשה היצירה. בזאת סמ פרדה מתפקיד השחקנית (וליתר דיוק, התפקיד נש של מעליה). בכללו, התפקידים שאותם מלאה כשחקנית אינם מתאפיינים בחתירה ריאלית לגלום דמות בימתיות, שבה מיטשלש ככל האפשר הפער בין השחקנית ופעולות המשחק לבין הדמות. התנסותותיה בבניית הדמות, כמו גם המהמאות מן המבקרים שלחן זכתה בשחקנית, הקשורות לרוב בתצורה של טיפוסים בעלי סמןנים סטראוטיפיים, מינימליסטיים או מסונגניים, והדבר אינו סותר את עיצובם בהומרו ואנוישות ואת כורשיהם לעורר ריגוש. בולטות לא פחות הפיכת פעלות המשחק, הפרפורמנס, לביצוע – לתחריר תנואה, ליצירת דימויים לאו דווקא אנושיים באמצעות הגוף ולהפעלה (אנטגרלית לפעה) של החלל המעובד. בתקופה זו מעות הזרזנויות שהן מילאה את תפקיד השחקנית במובן המקבול, תחת הנחייתו של במאית. למעשה העדיפה לא לתפוס את עצמה כשחקנית מקצועית ומחנינה התמעמעו הגובלות בין משחק לבן שותפות פעילה במקול תהליך היצירה. ברור ששישיyo לכך כוח הפעולה וההפריה ההודזית של הקבוצה



דיניסום בסנטרה. מימין: אייל שי, גיא סלמן ונתלי פינשטיין.

יזרעאלי. המפגש עם יזרעאלי הקנה לה את ההכרה בחשיבות המכראת של התהילה, המתהווה ונדחס כל kali הקיבול של ההוויה הדрамטי באמצעות פעולות ופעולות-גומלין. הקריאה המועתקמת בטקסט והחנית השחקנים – כאקט מרכזי של בינוי – מכוננות בראש וראשונה לפרישתו של התהילה זה, שנוצרה

עבורה עמוד השדרה האפקטיבי של מופע התיאטרון. דומה כי עיסוקה (גם כן בתקופה זו של לימודי הבינוי) במאיה היא מכנה (בקבוצות מייקל אלפרדס) "תיאטרון-סיפור", בהיא לידי גיבוש וניסוח יסוד מהותי של תפיסתה כיצירת תיאטרון. בזיהה שככבה – "תיאטרון-סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות" (1994) – מגדרה זאת קnar כ"יאן בימתי המערב התראותיות דרמטיות עם היגוד של סיפורו", ובמילים אחרות, כעירוב בין הגדה (telling) והראיה (showing) של אותו הסיפור, המכוון מתח תפיסי וצורני בין העrozים. תוך הסתמכות על מונחים מרכזיים מתרבות הספרות ועל עיסוק מחקרי ישיר יותר בטיפולוגיות של פונקציית המספר ושל יחסה למישור סיפורו המשמש, נפרט תיאטרון הספרות לתיאטרונים (המספר העממי, המעשיה, והמספר התנכ"י, המספר המקצועני) ולמארג מגון ומורכב של המספר התנכ"י, ולמארג על המיקוד בערכיו האסתטיים, הלא-טכניקות פוטנציאליות. בתשתיין מצויה תמיד השאלה לגבי טכניות הייצוגים של הפונקציה המספרת – מיהו המספר, למי הוא פונה, איפה ומתי הוא נמצא ולשם מה. האם, למשל, מדובר בדמות מספר אנושית או בטכניתה אחרת? האם הוא פונה ביחסות לקהל או לקהל על זכותה אחרת? האם שיווכו החלילי זמני של המספר לסיפור המציאות הוא פנימי או חיצוני? באיזה אופן מתפקיד המספר כמקד (המכoon, למשל, להיבטים פיסיולוגיים של הדמות החוויה או מספק תיווך אידיאולוגי נחרץ או ספקני)? באילו אופנים מרחיבה הפונקציה המספרת

לימודי הבינוי מצטיירים (בזיכרון החוויה של קnar ביום) בעיקר בזכות נספתה, המלווה במפגשים מעשירים עם מספר מורים, לחיפוש אחר מה שברוב המקרים אין בו ימי של מזהה (למעט אמפיתרין לפלאוטוס ופלחת חורף לדן צלקה), שאינו טיפול ריאลיסטי בדיםויים בימתיים או שאינו מגביל אותה לתפקיד הבמאית "mortgageth" טקסת מילולי למונחי הבמה. התוצרים שהגביה תקופת לימודים זו (עד 1994) – מופעים שהחולו בתיאטרון האנתרופיסיטה – כוללים עיבודים דרמטיים ומעתקים תיאטרוניים ליליות לבנים של דוסטויבסקי, לסיפוריו דוד ויהונתן בשמואל ב' ולסרטו של אינגמר ברגרן השתיקה, שהחפץ להשקט, אשר בו בchnerה קnar את המעבר מטכניות קולנועיות (זווית צילום, קלוז-אפ, דיזולב, ערכיה) לתיאטרון. בתקופה זו גם בימה, בהזמנת מזויאן תל-אביב, את המופע Art, Art, Art בהשראת ציור של רוי ליכטנשטיין. הבחירה בחומרים לא-תיאטרוניים, ההפכת בשלב זה למוגנתית בבירור, מחייבת אקט של דרמטיזציה. מעתק זה אל הדrama הבימותית דורש עיסוק ישיר ומודע באופני הייצוג (בדרכם ספר סיפורו), וכן נראה גם מקל על המיקוד בערכיו האסתטיים, הלא-בכרח-הייצוגים של התיאטרון. בה בעת, אקט זה של דרמטיזציה מאפשר לזרק ואך לנפות ולהחלץ מן הטקסט הנבחר את הדrama האנושית, המתממשת באמצעות משחק וכפופה להוויה הבימתי. אם לחנן שניר מייחשת קnar השפעה על נטיותיה לתפוס את הבמה כמערכת אינטראקטיבית (או קומפויזיציונית) של יסודות חזותיים-צליליים, תוך הדגשת הפרקטיקה של תחבר התנועה, הרי שבעל הקשור למלאת התוויה התיאטרונית של העלילה הדрамטית מייחשת קnar משקל רב להיותה תלמידה (ראשית במסגרת לימודי הבינוי) של יוסי

