



הבמאית רות קינר

תנועות הגוף

כתנות הנפש

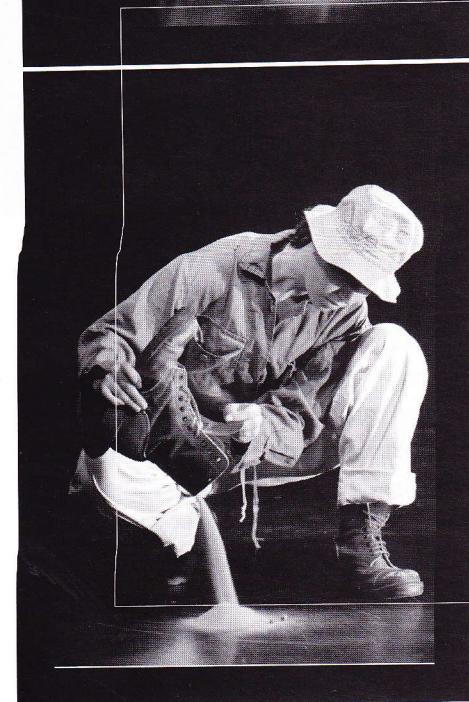
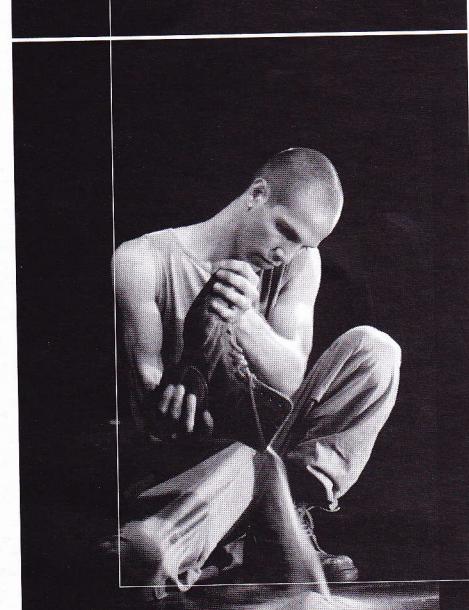
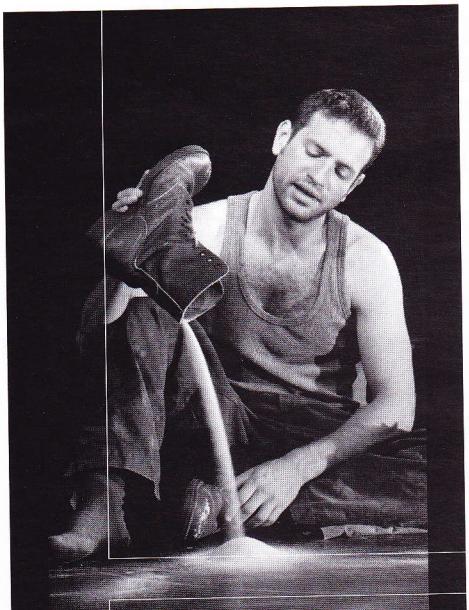
**ראיון עם הבמאית רות קינר,
לקראת "גilio אליהו" הצגתה
החדרה, בעקבות ספרו של ס' זוהר
על המלחמה**

לעתים נדירות הזדהה קהל ישראלי בעצמה ובריכוזה כאהנטנסיבים עם דמות אנושית, כפי שהזדהה עם גורלו הטרגי של נברן קטן ושהצנו, שנלכד - בגילומה המוקיוני-פתטי של טלי קרק - בمبוק צינורות חקלאים, בהצגה "איימוס" שצתה במקום הראשון בפסטיבל עכו לפני שנתיים.

