

בין מריונטה לדוב

מחשבות
על מרכז
ופריפריה,
בעקבות
היינריך
פון קלייסט

ליאורה בינג־היידקר

<<<

פסל יווני של נער
שמוציא קוץ מהרגל
A Greek sculpture
of a boy picking a
thorn out of his foot

בתחום הציבורי מתייחס על פי רוב הדיין ביחסי מרכז ופריפריה להקצאת משאבים ציבוריים או לסבסוד ממסדי של אוכלוסיות סָפֵר מקופחות. צמד המונחים מרכז ופריפריה מתקשר לקונוטציות גיאו־פוליטיות וסוציולוגיות, הנוגעות לזיקה בין איבריהם של גופים חברתיים או ארגוניים למיניהם לבין מרכזי שליטה. בניגוד לנימה היבשה והאדמיניסטרטיבית המשתמעת מן השימוש הנפוץ בשני המונחים, מרכז ופריפריה נגזרים ביסודם מגופנו הפרטי, זה המקנה לכל המשגותינו תוקף אישי וחוויתי. היחס בין מרכז לפריפריה נוגע לתפישתנו העצמית, להבנת היצירתית שלנו, לאופן שבו אנחנו רואים את מקורו של מעשה האמנות בכלל ושל הריקוד בפרט. בכל אלה הפליא לעסוק היינריך פון קלייסט בסיפורו "על תיאטרון המריונטות" (1810). אנסה אפוא להציג כמה קריאות של סיפור קצר זה ולדון בהשלכותיו על תפישות הגוף הרוקד.

בין מריונטה לדוב

נתחיל מן הפשט: בגן ציבורי פוגש המספר רקדן בלט (מר ק') שאותו ראה לא פעם מבקר בתיאטרון בובות. בין השניים נקשרת שיחה מרתקת, שבה נשזרים זה בזה כמה סיפורים. בסיפור הראשון, שעניינו רקדן בלט ומריונטה, משווה הרקדן אדם לבובה, כלומר יצור אנושי ליצור מכני. כנגדו מתואר בסיפור האחרון טורניר בין סִיף לבין דוב, כלומר עימות בין אדם לחיה. למרות השוני המובהק, בשני המקרים מוצג האדם כנחות ביחס ליריביו הבלתי אנושיים, שמיומנותם, חנם, קלילותם וכישוריהם עולים לאין ערוך על כישוריו. הכיצד?

עליונותה של הבובה מוסברת במבנה המשוכלל שלה, המקנה לה חופש תנועה מוחלט. החופש של איבריה, התלויים ברפיון מן הטורסו כמטוטלות, נובע מתזוזת מרכז הכובד של הבובה, הנתונה לשליטתו המוחלטת של המפעיל. כוח חיצוני מניע אפוא את איברי הבובה וקובע את מהלכיהם על ידי שליטה במרכז.

אם עליונותה של הבובה נובעת משכלול מכני, עליונותו של הדוב מקורה דווקא בטבעו האורגני. הבובה – כל כולה מוצר של תרבות וטכנולוגיה. הדוב – יציר כפיו של הטבע הטהור. עם זאת, לא במקרה מדובר בשני יריבים נטולי מודעות עצמית. בין שחונכנו להאמין בעליונותו המוחלטת של האדם, בזכות התרבות והתודעה, ובין שאנו מאמינים בעליונות של טבעו האנושי, פון קלייסט מביא אותנו לתהות על הזיקה שבין

מודעות עצמית לבין חינויות וקלות תנועה. בעל כורחנו אנו נקלעים לדילמה הקשורה בטבורה, כפי שנראה בהמשך, לטיבו של היחס בין הכוח המניע לבין האיברים הנעים.