להפנות אל התיאטרון מבט אנגלי ולבבלטו בדרכים שונות על הבמה, לרבות התקודותה בתחריר התנועה. דבירה על מחזהו של צלקה (בתוכנית תיאטרון האוניברסיטה) מספקים ניסוח נוסף למתח בין הגדה להראה: "אן צלקה במחזה עליין הצופה זו לא מציעים האפיים בנוסח ברקט. בעבודת העיונית מצינית זו לא מציעים האפיים בנוסח ברקט. קגרי כי תיאטרון-סיפור יכול להיחשב כסוג של תיאטרון אפי. אלום ברכט אינו נתפס על-ידייה כמודול ישיר לעובודת, בודאי שלא דרך מטרתו החברתיות המוחזרות, והתכניות הנשענות על תורת הספרות הולמות יותר את יעדיה. לפחות כקישור תרבותי קונוטיבי, ניכר כי יוסיקה כבמאית הוא בקשר הטוען על דרכו ההשלכה, ניכר כי יוסיקה כבמאית הוא בקשר הטוען בין ערכיו הייצוגיים של התיאטרון (כושרו "לעגת" באמצעות סיפורו) לבין זהותו הנركיסיטית ("המספרת את עצמה" לא פחות מאשר היא מיצגת את הדרמה האנושית) של האמנויות בכלל והתיאטרון בפרט.

לימוד טכניקות של תיאטרון-סיפור נעשה עם תלמידי המגמה הקהילתית חינוכית ועם תלמידי משחק, שהיו שותפים לצירicism של הפרוייקטים הייחודיים,بينיהם סיפור-חילום שעברו דרמטיציה בפרויקט חלומות (1995), פרשות רצח (1997) לפי ספרו של מנפרד פרנקה ודיניסוס בסנטור (2004), המבוסס על ספרה של תמר ברגר (הנושא שם זה) וככל קטעים מקדומות של ס. זיהר, זיכון דברים של יעקב שבתאי, שירים של אבות ישורון ועוד. בפרויקט מתוך המלט שנעשה עם תלמידי משחק שחוון ועוד. על סף הפרויקט האפית הניתנת על-ידי מס' הספר הפונה לשירות לקהל. אלא שהחוכמים מאולצים והופכים לעוזית השיגעון של אופליה כדמות השicity לולם הבדיוני. הצגת שלב הפנטומימה של ההצגה בתוך ההצגה מוביילה להעלאת השאלה מהחקירת, לשם מה נחוצה הטרמה זו, שלאחריה מופיעה "מלכות העכברים" כדיalog מילולי. מס' דמיות הופכות לנציגיהם הקולניים של חורקים המציעים פרשנויות שונות. בדרך זו, לא די שהפנטומימה ורעיון ההצגה בתוך ההצגה מקובלים לפועלם סיפור המשפקת הכפלת וחזרה של פעולה שהתמשחה (רצח המלך); המחזזה כלו הופך – על דרך הפרודיה, בהקשר של הצגת סטודנטים – למושא של "סיפור" אקדמי (מדעי) רב-קולי.

לעומת וריאציות אלו על תיאטרון-סיפור, מתארת קגרי את עובודתה עם תלמידים המתחילה את לימוד המשחק כהkniyת תשתיית בסיסית. כוונתה הראשונית היא לנсот לעממתם עם Umdeha, התנהגות ואיך עצמיות "נקיה" יותר; ובניסוח מעט אוטופי, לחולק קשב של אמת לעצם, לוזלטם, לחיל או לטקסט. הפרקטיקה הנרטמת לכך היא קודם כל פיסיטה. שיעור מתחיל לעיתים קרובות בטלטול, תחיליה עדין, של הגוף, שאינו אלא ניסיון לניעור, כפשוות, של מני סרכוי ועדך החוסמים את החזקן (לעתים נרתם תרגיל זה לשחררו וחימום בעבודת בימי). הטלטול נעשה אפוא בהנחה (שאינה תואמת את משל קליפת הבצל המרכיבות את האדם, נוכח פר גינט) כי אכן ניתן להיווצר עם "אני" גרעיני פשוט ועז. תרגיל אינטנסיבי נוסף הפותחchorot או שיעורים – שבו ניתן במקומו מקום ליצורות נטולת שכלהות – הוא הליכות, זה אחר זה, שתחילתן הצפואה היא רעש ומהולה אנרגטיים והמשכו מביא בדרך כלל לצירופים