הישג זה נזקף בראש ובראשונה לוכותה של הבמאית, רותי קינר. קינה, למען האמת, אינה רק במאהית, רק יוצרת; היא "מחברת" قولית, במשמעות שהקנו למושג זה הlion סיקסו ועמייתה, הוגי התיאטרון הפוסטמודרני. היא "គותבת" את המופע כולם: הוגה את הרעיון, מחברת את הסצנrio, מנהה את השחקנים ומעצבת בדרך כלל את כל מרכיבי ההפקה. לחומרים, שהם הינם היא שוואבת את השראתה, אין הרבה מן המשותף, ולעתים קרובות הם אינםLK Kohanim מן המאגר הרפרטוארי של הדrama: תסריטים כמו "השתתקה" של ברגמן, שהפך ל"שקט" בהפקה באוניברסיטת תל-אביב ב-1993; יצירות ספרותיות בפרוזה ובשירה או טקסטים פסבד-דרמטיים, דוגמת "לילות לבנים" של דוסטויבסקי (1990), "דוד ויהונתן" (1991), "פולחן חורף" של דן צלקה (1993), "ערוב ובורק" מאט ברנר (1995), "ירק לזאת לא נשאר" (1998); יצירות תיאטרוניות בהשראת ציור כמו "Art, Art, Art" בעקבות ציור קיר של רויליכטנשטיין (1993); אופרות מודרניות תועבעניות כמו "המדומים" של מנוטי; ובין לבין, גם דרמה רב-רודנית נושא "ונותות החסד" של



"קטעים", מأت רות קינר, מיקה דני, נועה לב, טדי הפקות 1988. בתמונה (מימין): קינר, לב, דני.



אייסכילוס (1996). ואולי אותה רב-קוליות, העדרו של מכנה משותף, הם הגורם המאחד של בחירות אלה: קnar מעדיפה טקסטים חזותיים ומילוליים פתוחים, שבhem תוכל להביע את התהbir הייחודי לה, תחבר המשלב חדרה פרשנית ופסיכולוגית עמוקה לרובדי העומק של הטקסט ודמיותיו, ויצירת האהה סובייקטיבית של המקור, שהינה יצרה חדשה בתכלית, בגישה הפרפורמנס ארט, בטכניקות כוריאוגרפיות, ובשפת הדימוי התנועתי, הפיזי, הממעם את ההבדלים בין המבנה המילולי לאל-מילולי. כך היא יוצרת עולם פנטסטי, פיזי,

הנטיה שלי היא להגיד - ככל האפשר - באמצעות הגוף. כי להגיד בגוף, זה להגיד את הנפש. בסופו של דבר, מה שמשמעותו אותי באמת זו הנפש

ספרוג בהומרו לירין, שבו הנפש דוברת בלשון הגוף, עולם של ניאו-אקספרסיוניזם מעודן, ולא של "צקה" מחרישת אוזניים וחושים. knar היא כוהנת צנעה של האמנות בטහורתה. ללא הרף היא דוחה פניות מצד התיאטרון הממסדי, על מנת להישאר נאמנה לעצמה, ולאחרם אנסמבלים קטנים של שחקין-פרפרמרם הדוברים בלשונה, ומוכנים להקים חדשניים רבים לתהילך חופש אחר הביטוי החולם, הייחודי והראשוני תמיד, לאמירה האמנותית העולה מן החומר בו הם עוסקים. לקרהת הפסטיבל הנוכחי, נטלה על עצמה אתגר בלבד במיוחד, ניגזו המוחלט של "איים" האינטימי: עיבוד מופען של "גilioi אלילו" מאות ס' יזהר, אחת היצירות האנטי-מלחמות רחבות הירעה, המורכבות והכמהות ביתור בספרות העברית, ואולי בספרות המודרנית בכללותה.

קינר: נדמה לי שאם יש מרכיב דומיננטי בשפה הבימתית שלך הרי זו התנועה.

knar: נכון. יש לי מודעות מאוד חריפה לעניין התנועה. העניין שלי הוא באדם, בשחקן, ובמה שקורה לו. ומה שקורה לשחקן בגוף מאד חשוב. הנטיה שלי היא להגיד - ככל האפשר יותר - באמצעות הגוף. כי להגיד בגוף, זה להגיד את הנפש. בסופו של דבר, מה שמשמעותו אותי באמת זו הנפש.

קינר: למה את קוראת הנפש?

knar: מה שנמצא בפנים. יש שיר שלagi משועל שיש בו שורה שתמיד חוזרת עליה...

"צורת הנור היא תנוחת הנפש המפולדת מבפנים". אני מנסה להגיע דרך התנועה אל מה שנמצא בפנים. מובן שגם יש טקסט, שחודר לתוכה הנפש של הדמות, זה שחרר...

