

מס קנינגהאם, הידוע והחשוב מבין חלוצי המחול הפוסט-מודרני, ניסה לפתוח את יצירתו לאפשרויות התבוננות שמעבר לתודעה הליניארית. גם ההשראה ליצירתו לא באה ממודעות מובנית, אלא מזרם תודעה שהוא מעבר למבנים סכמטיים. יש משהו בכאוס המובנה שביצירתו, שמאפשר הסתכלות פנומנולוגית, שעוסקת בתופעה החושית עצמה ואינה מחפשת אחרי משמעויות סכמטיות. את יצירותיו בנה מן ההקשרים הראשוניים של מבנה המשפט התנועתי, מקצב הנשימה וממבנה השריר וצפיפותו. המבט האובייקטיבי על תנועה אחת הוביל למבט האובייקטיבי על התנועה שבאה בעקבותיה. דמותו של הרקדן לא שימשה דמות סימבולית או נרטיבית, אלא דמות שמיצגת את המבנה, הרקמה והיכולת המוטורית של עצמה. כמו שבציור של רנה מגריט המקטרת אינה מקטרת, אלא התגלמות של פנומן חזותי שרק בחלקו מזכיר התנסויות סובייקטיביות בעבר (הסובייקטיביות מתייחסת הן להקשר האישי והן להקשר של המרחב התרבותי), כך מתייחס גם העיסוק באסתטיקה התנועתית של קנינגהאם להקשרים תרבותיים מוכרים ויכול להיות לא רלוונטי בהקשרים שזרים לנו. ריקוד של מרס קנינגהאם יוצר מרחב התבוננות פנומנלי ביכולתו להכתיב את כלי ההתבוננות בכל פעם מחדש, על ידי השתנותו הספונטנית של הרקדן שמבצע אותו.

הסימנים המילוליים שבהם אנו משתמשים להתבוננות ביצירות מחול, הם רק חלק מן הכלים שנחוצים להתבוננות ביצירתו של קנינגהאם. חשובים יותר הכלים החזותיים, שמתקיימים רק בהקשר של כאן ועכשיו. ההתנסויות החושיות והקוגניטיביות אינן חוזרות על עצמן יותר מפעם אחת ומבהירות לצופה שלמודעותו החושית אין עבר ואין עתיד. מודעותו של הרקדן הקנינגהאמי להיותו גוף זז, ללא מסיכות של משמעות חוץ-ריקודית, הוקרנה על הצופה ואיפשרה לו לצאת אל מחוץ למסגרת המימטית ולעסוק אך ורק באינטגרציה של גוף, מרחב וזמן כבמכלול החוויה האסתטית וההתנסות החושית. התנסות חושית זו מעוגנת במודעות הניורו-אסתטית של היחיד ומאפשרת לו חוויה אנלוגית, כדברי איבר הגנדורן (Hagendoorn, 1983), כלומר חוויה שנבנית על כל הגירויים האמנותיים שקדמו לה. גירויים אלה מתרחשים תמיד בשלושת רובדי הצפייה החזותית: הרובד הרגשי, הרובד החושי והרובד הקוגניטיבי. משקלו וחשיבותו של כל רובד תלויים בהרגלי הצפייה (או שרואים מקטרת או שרואים את האמירה האמנותית שמעבר לאסוציאציה החזותית). מסקנותיו המדעיות של הגנדורן בתחום חקר המוח פותחות פתח להתבוננות חדשה גם ביצירתו של קנינגהאם. הגנדורן טוען, שהחוויה הריקודית שבה אנו מתנסים כצופים משקפת את היכולת ואת הניסיון המוטוריים, כמו גם את הדמיון הקינטי שלנו.

קנינגהאם טען שהדרמה "שוכנת בעצמות" ולא מחוץ לגוף. דבריו של הגנדורן מובילים למסקנה שהדה-

קונסטרוקציה הנרטיבית של ז'אק דרידה וחולאן באתר הוחלפה בקונסטרוקציה ניו-אסתטית של העין, הרואה את מה שהמוח משקף.