את דרגות המימוש של סיפורו המעשה או אף מכונת להפרכתו? בפרקטיות הבימי שאלות אלו חייבות להפוך להכרעה קוונקרטיבית, בראש וראשונה משחקית, הגלואה יותר או פחות לעין הצופה. מتابקש כਮובן להציג על-ידייה של נקודת ראות זו לא מציעים האפיים בנוסח ברקט. בעבודת העיונית מצינית זו לא מציעים האפיים בנוסח ברקט. קגרי כי תיאטרון-סיפור יכול להיחשב כסוג של תיאטרון אפי. אלום ברכט אינו נתפס על-ידייה כמודול ישיר לעובודת, בודאי שלאדרך מטרתו החברתיות המוחזרות, והתכניות הנשענות על תורת הספרות הולמות יותר את יעדיה. לפחות כקישור תרבותי קונוטיבי, ניכר בעבודותיה נוכחות של האמעעים". קגרי השתתפה בשלוש הפקות של מחזות ברכט כשחקנית ומילא לא נוטה להעלות מחזות כבימאיות. בمسגרת פסטיבל ברכט המתקיים בטוקיו ב-2005 תבאים לראשונה מחזות של ברכט – אמא קוראי – אך גם הקשר אפי נתון זה כרונ, מצדה, בחיפוי מחדש אחורי דרכי ההצגה (או הסיפור).

קגרי ממחישה את פרקטיקת תיאטרון-סיפור באמצעות דוגמאות מסדרניות שקיימה בחוג לתיאטרון, בית הספר לתיאטרון-סיפור ובמקומות נוספים (בהמשך גם עסקה Tonnelacademie בהולנד, בMSGT "אסקולות" ועוד). מקרה מבחן מרכזי המובא בתביעה הוא גרסתה הבימית למחזו של צלקה פולמן חורף שהועלה לראשונה בראשונה באוניברסיטה ב-1993. המחזזה מתרכש ב-1945 בפריס, ובמרכזו בשל מקומי המחפש בעלה של אישת (פעל החופף להיות בעל מלאכה) שנעלם בזמן המלחמה, ודמויות נוספות הקשורות בכך (בینיהן אהובת הבעל). הפעונציה האפית מתמלאת באופן הישייר ביותר (גם במחזו) על-ידי דמותו של מנהל במא, שהוא חלק מלתקנת שחקרים. מנהל הבמה – מזינה של מס'ר, במאי ומנהה – ממלא את פונקציית המספר דרך מתן אינדיקציות חלליות-זמןיות בלשון סיפורית ודרך מיקוד תשומת הלב בהליכי הנפש של הדמויות. תפקido העוצם במופע גם באמצעות תפקודו כמין פועל במא, המחולל את הסיפור על כמה לבנה וריקה, שאלה מוכנסים בהדרגה חלקי ריחוט ואביזרים (בעיצוב דפנה אלרוד). לתפקיד אפי ומטא-תיאטרוני מובהק זה מצטרפים (גם במחזו) אלים מיתולוגיים המספקים ליווי אידיאלי ורגשי לדמויות השיכרות להתרחשות העיקרית, ונגנים (ש侃ר העצימה את תפקדים כמחוללי העלילה).

"הרגעים החשובים ביותר עוני בתיאטרון-סיפור", כתובבת קגרי, "הם רגעי המעבר עצמו, הקצוות של הקטעים". העניין נועץ אפוא במתנה, בנקודת המעבר וההשקה, בין הגדה להראה; וכך גם במתנה בין הגדה המשועבדת לפרישת התהיליך הדרמטי לבין הגדה המושכת תשומת לב לעצמה כתיאטרון. את אקט ההגדה היא אמנס ממקצת בדמות המספר, אך באופן כולל ומהותי יותר דמות זו אינה אלא ביטוי מובהק וישיר להתכוונותה כלפי המעתק של מישור הסיפור לתיאטרון, שנייתן לבצעו בדרכים ובת אחوات (כמו הקראה מספר כימייה, בניית דימויים לעין הצופה בעזרת תפארה מודולרית או תנועה הופכת לתצוגה מסוגנת וקפדנית של הפעולה). בהכרעה בנווגע לסוג ההגדה מתגלמת כנראה באופן המוקד ביותר נטייתה

גם בהמשך דרכה המקצועית, לחיפוש אחר הדרכים לספר סיפור על במת התיאטרון.

יוצרת בימתיות

"ואני רבוֹץ פָה עַל הַחֹל אִתְכֶם וּמְסֻפֵר סִיפּוּרִים וּשׁוּם עֲסִיפּוּרִים זֶה הַכָּל".⁷