קינר: אחד המאפיינים העיקריים של עבודתך כבמאית היא נטיטות לעבוד עם טקסטים, אבל לא עם טקסטים זרומים במובן המקובל של המילה; כך ב"איים" וכן בעבודתך החדשנית, שתוצג בפסטיבל עכו השנה, "גilioi אלילו", על פי ספרו החדש של ס' יזהר. השאלה היא אולי קצת פרובוקטיבית: מה רע בטקסט דרמטי?

knar: אתה דורך כאן על נקודה אובה. הרי טקסטים שנכתבו כדрамות הם טקסטים שנעדנו לבמה, וזה כיף לעבוד אתם: יש דיאלוג ויש פעולה דрамטית. אבל אני אישחו הולכת תמיד בדרך הקשה, ובוחרת לעצמי ולשותפים שהולמים אותי טקסטים שלא נכתבו כמו דרמה, וכל הזמן צריך להיאבק בהם.

קינר: אז מה מניע אותך לעשות את הבחירה הזאת, חוץ מהיצר המזוכיסטי? **knar:** זה בא מכמה מקומות. קודם כל, חשוב לי לעמוד עם טקסטים עבריים,

ולסוג התיאטרון אותו אני ממחפש, כמעט שאל מחזות בעברית. יש מהה אחד שאני | "גilioi אלילו" על פי ס' יזהר, נורא אהבת, "ערב ובקר" של ברנר. חוץ | בימי: רות knar, פסטיבל עכו 2001; צילום: שלומי בן עמי

דווקא לעיסוק האינטנסיבי הזה של השחקן בשיטה שלו עצמו, לעומת לעיסוק שלן באמנית - במידות.

קנָרָה: אני מאוד שמחה שהקהל מוצא בהציגות שלי עניין, ואני לי שום אינטרס ליצור הציגות לא קומוניקטיביות. להפּך. יש לי עניין לקחת חומרים קשים ולעשות אותם אפשריים לצפייה. אני תמיד עובדת בשביב איזשהו קהל מוביל, לא עובדת בשביב עצמו. בעבודות שלי יש אותה זווית מיוחדת, שלוקחת בחשבון את הקהל. השאלה היא רק מי הקהל שאני עובדת בשביבו. ובכן, אני עובדת בשביב הקהל שניי מאד אהבת. בשביב אנשים ש奧לי יכולם להבין ולהושך כל מיני דקויות...

נגיד: ביצירתך של תיאטרון אלטרנטיבי, את זקוקה לסוג של צופה אלטרנטיבי?

קנָרָה: לא בדיוק. כשיצירה שלי מגיעה למיצוי הפטונצייאלי שלי, היא יכולה להגיע לכל אחד. היו הציגות, כמו "קטעים" או כמו "חיות" (שנוצרו יחד עם שותפותי הנפלאות מיקה דני ונועה לב) שהוציאו מאות פעמים. אני שמחה כשהקהל נהנה ממנה שאני מסוגלת לתת לו.