ההסתכלות הפנומנולוגית עוסקת בניחוח התופעה ובפירוק לגורמים של מרכיביה, ללא חיפוש אחר משמעויות שהן מעבר לתופעה עצמה. איך נוצרת התופעה התנועתית שמכונה "יצירתו של קנינגהאם" ומהם מרכיביה האימנטיים? התשובה תלויה בפרספקטיבה האמנותית של הצופה. זה בא אל אולם התיאטרון כשבאמתחתו החושית והקוגניטיבית כל התנסויות התנועה והמחול שבהן התנסה בחייו. הצופה מביא אתו לאולם גם ספרים שקרא, ביקורות מחול שבהן נתקל, אירועים חברתיים שבהם התנסה בעצמו כרוקד או כמי שצפה ברוקדים אחרים ועוד כהנה והנה.

כשהוא מנסה לשייך את חוויית ההתבוננות ביצירה של קנינגהאם אל מכלול המחול הסובייקטיבי הזה, ברוב המקרים הוא נוכח לדעת שציפיותיו אינן תואמות את המתרחש על הבמה. אז עולה השאלה מתי מחול הופך להיות מחול? שאלה זו יכולה להישאל רק בהקשר סובייקטיבי ואין לה תשובות חד-משמעיות או "נכונות". המחול הופך להיות מחול כשהוא מצליח להשתלב ולהתאים לכלל התנסויות המחול של היחיד. יוצרי המאה ה-20 והמאה ה-21, שקנינגהאם היה החלוץ ביניהם, ניסו לפגוש את הצופה בדיוק בנקודה שבה ציפיותיו אינן תואמות עוד את החוויה האסתטית, החושית או הרגשית שמתרחשת מול עיניו.

ברוב המקרים למדנו להתייחס ליצירה אמנותית מתוך המבנה הסימבולי שלה. החיפוש אחר המשמעות המימטית עמד במרכז העיסוק האמנותי ושפת הביטוי נחשבה אמצעי ולא מטרה. חיפשו אחר סיפור האהבה, אחר הבודד בחברה, אחר ההתמודדות עם רגשות שמחה וכאב, הן ביצירות מחול והן ביצירות ספרות, תיאטרון או קולנוע. קנינגהאם וחלק מבני דורו נטשו את החיפוש הזה ופנו לדרך נטולת משמעויות סימבוליות. דרך זו, הדנס בלנש (מחול לבן בצרפתית, danse blanc), היא נטולת רגשות ונקודות לאינטרפרטציה. קנינגהאם ובני דורו כינו את השימוש ברגשות "נקודות חדירה לאינטרפרטציה". ללא הגשת נקודות כאלה על מגש של כסף, לא פעם באמצעי הבעה הגובלים בקלישאות, הם מאלצים את הצופה לצאת אתם לדרך צפייה חדשה, שמאפשרת התייחסות למבנה המחולי עצמו, למקומו במרחב ובזמן, להשפעתו החושית על הצופה ולרובדי ההתנסות הסומה-אסתטית.

קנינגהאם רצה, כאמור, לרקוד ללא מלים שגורמות להוצאת המחול מהקשרו הראשוני ולהעברתו לרובד המימטי. הוא היה מראשוני העוסקים בדה-קונסטרוקציה, שנתנו מענה גופני למשנתם של באתר ודרידה. הנרטיב של

קנינגהאם המשיך ללוות אמנים וכוריאוגרפים אל המאה ה-21 והשפיע במישרין ובעקיפין על עבודתם של ג'רום בל (Jerome Bel) וקסבייר לה רואה (Xavier Le Roy) ועל משנתם של סלבו ז'יז'ק וסוזן לי פוסטר.

נרטיב זה אינו מעלה את הווירטואוזיות אל פסגת העשייה. הוא גם לא אוסר עליה, אלא משאיר לרקדן את שיקול הדעת הספונטני אם ובאיזה הקשר להשתמש בה ככלי ביטוי אימנטי ולא כאמצעי ראוותני לשמו. בל טוען, לדוגמה, שהתקשורת שטופה בגופים מסחריים מושלמים כביכול ושתפקידו של המחול הוא להציג היבטים אחרים של הקיום הגופני. לויליאם פורסיית אין עניין בווירטואוזיות לשמה, אלא אם כן היא מעשירה את הספונטניות שבאימפרוביזציה.