לקראת אמצע שנות התשעים, לאחר שסיימה את החילק הפורמלי של לימודי הבימוי, ניכר כי קnar נפתחה לאפרוריות רבות עוד יותר, וכי עובדתה כבמאית נושא חותם מגובש יותר. אז היא גם מתחילה להעלות הצגות בפסטיבל עכו, שעליהן היא חתומה כיוצרת בימתיות. בין עבודותיה nomine הצגת שתי תМОנות ממחזהו של י"ח ברנו ערב ובוקר, העוסק בשלוש רומנים (אוטוביוגרפיה), בתוספת סיורו בין מים למים. ההצגה הועלה בפסטיבל עכו עם שלושה שחוקנים (ענבל אברהם, אייל נחמייס ועמייחי פרדו) ונגן טרומבון (רפִי מלכיאל), הנוכח על הבמה. הבמה הייתה ריקה (כמו באחת מקריאותיו הפרוגרמטיות של ברקט לגבי תפארות התיאטרון האפי, מדומה זאת קnar לזרת אגרוף חשופה), ועליה שישה כיסאות, שסידורם המשתנה נרתם לייצוג המרוחבים הבדיוניים, והוראות הבימי נאמרו בקול על-ידי השחקנים. קnar מצינת כי לא חששה משפטו הארכאי של ברנו, המובאת כਮובן לשונה, והנחהה את השחקנים לא העמיד פנים שמילוטיהם (למשל, באמצעות השתחות על סך הדיבור, בבחינתイト לקהל בוגע לקשי הלשוני). היא גם בימה, במסגרת תיאטרון האוניברסיטה (ב-1996), את נתות החסד לאייסיקלוס, מופע שבו הפך הפסטיבל לפרטיתורה מוסיקלית (מוזיקה של מיקה דני), הכוללת ריקוד. מופע נוסף, שבו ניכר בבירור החותם הייחודי של תיאטרונו סיפור, הוא ו록 ליאת לא נשאר שהעה בתיאטרון הפריגג' קולאו' של קטיעים, ובספרותיים, העוסקים באוכל, שמוցים על במה ריקה. השחקניות משמשות כמספרות/מציגות בעלות זהות נשית, שדרכו מציגו האוכל כמטפורה טעונה של ילדות, מיניות, מימוש עצמי, חרdot או חסכים. בדומה למוחשות הלשון במופעים אחרים (בין אם הודות למנעד מילולי גבוה, לשירות הטקסט או למונחים מדעיים), לא אחות נדמה כי מילוטיה – באמצעות פועלות ההגיה ותנוחותיו ותנוועותיו של הגוף – ניחנות באיכותו החושית של האוכל.

יחד עם בימי מופעים אלו, ניכר כי תפיסתה האמנויות מתפתחת לכדי תפקוד רב-תחומי פתוּח ומגוון עוד יותר, המתבטא גם בפריטות עיסוקה הבימתי לתחומים שונים. ככלומר, הגדרתה העצמית כיוצרת בימתיות חורגת אל מעבר ליצירתו הcolaית של מופע התיאטרון. בין היתר, בימי שירים הופך אצלם מעין התמורות – במופע המוסיקלי אורחים לי החלון (1997), ביעוץ אמנותי למופע קמתי אני פתוח של אמנית הקול ויקטוריה חנה (1999), ב策רין קטן של שירי לאה גולדברג

הנוצרים מאליהם, לסדר, קשב ושקט. שלב נוסף במהלךי זה הוא תרגולים של זיכרון חזים (בהשפעת תרגilio של סטנסלבקי), השואפים לדימי חוש-גופני מדויק ומצווק (של מפגש הגוף עם חפצים, של מקום הגוף במרחב מסוים). הכשרה זו אינה מכונת למשמעות או תובנות נתחניות ואינה נזקפת לטקסט מילולי. פניהה של קnar לדrama היוונית – לעיתים קרובות האודה על האדם באנטינונה לסופוקליס – נעשית, מבחינה, כמפגש פיסי-חווי עס מילוט הטקסט, שבתוספת תנעה ושירה (או רצ'יטטיב) הופכת לחומר מוחש, שהמשמעות יכולה לצמוח ממנו מלאיה. בשלב מתקדם יותר מתמקדת קnar בעובדה על פועלות לא-AMILILIOT ופעולות-דיבור ונתבת ליזוק הפולה, לתכליות מדויקת ולהימנות מזוזות יתר.

בתוך כך היא מיישמת את שיטת רודולף פון לאבן (Laban), הוגה גורני שהתרפרס בשנות השישים של המאה העשרים, שmobosstet על ציפויו הרתומות לנition התנועה האנושית (ומצד קnar, אפליקציה נוספת של המבט האנלייטי על התיאטרון). על-פי שיטה זו, שאינה קשורה במקורה במקורה תנועה קיימים ארבעה פרמטרים המגדירים את ה-"effort" (מה שמכנה קnar גם "דחף") המושקע בתנועה ובונה אותה: משקל, זמן, פוקוס ושטף. קnar מSTITGET מישום הנעשה כפשוטו במספר בתיא-ספר למשחק, אשר מתבטא בΡΟΤΙΜΑס היירה של חלק מן הפרמטרים לבנייה סכמיטית (או סטריאוטיפית) של שמונה טיפוסים המאפיינים על-פי תנועה. היא מעידה לפרך את הסיווג לבניי משחק המסייעות לשחקן ללמידה בהדרגה, באמצעות ניסוי, טעיה ואינטראופקציה, את תוכנותיו ומגבלותו (לדוגמא, למשל, "להפחית משקל" מן הפעולה), ומעוניינית בהפניית מודעות מסווג זה למטה מובהן, תלוי נסיבות דרמטיות מסוימות. את זאת היא עשוה תוך כדי תרגום של היבטי התנועה להנחיות משחק יחסית ("כל", "מעוט", "עקייף"), בכוונה לكون על הבמה איקות תנועה המצוייה ביסודיה בשחקן עצמו. הכשרה בסיסית זו אמונה אינה זהה לטכניקות המגבשות יחסית של תיאטרון-סיפור. אולם בהקבלה לחיפוש אחר זהותו של הגורם המספר ולהנחה הגלואה של מישור הספר, היא מעידה כי השחקן הרותם את עצמיותו למטה מונחה להכחשה של העמדת הפנים המאפיינת את התוכנות הריאלייטית, ולהכרה בקיומו של מפגש בלתי-אמצעי עם הקהל. העמדה הגופנית-נפשית שאotta שואפת קnar להקות היא, מצד אחד, נקודת התחליה הכרחית, בבחינות דמיוי השחקן לחומר מדיאלי בעל מודעות עצמית מוחודדת (כלפי גוף, נפח, תנועותיו מוקומו בחלל, כלפי הזלה, כלפי אובייקט) וחושים עיריים; מצד אחר, עמדה זו מצטיירת גם בנקודת הסיום האולטימטיבית. שחקן טוב, על-פייה, הוא מי שעבודתו הקשה והמושכת הובילה אותו לעובדה על הדמות. העובדה לא מרבית הנתונים שאותם גיש לעובדה על הדמות. הטעודה לא הביאה אותו לרווחה, והוא מסוגל לבצע את פועלותיו על הבמה بكلות, מתוך שחרור פנימי, המשמר בתוכו את האינטנסיביות והאפקטיביות של הפעולה. מיקוד זה במשחק, מתוך עמדה של במאית (זמן-מה תלמידת בימי) ומורה למשחק, נותר רלוונטי,