קינָרָה: במעבר ממדים למדים, מספרות לתיאטרון - מה את רוצה להגיד במידום

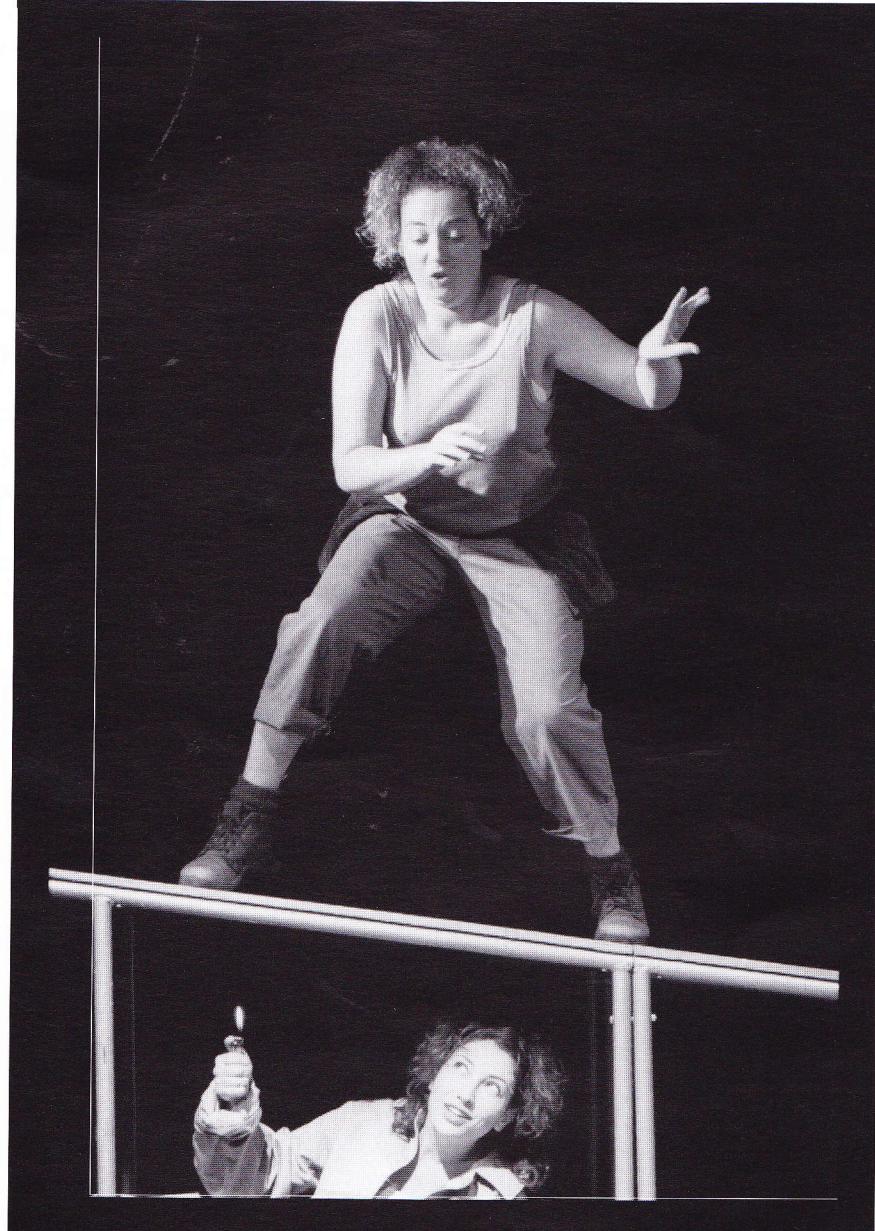
האחר, שלא נאמר במקור?

קנָרָה: אני ממחשת טקסטים ספרותיים, גם בגל הרגשה שימושו בתיאטרון הסטאב. זה הסטאב במובנות-מאליה של הגשת הדרמה המקובלת. בשעת מספרת סיפור, יshawו האקט הפשוות של בן אדם שבא ואומר: שלום, באתי לספר לכם משהו. אני רואה אתכם מולי. אנחנו יכולים כאן, בולם. אני לא מעמיד פנים שאני נמצא בדירה מרוחה או בגינגל. יש בישירות של האקט הזה, בפשטות שלו, משהו שאני מאמין לו. אחר כך, בגל הקשי שמצו בחומר עצמו, אני מחויבת לשאלות שאלות. שאלות בסיסיות, כמו: מה זאת ומה? איך ליצור את החוקיות של היצירה?

קינָרָה: בוא נדבר על עבודה קונקרטית, כדי שהענין יהיה יותר מובן.

קנָרָה: אפשר לקחת כדוגמה את היצירה האחרונה שעשינו - "איימוס". זה סיפור כתוב נחדר (מאת משה יזרעאלי), אתה ממש רוצה להיות חלק מענו. אבל תוך שבוע של חזרות התגללה שזה בלתי אפשרי. "איימוס" הוא סיפור על נברן שדה, שנכלא במערכת צינורות. באיזשהו שלב הוא מבין שנקלע למילcoldת. בלשונו: "צינור הוא מלcoldת גלילית בעלת שני פתחי מילוט מנוגדים". בשבוע ימים לאחר תחילת החזרות, הרגשנו אותו דבר. אמרתי לעצמי: הכנסתי אותנו למילcoldת שאין לה פתחי מילוט.