העבודה המשותפת של קנינגהאם, המלחין ג'ון קייג' והאמנים רוברט ראושנברג וג'וספ ג'ונס, סללה את הדרך לדה-קונסטרוקציה או לדה-פיגורציה של אסתטיקת המחול. קנינגהאם ושותפיו הבינו שככל שמיתוס הווירטואוזיות מעוגן יותר בתודעה התרבותית (ובאופן קיצוני בתחומי המחול והמוסיקה), כך יהיה קשה יותר לערער עליו. הוא רצה לחקור את איכויות התנועה, שהן עשירות הרבה יותר ממה שהכילו טכניקות המחול של תקופתו. איכויות אלה מכילות את הריגוש החושי שבכל תנועה, את ההתנסות המוטורית שבעשייה ואת ההזדהות המוטורית שבצפייה, את ההתרגשות מן היופי החזותי ואת ההנאה הקוגניטיבית שבניחוח מבנים צורניים. הוא חקר את ההשפעה הרגשית והחושית של עבודתו על הצופה ורצה לבדוק את תופעת התנועה המופשטת, שאותה כינה קונקרטי או ראשונית. קנינגהאם גם עסק במקורות התנועה בהקשר התרבותי ובמקומה בתודעת האדם. תנועה מופשטת ללא מציאת פנימיותה היא דקורטיבית בלבד. מציאת פנימיותה היא גם מציאת המשמעות שלה, טען בסוף דרכו.

אסכולות בביקורת המחול העכשווית, כמו זו של סוזן לי פוסטר (Foster) ובטי רדפרן (Redfern), מתבוננות בעבודתו של קנינגהאם משני היבטים, הלקוחים מתורת הגשטאלט. ההיבט הראשון מתייחס לאיכויות ראשוניות כמו גודל, צבע, משך זמן, מספר רקדנים, ממדי הבמה וכדומה. זהו היבט אובייקטיבי וניתן למדידה. ההיבט השני מתייחס לאיכויות משניות כמו יופי, וירטואוזיות, נגיעה רגשית, יחסי גומלין בין מרכיבי היצירה וכו'. היבט זה הוא סובייקטיבי ואינו ניתן למדידה איכותית. ההתבוננות הפנומנולוגית באמנות המחול באה לידי ביטוי במלוא מורכבותה, כשאנחנו מגיעים לעסוק בהיבט המשני. בעיסוק הזה חסרה לנו, לעתים קרובות, השפה המילולית המאפשרת ביטוי החוויה על כל ריגושיה. התפיסה הפנומנולוגית מזמינה אותנו להתבונן כאן ועכשיו ולהבהיר לעצמנו מה אנחנו רואים בהיבט הראשון. ככל שהיבט זה יהיה

התבוננות דרך משקפי המרחב והזמן: גישה פנומנולוגית ליצירתו של קנינגהאם

רונית לנד

בקלישאות. החד-פעמיות מכתובה את יצירתם, את תפיסתם, את הטבע ואת הקיום האנושי. כל שינוי בסביבת קיומם מהווה אימפולס וגירוי להיווצרותו של רגע חדש. כושר התבוננות, תמיד בשיא הערנות, כמעט חייתי, איפשר ומאפשר עד היום את היצירתיות הסימולטנית והאסוציאטיבית שכה איפיינה את עבודתו וממשיכה לאפיין את עבודתם של יוצרים עכשוויים.

נסמך על תורות פסיקליות של המאה ה-20 האמין קנינגהאם ששום תנועה אינה יכולה להיות מתוכננת א-פריורי במדויק, שכל תנועה היא חד-פעמית ובת חלוף ושההתנסות התנועתית דומה להתנסות בפנומנוליות של הטבע. התבוננות ביחסי הכוחות של הטבע, באינטראקציות בין צורות וחומרים שמתרחשות בעת ובעונה אחת במקומות ובהקשרים שונים, יכולה לסייע להתבוננות ביצירתו של מרס קנינגהאם. אין זו התבוננות שכלתנית בעשייה אמנותית מופשטת, אלא התבוננות חושית בתופעות פנומנולוגיות של תנועה, מרחב וזמן וביחסי הגומלין ביניהם.

ביבליוגרפיה

- Forsythe, William. *Forsythe, BalletTanz*, Berlin, 2004
- Foster Leigh, Susan. *Reading Dancing*, Berkeley, 1986
- Merleau-Ponty, Maurice. *In Praise of Philosophy and other Essays*, Ewanston, 1970
- Redfern, Betty. *Dance, Art and Aesthetics*, London, 1983
- Jerome Bel. www.jeromebel.fr
- Ivar Hagendoorn. www.ivarhagendoorn.com/research
- Xavier Le Roy. www.xavierleroy.com