החויה או המספר מזוהה עם אחרות. אימוס הוא זה שהווינו השולית, הסמוייה מן העין האנושית, הופכת למרכז הפעולה; זהו נברן שדה שנלכד בגין הרקע והאנקע על חירותו עד מותם. היסט דה-פאAMILIALISTI זה של נקודת המבט, המזכיר את הסוס בחולסטומר לטולstoi או את הכלב בלב של לב לבוגקוב, הוא אפוא פניה נספתה קל לנשייל החוף לעיקר הדרמה, כמו גם בעל החיים כמודל להתנהגות אנושית (כבחلك מהציגות הילדים). אצל יוראי הנברן הוא אמן לאחר החיתוי, אך לא רק שהמספר (בשפה גבולה ורויית דמיומים ומינוח מקצועית, המזכירה לעיתים את שפטו של זיהר) מאניש בקול אתחויתו, אלא הוא גם מייחס לו תוכנות אנושיות אינגרנטיות (נברן רצינלי בעל תובנות פילוסופיות ותעצומות נשחיגות) ומקנה לדמותו ולסיפורו מעמד אלגוריאי. בניגוד אליהו האחר הוא קודם כל המספר "אוטיסידר", זה שבאל סקר את מלחתם יום כייפור בחולות סייני ונמצא פריך בצלילות שיטתיות נוקבת, מטללת ומרידיה, את עצם ההצדקה לקיומה של מלחמה זומת מהנלחמה בכל (קנו מציינת שהזדהה עם עמדתו דזוקא כדי שערה את המלחמה במרחב המונח והבליני של תל-אביב). אלא שאחר זה מדובר בגוף ראשון ורבים, ואינו רק מספר על חוותה שבה היה מעורב, כי אם מטאור אותה. ללא פער זמן, כדיות נטול נשימה של מה שמתරחש בעת חייה. חס מרכיב זה בין מספר מובהן לבין מעורבות וחוויה מקבל באימוס ובגינוי אליו של קנו ביטוי ביומי יהודי באמצעות שימוש ישיר בטכניקות תיאטרון-סיפור והבנייה המתוח בין הצגה להגדה.

המעתק של אימוס מסיפורת לדrama אינו מתמצה בפועלתו הישירה של הנברן, אלא משמר את הפיצול הספרותי. אולםחוויות הנברן, קולו של המספר ונוכחותם של החקלאים מתזomersים בפועלתה של דמות בימתיität אחת (בשילובם של טלי קרוק, שוכתת בעכו בפרס השחקנית). האנטו הספרותית של הנברן מתעצמת על הבמה באמצעות צזגה מסונגנת, של עיקר הפעולה, המדגישה את גורם התנועה. כמו בהציגות הילדים, הדבר נעשה מבלי להכחיש את אנושיותה של השחקנית. בדרדזו, אפינו ומאבקו של אימוס מוטמעים בתפישת המציאות האנושית, ובעת זהו עדין לאחר החיתוי. פיצול נוסף, שאף הוא בוגר האנשה, קיים בין חוותה הנברן לבין כוחות חיצוניים – כמתבקש, גורליים – הפעלים עליו (בשילובם של שירלי גל). הנוכחות האנושית-נישית של כוחות אלו מצטיירת כאנגולנית לקולו החיצוני (בערבית מוגבל) של המספר. מעמדת האפי של פועלות הייצוג מתרחב למוסיקה חייה (של עמוס טרומפר), המספקת העצמה של דרום המאבק והמידה הרגשי הקשור בה. מעמד אפי זה מתבטא גם בתפוארה (של נועה וידמן): אף היא הפשטה נתולת התוצאות של הצינור – מבנה ברזל מינימליסטי עם משטח עץ מוארך, המספק מרחב פעולה פונקציוני לשחקניות, וכשלעצמם מזכיר במת תיאטרון. מהבניה זו של המתוח בין הצגה להגדה עולה, כי לצד הדרמטייזציה של אימוס, תוך הבלטה ומיצוי של הכוחות העיקריים הפעילים בתוכו ועליו, מוסיפה קנו לבדוק ולערט בפני הceptors את