בין נצרות לפגאניות

דומה שהגישה הקלייסטיאנית היא גישתה ההליוצנטרית של הנאורות, שחייבה מרכז אחד, קבוע ויציב, כדוגמת מערכת השמש. לפי גישה זו, החן העילאי תלוי בקיומו של מרכז הגמוני, שאיבריו נעים סביבו. קריאה אלגורית־תיאולוגית זו מפנה את מבטנו לעבר המניע האולטימטיבי: אלוהים. אם המפעיל הוא אלוהים, נמצא שהמריונטה היא האדם, הריקוד הוא החיים והתיאטרון הוא העולם. כל זמן שהגוף מחובר לכוח האלוהי ותלוי בו, בבחינת כוח עליון המושך בחוטים, הכל טוב ויפה. בעולם שאותו מכוונת יד נעלמה שאפשר לדבוק בה, העוצמה שמניפה את האדם כלפי מעלה גדולה בהרבה מכוח הכבידה. זהו עולם משרה ביטחון ומשולל אכזבות, שאי אפשר להיכשל בו. אבל, טוען בצדק מר ק', מצב זה של דבקות באל הוא מצב של חסד ולא ברירה הנתונה לנו. זהו גן העדן האבוד ולא האנושות (ושל רקדני הבלט בכלל זה), שכן מרגע שאכלנו מפרי עץ הדעת חסומה בפנינו האפשרות לחזור לחן הטבעי, שווה־הנפש. מאז ואילך ניהנו בחן כזה רק מריונטות ודובים (שלא אכלו מפרי עץ הדעת) והם תוחמים את גבולותינו, משני עברי הספקטרום.

דוב ומריונטה: בובה מיכנית ויצור פגאני שאין להם אלוהים. שני שחקנים פריפריאליים, הנתונים בידי כוח עלום הנמצא מחוץ לשליטתם. לעומתם האדם המתיימר לשלוט בגורלו (ויהא זה רקדן או סייף) נשמט מן ההשגחה העליונה ונענש בשלילת היכולת להתרומם בכוחות עצמו.

בין טבע לתרבות

דמויות ממוחשבות), בעוד שהדוב ייצג בה את ניצחון הבורות והתום הטבעי, שטרם קולקל. "... יודע אני גם־יודע אילו קלקלות מביאה התודעה על חנו הטבעי של האדם", מתוודה המספר של פון קלייסט וכדי להבהיר זאת הוא מספר לידידו ק. מעשה בנער שניסה לחקות פסל יווני של עלם השולף קוץ מכף רגלו. כל זמן שתנועת הנער נעשתה בתמימות ובהיסח הדעת, טען המספר, היה נסוך עליה חן טבעי. אולם ברגע שהנער חזר וביצע אותה תנועה באופן מודע, דבקה בו זחירות הלב ותנועתו הפכה לחיקוי עלוב ומגוחך של המקור. המודעות האנושית לעולם לוקה בחסר: הרקדן אינו יכול להתחרות בתנועתה המושלמת של הבובה, כשם שהנער אינו יכול להתחרות בחנו של הפסל וכשם שהסייף אינו יכול להתחרות ביכולת הלחימה של הדוב. האם תהיה זו אפוא המהותנות (נוסח הדוב) או ההבניה (נוסח המריונטה) שיובילו אותנו לשערי גן העדן השני, כלומר – לגאולה?

בין בלט קלאסי לריקוד מודרני

ננסה להפעיל את אבחנותיו של קלייסט באופן ספציפי יותר, ביחס למחול עצמו (המונח "ריקוד מודרני" משמש אותי כאן באופן גורף ומכוון למנעד של סוגות מחול שצמחו במחול האמנותי המערבי החל בשלהי המאה ה־19, מתוך סלידה ממאפייני הבלט הקלאסי). למרות השוני הניכר בין תפישת הבלט הקלאסי לבין המחול הפוסט־קלאסי בסוגיות של משקל, איוון וניתוב הגוף בחלל, שתי הסוגות רואות בטורסו את אבן הבוחן ליציבתו של הרקדן ושתיהן מעניקות למרכז הגוף הגמוניה בארגונו של האורגניזם הנע במרחב. אף על פי כן, היחסים בין המרכז לקצוות מעידים על הבדל ניכר בין הבלט הקלאסי לריקוד המודרני. הבלט הקלאסי רואה במרכז תנאי לטווח התנועה ולמורכבות התנועתית של קצות האיברים, שהם למעשה העיקר; ואילו הריקוד המודרני מניע את המרכז עצמו ורואה בתנועתיות של המרכז את העיקר. סוד יופיו של הבלט הקלאסי טמון בשלוותו הדוממת של המרכז כנגד העושר התנועתי המופנה אל הפריפריה, בעוד שעושרו של הריקוד המודרני מצוי בתנועתיות של הטורסו עצמו, אשר מפעיל את הקצוות מכוח פעילותו העוויתית (contraction) והאלימה לעתים של המרכז. בעוד המנוע של הבלט הקלאסי שקט ונסתר, כמבקש להיות "אימאנו דאי" ("דימוי אלוהי" ובהקשר הקלייסטיאני – המפעיל הבלתי נראה), המנוע האנושי של הריקוד המודרני הוא

מנוע גלוי ומדמם, הכרוך בצירי לידה. מרתה גרהאם הצהירה לא פעם, כי מקור התנועה הוא ברחם, עניין המזכיר לנו שהגירוש מגן העדן והקללה "בעצב תלדי בנים" הם תולדות ישירות של הבחירה הגורלית ב"דעת טוב ורע".