רבים והטביעה את חותמה על דפוסי המחשבה התרבותית, השליטה הייררכיה סכמטית על התייחסותנו ליכולת וליצירתיות של מכלול האני. הפרספקטיבה של הגוף איפשרה לקנינגהאם לחקור את משמעותו האמיתית של המרחב הגופני והצלילי ביצירתו. הרב-מרכזיות, הן בתנועה והן בצליל, איפשרה חוויה אמנותית ששברה את מוסכמות נרטיב האינטרפרטציה המקובל. החוויה של הרקדן שהתנסה באסתטיקה האליאטורית דמתה לזרימת מים בנהר, שגבולותיה המרחביים נתונים מראש אבל איכותה משתנה תמיד. "היא לא בת תכנון מראש ולעולם לא תחזור על עצמה פעמיים", מעידה קרולין בראון, מרקדניותו החשובות של קנינגהאם. כל רגע בריקוד הוא רגע מרכזי, כל נקודה במרחב היא נקודה מרכזית. מרכזיות זו משתנה בכל פעם מחדש, בלי שיהיו בה נקודות או רגעים חשובים יותר וחשובים פחות. קנינגהאם והרקדנים היו תמיד פתוחים וערים למצבים לא צפויים. כל צירוף של תנועה, זמן ומיקום בחלל היה לדידם חד-פעמי. לעולם לא ניסו לתת תשובה לקלישאות מוכרות של המחול. תמיד ניסו להציג שאלות חדשות על מקומו של הגוף ומקומו של התנועה, הן האמנותית הן היומיומית. מונחה על ידי התורות החברתיות של המאה ה-20, בין אם מדובר במשנתו של נורברט אליאס או בתורתה המגדרית של ג'ודית בטלר, הפך קנינגהאם את הסטודיו למעבדה שבדקה את כל ההיבטים של חומריות הגוף.

הכוריאוגרפים של המאה ה-21 ממשיכים ישירות את דרכו. הם עוסקים בשאלות הגוף בהקשריו החברתיים, הפוליטיים, הכוחניים או המגדריים, ומציבים שאלות שמרכיב החד-פעמיות שבהן אינו מאפשר תשובות מוכנות מראש ושבויות

נהיר יותר, כך נצליח למצוא את מכלול המלים המתאימות לביטוי מילולי נטול קלישאות, למיצוי החוויה המחולית שמתרחשת מעבר לגבול המלה. היא מאפשרת ביטוי מילולי ומבנה קוגניטיבי להתנסות שמתרחשת כולה ברובד הסומה-אסתטי.

את עקרונות ביקורת המחול העכשווית אפשר להשוות למשנתו של מוריס מרלו פונטי (Merleau-Ponty), המתייחסת לראשוניותו של הגוף ולראשוניותה של התנועה בכל חוויה אסתטית. מרלו פונטי טוען שהגוף הוא לא רק הכלי המוביל בכל פרספקטיבה בחייו, אלא שאין חוויה אמנותית ללא מעורבותו של הגוף על כל מורכבותו. הגוף על פי מרלו פונטי, מתנה את כל היכולות התקשורתיות בהוויה האנושית. הוא הבסיס למכלול ההתבטאויות ולמכלול הרגשות האנושיים. ה-Phenomenology of embodiment של מרלו פונטי מדגישה את הצורך בהערכה מחדש של הפרספקטיבה הספונטנית בקיומו. פרספקטיבה זו מחזירה לגוף ולתנועה את תפקיד החיזיונות הראשונית שאבד להם במציאות העכשווית. היא מכתובה את היסודות הראשוניים של זהותנו ואת יכולתנו לפעול ולהתקיים בד בבד ברבדים הרגשיים והקוגניטיביים. בהשפעת תורתו של ניטשה, טוען מרלו פונטי, עלינו להתייחס לנפש כאל ראי הגוף ולא לגוף כאל ראי הנפש. דרך משקפיה של משנה זו מאבדת יצירתו של קנינגהאם את הגוון המופשט שייחסה לה ביקורת המחול ב-50 השנים האחרונות. קנינגהאם טען בתחילת דרכו שיצירתו אינה מופשטת. היא עוסקת בתכנים האימננטיים למחול ועושה שימוש אמנותי בראש, בגו, באגן, בזרועות וברגליים, כלומר ברקמת בשר ודם ולא בחומר מופשט.

קנינגהאם שלל את ההפרדה הדואליסטית בין גוף לרוח. חלוקה נוקשה זו, שהוכתבה על ידי הפילוסופיה הקלאסית המערבית במשך דורות