בחלנת דורין פרנס ומשחק של דורון תבורו (2000), ובמופע של יהודית רבץ' שירים לילדים נדלים (2002). זיקה מקצועית זו למוזיקה ושירה מגעת עד לבימי האופרה המדומים מאת ג'נקרלו מנוטי (1999) באקדמיה למוסיקה באוניברסיטת תל-אביב עם התזמורת הקאמרית (ו-טולנים) באשדוד. קנו מתמקדת גם בעיצוב תנעה, כמו בהצגה הבדבב מאת אליזבת אגלו (1996) בbijou סיני פתר, בתיאטרון חיפה. היא גם מוסיפה לעסוק בהציגות ילדים (מהן מופעים מוסיקליים) – בימי הברוזון המכער לפוי אנדרסן (1997) או ייעוץ והדרכת משחק לעשר קופסאות גפרורים מאת יאנוש קורצ'ק ביצוע עמיחי פרדו (1998) בתיאטרון אורנה פורת לילדים ונער, שבו שימושה מספר שנים כחברה בוועדה האמנויות. בשיטה שופעת מגוננות זו בולטת בהדרה התקשורות עם התיאטראות המרכזים בארץ, וקנו אף מצהירה כי איננה "במאית להשכיר" המעליה מחוזות הקולעים לטעם הקהל. עבודות אלו מתאפיינות לא רק במשמעותם הרפרטוארי הגומוני. תרבותיות הממוקמת לצד התיאטרון הרפרטוארי הגומוני. בפרק זמן זה (1996-2001) היא משמשת כחברה בוועדת מת"ז – המרכז לתיאטרון ניסויי – של קרן תל-אביב. אך כמובן שזיקתה למוגרות חולפות מתבטאת בראש וראשונה ביצירה, ועובדותיה המוגרות והמציאות ביותר עד כה מבאות בחריה זו בבירור.

המופע אימוס, לפי סיפור קצר של משה יזרעאלי (שזכה בתחרות הסיפור הקצר בהארץ ב-1997), הועלה לראשונה בפסטיבל עכו (1999) וזיכה בפרס הצענה והbijou הטעבים ביוטר ובפרש טרנינגפלד מטעם מרכז הפרינג'. המופיע גiley אליהו, לפי ספרו של ס. זיהר, הועלה בפסטיבל עכו (2001) בהפקת הזירה הבינלאומית בירושלים וזכה בפרס הצענה הטובה ביותר. בשלטיבן של המשגורה, הגישה הכלולית, הרבי-תחומיות והתפיסה האמנויות המספקת אלטרנטיביה למוגמה הריאלייסטית אפשר לתויג את עבודותיה ונטייתה המקצועית של קנו במונחי אחריות (כלו ואחרים). זאת, אף כי מנקודת ראותה הפרגמטית, התמימות יצירותיה בשוליים אינה יעד בלבדו, אלא בעיקר מסגרת, שלפחות בשלב זה מאפשרת חשוף פעליה יחסית. יתר על כן, בمعמדן של המוגרות החלופיות ניכר היטב המתח בין מרכז לשוליים. גם השיווק החלופי לאוניברסיטה מספק רשות ביטחון הוודות לארגון מסדי; ופסטיבל עכו הוא ללא ספק קשר הולם לסוג כזה של יצירה, אולם זהו גם לבה הממסד יחסית של העשייה "האחרת", המשמשת.cn שיגור פריפרלי, לפחות במידה שהצגה מצילהה, להרצאת המופיע במוסדות השוליים של המרכז. מתח זה קשור גם בבחירה החומריים. קנו נוטה באופן מגמתי לחומרים "אחרים", שאינם מוחזק, אך מעמדם האונוני של ביאליק ושל ס. זיהר לא מוטל בספק. מעמדו של זיהר והכרה בטיב סיפורו בזודאי תרמו להצלחת המופיע גiley אליו ולהכרה שבזה זכה, גם אם בעיקרו של דבר ערכו של המופיע של הגורם העצומה בביטחון וליחסה המהלהל.

משמעותם בbijou סיני אליהו נקודת המבט של הגורם מעניין כי באימוס ובגינוי אליו נקודת המבט של הגורם



גילי אליהו. מימין: גל כפולקסווגן, קרק כמספר/ת וסועיד כקצין.

שחלקו מלא גם תפיקדים נוספים (רוון בבלוקי, צחי גליקמן, אלון בלומשטיין, שירלי גל, יוסף סOID, ליורו רוז). לאקט ההצגה פנים רבות: תנופה מסוגננת על הבמה (כמו ח齐יה מהירה בכיוונים שונים או ריצה קבוצתית מתואמת); חול ניגר מتوزע נעל או מתרמילי של דמות לוחם הוצאה את הבמה ברכיבה; קולות מתזomers וקטעי רצ'יטטיב ושירה; מוסיקה חייה (של אורוי דזרומר) המגיעה לעוצמות של צרים ודיםוננס;ימה (בעיצוב פנץ' אדלברג), המותירה זירה כמור-דברית לשחק (ירעה צהבהבה וחול), מוקפת במכשורי מוסיקה מקוריים (יובל קדם-גלילאו), ברמקולים ובמאורורים תעשייתיים (לסיימון מגז ואווריה, ואולי גם רמיזה לפתיחת אפקט-יפסה עכשו של קופולה); תארה צהובה (שקד וקס) כמו מדברית, שפנסיה גלוים לעין; ולכושחקי (חגית ויטמן), המשמש וראיצתה אירונית על המדימס הסדריים (אלטורו "AMILIAIMIKI" אינדיידואלי הנិង ברישול מסוגנן ואך לייצני, שניכרים בנו עקבות "האזורות"). בגרסת הבימתי נשמר, כמתבקש, המוטיב של גilioeli אליהו המספק לסיפור תבונת כמו-עלילתי לנינאיו ושלם, ואשר משמש, למראית עין, תחליף להבנת המלחמה כמהלך סיבתי רצionario. אינטונציית הספר/ת מבלייה את החסד, ולפחות את הנחמה-פורטא, המלווה את הופעתו של אליהו (החוֹזֶ-בִּימָתִי) ברגעים האחוריים של הספר/or/הצגה, אבל התגלתו הניתשת אך מדגישה את התהיה ותחוות האבדן המויצגות על הבמה. מביעים אלו ואחרים הם אקט של הצגה, אולם ניתן לראותם כהתחרבות של הפונקציה האפית המובהקת (דמות הספר). פונקציה זו אינה מתמלאת באמצעות אילוסטרציה מדויקת של דברי הספר, אלא באמצעות ערטול מעמדם התיאטרוני של הדימויים, והבלטת היותם תיאור סמלי