אני מוכרכה להגיד שמה שמשמעותually יותר מכל זה לא תיאטרון. אני לומדת הרבה מחקרים על התנagogות החיים



"איימוס" על פי סיפורו מת משה יזרעאלי, ביום:
רות קנָרָה, פסטיבל עכו 2000 ; בתמונה: שiri גל
(למטה) וטל קרכ

זהה אני כמעט לא מכירה טקסטים דרמטיים בעברית שמתחאים. אז אני נאלצת ונחננת לחפש בספרות...
נגיד: מצפיה בכמה מעבודותיך נוצרacial הרושם, שמה שמענינו אותך באמת הוא עבודות השחקן על הבמה, העבודה הפיזית, התנועה, ובעיקר - זה מענינו אותך, כבמאית. יכול להיות שמשמעותה זו את נשכת לטקסטים מורכבים, שמאפשרים לך לש��ע בחיפושים, להתמכר לעצם החיפוש, לעיסוק במידומים. מה שמלפיא בהציגות שלך, זה שאתה מצליח לרתק את הקהל

קנָרָה: בסיפור מדברים על דברים, והבמה לא אוהבת לדבר על, אלא רוצה שהוא יקרה. והוא קרה מה שתמיד קורה כשנכנסים לחומר

יום היכיפורים. יהו מצליח בצורה מופלאה לחדר לעומק המונולוג הפנימי של אדם תחת אש, לעניין הבלתי אפשרי זה.

קיינר: איך מתנהל תהליך העבודה עכשו? האם הוא שונה מהתהליכים קודמים?

קיינר: קודם כל, זה נראה קשה. ככל שנכנסים יותר עמוק, יותר קשה להיות שם, בזועה הזאת. אבל כמובן, זה לא נכתב לבמה, ורק לצורך מציאת הדרכך. שוב - לשוב על הטקסט.

קיינר: את עובדת בו זמינות גם עם יוצר הציגה האחרים? הם נמצאים ממש בחזרות?

קיינר: כמובן. יש לנו כל הזמן קשר של יצירה משותפת. המוסיקאי ממש משתף בחזרות. הוא חלק מההופיע ומנצץ כל הזמן על הבמה. **נגיד: הציגת תהיה הצהרה פוליטית? יש בה מסר נגד המלחמה?**

קיינר: קשה לי לקרוא לה פוליטית, אני מנסה לפתח את התהבנות על הרעד האיש. כן, הציגת צווקת בקול קולות: 'האם זה היה

בלתי אפשרי. לא הייתה ברירה אלא להתחיל לחפש איך ליצור לטקסט הזה את ההוויה הבימתי שלו. אתן דוגמה ספציפית: יש שם קטע שהנברן רץ ונתקל בפקק. מה עושים במצב זה? לשים על הבמה פקק ענק? זה ממש לא לעניין. אז מתחילה לשאל מה זה הפקק, ומה זה אומר שאתה נתקל במצב של אטיות שעומדת מולך. שיריל, שלקחה על עצמה לשחק את כל היישויות החיצונית הזה. זה מצב שככלנו מכירים מדברים הכח טיפשיים, למשל: אתה הולך לאיזה פקיד והוא אומר לך: 'סגור עכשי'. האטיות האנושית התחיל לקרום עור, וכך נוצר ההוויה הבימתי. האטיות הייתה מטאפורה שהרchipה משלו בסיפור ועזרה לו להיות הרבה יותר. אם כן, ללחתי סיפור וחפתחו בתוכו מבנים דרמטיים. התגלגה סיפור טרייג על נברן שדה, שההתחל ביצור רצינלי, אנגלי, ואחר גלולים שגלו אותו הנורול, לאחר שהעמיד אותו בכל מיני מבחנים, הנברן מתעללה ועשה הכרעה של משוחרר - הוא רוצה למות אחרת - למות שלם...

קיינר: מה היא דרך העבודה שלך על הטקסט?

קיינר: קודם כל לעקוף את המנגנונים של ההסביר והחשיבה. لكن, אני מנסה בדרך כלל לטלטול משלו במיצג, טלטול פיזי. אני אומרת את זה בלי שום בושה לאנשים שעובדים אותי. זה כמו שהשביב' מטלטלים נחקר כדי להוציא ממנה את האמת.פה אני ממש יוצרת מצבים שהגונן מתגעגע ומגניע את המערבות הפנימיות. זה משיל כל מיין הגנות ומחשבות ומכניס את השחקן למצב יצירתי, מפתיע. אני עזבת את כל מה שאני יודעת, ואני מוקהה שמהשכנים יצאו דברים שאין לא חלמתי עליהם. ואכן הם יוצאים: דברים מרטקיים ורגשיים ומפלאים ומצחיקים. אני גם מקדישה הרבה זמן לעבודה על הטקסט. הרובד שאני כמעט לא מתייחס אליו הוא הרובד הסטטוטי, משמעות המילים, והרובד שאינו מתקשר בו הכי הרבה הוא הרובד הפרגמטי, רובד הפעולה. המשימה היא למצוות בtexst שכתב במיילים - את הפעולה, את הקונפליקט. ברגע שהוא קורה, יש חומר ראוי לבמה.