מכאן נקל להבין הבדל נוסף, שנובע מהבדלי השקפות ביחס למקור תוקפו של הריקוד: הרקדן הקלאסי דומה למריונטה המופעלת מבחוץ, על ידי מפעיל סמוי האוחז בחוטים הקשורים למרכזה היציב, משום שאסכולת הבלט הקלאסי כולה נתונה לחוקים מוחלטים הנאכפים מבחוץ. חוקים אלה, הנוגעים לתבניות הרמוניות, לפרופורציות קלסיציסטיות ולאוריינטציה מסוימת בחלל הם, מן הסתם, הצידוק החזק ביותר לכינויה של האסכולה בשם קלאסית. "הבלט הקלאסי הוא אמנות משום שהוא כפוף לחוקים", טען וולטייר והצדיק בכך את תביעתו של המחול בן זמנו להימנות על האמנויות היפות. לעומת זאת, הריקוד המודרני ביקש מלכתחילה לשבור את החוקים, או לשוב ולהישמע לחוקי הטבע. משهو בהווייתו הבסיסית של הריקוד המודרני מזכיר לנו את הרצון להידמות לאותו דוב, המציית בראש ובראשונה למניעים פנימיים שבאים מהבטן, ואינם נכפים עליו מכוחו של קוד התנהגותי נרכש כמו חוקי הדו־קרב, הידועים היטב ליריבו האנושי.

בין ריקוד הודי לריקוד אפריקני

דבורה ברטנוב היטיבה להגדיר את ההבדל בין הריקוד ההודי לריקוד הגאנאי במונחים של מרכז ופריפריה. גם כאן מדובר בהגמוניה של המרכז, אך יש לשים לב לשינוי של כיוון התנועה. בריקוד ההודי, הנותן ביטוי פיסית לתרבות רוחנית מפותחת, הדינמיקה היא אקסצנטרית: האנרגיה מוזרמת כלפי חוץ, אל האיברים המרוחקים ביותר. כך מודגשים בריקוד ההודי הראש והעיניים, אצבעות הידיים והרגליים (אפילו קצות הציפורניים מטופלים), וכל אלה חוברים יחדיו לשפת גוף מתוחכמת ועשירה להפליא. לעומת זאת, בריקוד הגאנאי כיוון התנועה הוא קונצנטרי. האנרגיה מוזרמת מן החוץ פנימה והטורסו, מעין כולא ברקים, קולט אותה ומחזיר אותה בתנועה גלית וקצבית פנימה, למעבה האדמה. אולם גם מבחן הכיוון נוגע, בסופו של דבר, לטיבו של המפעיל. השאלה היא שוב מי אוחז בידיו את החוטים; התבונה המשקפת את עצמה והמודעת לעצמה, או שמא הרגש הגולמי, כלומר האינסטינקט הטבעי המגיב לסביבה?

בין פלדנקרייז לגאנא

בסיבוב אחרון נוכל אולי להשוות את המריונטה לבלרינה הקלאסית האידיאלית, המרחפת בשיא הקלילות, זו שהאל נוטה לה חסד בדרכו השרירותית, מעניק לה נתונים "מן השמים" ומחלץ אותה, לכאורה, מעולה של הכבידה... בקריאה זו הבלרינה עצמה אינה נדרשת למודעות עצמית גבוהה במיוחד, אלא בעיקר להתמסרות אין קץ ולציות. לעומתה מביא עמו הדוב לזירת התיאטרון נוכחות מרשימה, אותנטית, של פרפורמר עכשווי מלידה. הוא אינו נדרש ללמידה, אלא בעיקר לדבקות ולביטחון בטבעו הדובי. אולי מכאן נוכל להמשיך ולטוות את האנלוגיה גם להבדל הדק שבין פלדנקרייז לגאנא, מבחינת טיבו של הכוח המפעיל. התבטאויותיו של משה פלדנקרייז באשר לארגון נקודות הכובד מזכירות מאוד את דברי הרקדן של פון קלייסט בהסבירו את יתרונותיה של המריונטה: "בידוע שאין אתה מוצא התייפופות אלא בשעה שהנפש (vis motrix [הכוח המניע]) שרויה לא בנקודת הכובד של התנועה אלא במקום אחר." ואכן – היעילות היופיי חוברים יחדיו כאשר תנועת הגוף נתונה ביד התודעה. מסיבה זו עשויה דווקא הטכניקה הקלאסית להתקשר היטב לתורתו של פלדנקרייז (כפי שהוכיחו בדרכי עבודתם המורה ולנטינה ארכיפובה גרוסמן והכוריאוגרף ויליאם פורסיית). תורת הגאנא של אוהד נהרין דוגלת כמעט באותם עקרונות ובכל זאת, למרות הרטוריקה הדומה לכאורה, דומה שיש בין השתיים הבדל מהותי, הנוגע ליחס בין מרכז לפריפריה. אני סבורה ש"גאנא" יונק קודם כל מן האינסטינקט המיידי שמעורר הדימוי, ולאו דווקא מן הארגון התודעתי. לפיכך מבקש הגאנא לשחרר את הרקדן מכבלי הכללים של הידע ולהשיב לו את יתרון הספונטניות של הדוב. אנסח זאת אחרת: אם המודעות הרפלקסיבית היא נקודת המוצא של פלדנקרייז (התודעה במרכז. קשובה לגוף), הניסיון להתחבר לדחף הטבעי הוא נקודת המוצא של נהרין (הגוף במרכז. קשוב לתודעה).