ה מביעים המספרים את סייפו ואות ערכם האסתטטי-תיאטרוני. בಗilioeli אליהו, הבימתי כמו גם הספרותי, נוכחותו של הספר-domינו-נטית והסיפור מהמס נשמר כלשונו, למורות הסקציה החרחית והעריכה המחדשת של קרן (שבה נכללים השהייה היומיומית במדבר, הפצצות ומספר אנקודות). ייחודה של המעתק גליות, מופיע תלוש להרמת המoral ומקלחת). ייחודה של המעתק מתבṭea, בין היתר, בהברת המתנה בין חיצוניותו לבין מעורבותו של הספר-המסקר, הדובר בלשון "אנחנו". דמות הספר משוחקת על-ידי טלי קרק, שזוהתה הנשית מובחנת בבירורו מן הלחמה הגברית (ונוסף לכך לבוש בעל גון כהה, שנונה מן החאקי של הלוחמים). קרן מספרת כי אחד המפתחות שהליכזו את העבודה מן הקושי העצום לגילם סייפור זה בחומריו התיאטרוני, היה לציד את קרק בזותה של שותה. קשה לאטר זהות זו בתצריך, אך ברור שהחונית המשחק משקפת תפיסת מורכבת של דמות בספר. השותה הוא זה המתבונן מבחוֹז, אך לא אחת מעורב בהתרחשות; אפיינו כמין אוויל (או אוויל לכאורה) אפשר לו לאמצן נקודת מבט ילדות, תמייה (או מיתממת) של המכב לאשוֹר. כך, למשל, נמצא תיאור מפלח, פטור מהנוקות, של תנחות המתים, תוך הבעה משתוממת וטלטול ידיים. הזועה הבלתי-אמצעית של הספר הספרותי נראית מנוקדת מבט בימתיות זו מחרידה עוד יותר. אולם דמיוי השוטה נקשר גם למי שניכון בראשיה מפוכחת וביקורתית, המתבטאת לפחות במודעותו כלפי הסכלות. הספר/יזהו אכן מצביע בעקבות על העדר שיקול הדעת התכלייתי שבמלחמה. הספר/ת-השיטה הבימתיות-נותנת לכך ביטויי מילולי סלקטיבי.

הபיצול המובהק בין הצגה להגדה מתבṭea בקיומו המובהן של ספר לעומת נוכחותן ופעולותיהן של דמויות לחמים,



גילוי אליהו. במרכז: רז צומר המופיע בפני חיילים.

הוא כאשר דמות הפולקסוואגן מעתיקה את סיורו/סיפורו השטח לזרת הגוף באמצעות תיאור מצינני מפורט של לוחם מתקלח (ב尤וד הפולולה מתבצעת באופן מורומז, מעבר למוכנות הנגינה הגדולה הניצבת על הבמה).

בגילוי אליהו ברורו כי מיצויו הימייתי של הסיירו, של התוחו המוקומי והאוניברסלי של המלחמה, הוא יעד ברור המקנה למופע זה נימה של תאטרון מגויס. אולם ברור גם כי עברו כנרת, כיוצרת בימיתית, זהו אתגר שדרכי סיירו הדרמיות זוויתיאטרוניות מושכות אש לעצמן. אסטרטגייה דו-יכיונית זו, שהזגהה כאן כאחד מסימני ההיכר המרכזים לייצורה של סיירו, ניזונה מן המתח המובנה בשיטת העבודה של תאטרון כנרת, מתח בין מימוש דרמטי ישיר לבין הגדה המערטת ומחפש את דרכיה. בפנויותה לחומרים שאינם מיועדים לתיאטרון, בדרך כלל חומריים ספרותיים שבהם מוטמע מישור התיאטרון, ומחיב מעתק אל הבמה, ובשילוב הקולאוזיסטי של הסייר ומחייב מעתק אל הבמה, ישירה של המתרחש, שותית-ערך לטוריקת ההגדה. אולם כnr מספרת שהתחת הבדורים הפכה בהזרות לSYMOLZIA בימיתית של מלחה, שעבור השחקנים הנה סוג של ממשות — מי שנפגע באורח מקרי מן הבדור לא יכול היה, כשחקן, לומר את המונולוג שייעד לו לאחר-מכן; "יצא מן המשחק". התרחבות בולטות נוספת של הפונקציה האפית היא הפיכת הפולקסוואגן-דבל-קביינה הכהולה העומדת לרשות המסקרים לדמות אנושית (שירלי גל) לבושא כחול, אשר תחילת דוברת גרמנית (ה"נסיעה" בה מתבטאת בתנועות דילוג מסוגנות וחנחת יד על כתף הזולת). בשלב ראשון היא משמשת כמובן, שהכנסתו לעניינים מבלייטה את השתייכות המספר ל"אנחנו". בהמשך היא "MASTERSTAGET" והופכת בבירור להסתעפות, אף היא בעלת נוכחות נשית, של המספר/ת. גילוי בולט לכך