קיינר: מי היו האנשים שהכי השפיעו על עובודתך האמנויות?

קיינר:_TD>Iosh_Knoller. ראתה את "הכיתה המתה" שלו כשורתי בניו יורק. צפיתי בה אולי עשר פעמים. זה עשה לי שוק גדול. קודם כל הפולנית. כי החורים שלי פולניים. מדברים פולנית, ולפתע זה הפך לתיאטרון, ועוד לתיאטרון כל כך מיעז. חז' מזה, היצירוף המיחיד שלו בין אימאי' בימוי לבין טקסט לבין דמות. אבל אני מוכראה להגדיך, שהוא ממשיע עלי יותר מכל זה לא תאטרון. אני לומדת הרבה מצפיה וממחקרים על התנהלות החיים, החל מספרו הנפלא של צירלס דרוין, שהוא קצר התנ"ך שלו, "הביתיו של הרגשות אצל חיים ובני אדם", על שירידי התנהלות החייתית אצל אנשים, ספרו של קונרד לורן "על האלים", ועוד לספר הנפלא שכתב מלומד מאוניברסיטת תל-אביב, אמו ז'הבי, "טוסים", אלטרואיזם ועקרון ההכבדה.

כדי ליצור הצנה, צריך למדוד איך לפעна את התנהלות האנושית, ועל כך אני לומדת הרבה דרך כדי לסייע בניתוח התנהלות החייתית.

נגיד: לפניה התחלה לעבוד על "גilio alihoo" קראת גם את "ימי ציקלגו" המונומנטלי?

קיינר: קראתי את כלו, פשט בלבתי אותו. הסיטואציה הבסיסית שב, אנשים תחת אש, חוזרת ב"גilio alihoo" בוריאציה של מלחמת

לעבוד איתה - זה אחרת

שירלי גל וטלי קרק, שתי שחקיות שעובdot עם רותי קנר, על העבודה עם הבמאית והמוראה שלהן

שירלי: למדנו באוניברסיטה אצל מגוון די רחב של מורים, ורותי קנר הייתה אחת מהם. נענו במלצת השנים בכל מיני דרכים איך לבנות דמות, באיזה כלים. אבל בסופו של דבר, לא היה זה במקורה שבחרcho דזוקא ברותי כבמאית שתדריך אותו בפרוייקט הגמר שלו באוניברסיטה. ובסיום העבודה, זה הביא פתאום פרי זהה, ששתינו מאוד אהבنا.

טלי קרק: השוני העיקרי בשביili היה סוג הפתיחות והחופש שיש לי כשחקנית בעבודה עם רותי. לעומת זאת יכולתי לעשות גם דברים שלא שייכים לטקסט. כך השתכלהתי.

monicrh להיות?! אבל הפניה הראשונית שלי לקהל נובעת מהרצון להזות דזוקא את הפן האנושי שנשרף עם ההוראות של המלחמה. אנחנו לא יכולים להתעלם מזו. קל להגיד מלחמה זה דבר רע, אבל תעשו מלחמה! אבל כשמעצבנים אותה השכנים, אני רוצה לבלט ולהרביץ להם. עם כל הציגה בדבר המפלצויות של המלחמה, יותר לא מפחד להציג בספרו, וגם אני מבליטה את זה בהציג כל יכולתי, עד כמה הסכמה טמונה בכך שהמלחמה היא דבר מלחיב, כמה קל לעורר יציר תוקפני גם בעניינים קטנים (והtekst הזה מפרק ובוחן מחדש את החלקיקים הקטנים שמהם עשויה המלחמה), ושוב, למדתי את זה מהחיות, למשל, ריקוד המלחמה של הגוריולה שנועד לשלהב תוקפות קבוצתיות. ויש לנו קטע שעבדנו עליו ממש אתמול, שמדובר על הצבא שיצא עם דגלים מתנפפים, עם תרועות, והרבה יופי, נסים ורמחים. הדברים האלה סוחפים נורא. لكن, עיקר ההציג הוא הניסיון לברר איך מתעורר באדם היצור הלחמני ואיך הוא סוחף אותנו אל אזור האימה, אל התופת, שאסור שהאדם יהיה בתוכה.