מיהו אפוא הרקדן – מריונטה של ההכרה או חיה של החושים? האם יכולים השניים לדור בכפיפה אחת, אם אמנם ייפגשו אי פעם? האם ייתכן שבמובן זה הריקוד המודרני הוא רומנטי עוד יותר מן הבלט הקלאסי, משום שהוא מאמין בחזרה לטבע? לא הקשר המובן מאליו בין המרכז לקצוות הוא המעניין כאן, אלא היחס ביניהם: מקור הזרימה, הכיוון, העוצמה והדגשים החדשים שצצים בכל פעם. בשביל פון קלייסט,

ההכרה באובדנו המוחלט של הטבע אינה מותרה לרקדן ברירה אלא לחתור למודעות מוחלטת. בשבילי – עוקצו של הסיפור נעוץ בסוגיה זו ממש ומכאן, במעגלי השאלות ההולכים ומתרחבים סביבו כמו אדוות: "ובכן, ידידי הטוב", אמר מר ק', "...עינינו הרואות שבעולם האורגני, ככל שהמחשבה רופסת ועמומה יותר, כן גדלה עוצמת החן וזהרו מתגבר. – ואולם כשם ששני קווים הנחתכים מצדה האחד של נקודה, משעברו את האיך־סוף הם שבים ונחתכים פתאום מן הצד האחר, וכשם שהבבואה במראָה הקעורה, משנתרחקה אל האיך־סוף, שבה ומופיעה פתאום קרוב מאוד אלינו, כך ישוב ויימצא החן האבוד לאחר שתעבור התודעה דרך האיך־סוף אף היא. וכך מופיע החן במלוא טהרתו בגוף האנושי שאין בו שום תודעה כלל, או בגוף שיש בו תודעה איך־סופית: הווה אומר בבובה או באלוהים". "מכאן", אמרתי ודעתי פזורה עלי מעט, "שעלינו לאכול שנית מפרי עץ הדעת על מנת לשוב אל התום?" "אמנם כן", ענה. וזהו הפרק האחרון בדברי ימי העולם" (Kleist: 94-95).

הערות

.Heinrich Von Kleist, 1811-1777.

ביבליוגרפיה

היינריך פון קלייסט: *על תיאטרון המריונטות*, מגרמנית: נילי מירסקי, טעמים, מבחר כתבי מופת באסתטיקה, ספריית פועלים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב, 1983.

ליאורה בינג-היידקר, ילידת חיפה,

בוגרת האקדמיה המלכתית למחול בלונדון ואוניברסיטת דרהאם. ניהלה את הסטודיו לבלט חיפה וריכזה את מגמת המחול בבית הספר התיכון ויצ"ו בחיפה. לימדה בסמינר אורנים, באולפן בת דור ובלהקת המחול הקיבוצית. כיום מלמדת במסלולים להכשרת רקדנים בבת דור באר שבע ובביכורי העתים, תל אביב. פירסמה מסות על אסתטיקה של המחול. חברת המדור למחול במועצה לתרבות ולאמנות. בינג-היידקר פירסמה שני ספרי שירה: *מצאי ירחים* (הליקון 2001) ו*קרב פנים אל פנים* (פרדס 2007). על שירתה זכתה בפרס משרד התרבות לספר ביכורים.