של תמונה מצב בימיתית, שיזהר מטאירה כ"תוחו מהמס". זהו מיצוי דרמטי חזותי-ימולוי של תחושת אובדן הדרך והחיהם, המקבלת אצל יזהר ביתוי חזר ונשנה באמצעות הערות של המספר על כך שלא ידעו למי השתייכו, היכן, מותי, ובעיקר מה והאם כל זה באמת הכרה.

הפונקציה האפית מתרחבת על-ידי הלוחמים גם באוף ישיר יותר. למשל, בקטע שבו מתחככת ההגדה בהציגה, המתבצע כשירה קצבית וכירוקד, שהנש גגנו ומימוש מרומז לצבע החבעוני של פעם, שהוביל בבטחה על-ידי המלך; וכן כאשר סייר עוזת, בניזוחו המודגשת של המספר, הופכים את הלוחמים למספרים משניים. תפקוד זה ניכר גם כאשר השחקנים הופכים לMIN SIYUIM של המספר ב_amp; מושכות פעולה של מטפורות חזותיות, כמו הטחת דסקיות עגולות על הרצפה והשלכה מתואמת של כדורים קטנים (בורות, מנין המתים). המטפורה, שאיננה הצגה ישירה של המתרחש, שותית-ערך לרטוריקת ההגדה. אולם כnr מספרת שהתחת הבדורים הפכה בהזרות לSYMOLZIA בימיתית של מלחה, שעבור השחקנים הנה סוג של ממשות — מי שנפגע באורח מקרי מן הבדור לא יכול היה, כשחקן, לומר את המונולוג שייעד לו לאחר-מכן; "יצא מן המשחק". התרחבות בולטות נוספת של הפונקציה האפית היא הפיכת הפולקסוואגן-דבל-קביינה הכהולה העומדת לרשות המסקרים לדמות אנושית (שירלי גל) לבושא כחול, אשר תחילת דוברת גרמנית (ה"נסיעה" בה מתבטאת בתנועות דילוג מסוגנות וחנחת יד על כתף הזולת). בשלב ראשון היא משמשת כמובן, שהכנסתו לעניינים מבלייטה את השתייכות המספר ל"אנחנו". בהמשך היא "MASTERSTAGET" והופכת בבירור להסתעפות,

הערות

1. הריאון המרכזី נערך עם רות קנו בדצמבר 2002.
2. מתוך ח"ג ביאליק, "שלמה המלך ואשמדאי" הנכלל בויהי היום ובהציגן של קנו ושותפותה אגדות המלך שלמה.
3. יכולות זו מיחוסת לknor גם בריאון שערכו עמה גדי קינר וחיים נגיד בתיאטרון 6 (ספטמבר 2001), עמ' 28-31.
4. מיכאל הנדלץ כתב על אגדות המלך שלמה כי השחקניות מיטיבות להשתמש בגוף ובגוף ליצירת עולם תיאטרוני שהוא כל הזמן בחזקת יש מאין: הילד רואה כיצד נוצרת מציאות תיאטרונית קסומה באמצעות פשוטים לחלוין". הארץ, 2 באוגוסט 1984.
5. שוש אביגיל תיארה את הסגנון בימ, בין היתר, כ"תנוועות שיגרה הופכות לטכס [...] האינ'-עלילה הופך לאקשן ומגדיל את שפת הסימנים הקטנים [...] תנועותיו הקטנות [של הבחר] מתפקידות כמו סימני פיסוק". כתורת ואשית, 17 באוגוסט 1983.
6. מתוך ויליאם שקספיר, המלט, מערכת א', תמונה 2 (תרגום ט. כרמי), תל-אביב, 1990, עמ' 29.
7. מתוך ס. זורה, גילי אליהו, תל-אביב, 1999, עמ' 105.

הנכח מסוגנת (חוותית, צלילת) של הטקסט המילולי. מיזנ贇ינה זו מתקדמת כהתרכבות של דמות המספר, אך בה בעת הנה תצוגהシアטרלית של שפת הבמה עצמה. נטייה רב-תחומיית זו גם מתפצלת לתחומי התמחות, המשמשים דרך נוספת לחמק מתחומי הנטומטיים של התיאטרון. אופני פעולה אלו, המוטבעים בתוך התוצרים הבימתיים עצמם, משיכים במידה רבה את קנו לתוך הבלתי-תוחום של האחרות. מצטרף לכך טשטוש הגבולות הקשור במסגרות שהייתה שותפה מעשית וייצרת בכנון או בחירה להשתיין אליהן: בין מסע אינדיבידואלי לעובדה קבוצתית נשית בעירה, בין בחירה בשוליים לבין הנגעה בקונצנזוס (או חיבורה של hegemonיה התרבותית), בין בימי להוראה (המזינים זה את זה) ובין השתיכות הממסדית לאוניברסיטה לבן השימוש בה כמסגרת לייצירה אלטרנטטיבית. בתחום-ביניים ובפנים שוררת חירות אמנותית.