

מרס רוקד לגופו? אינדיווידואליות בשיח ובעבודה של מרס קנינגהאם

יעל נתיב

לספקנות, לפירוק ולהתפרקות, לערעור על המובן מאליו ולהצבת שאלות חתרניות. מבנים ומוסדות חברתיים שנחשבו חזקים, כמו מעמד, משפחה, אידיאולוגיה, ערכים וסולידריות, קרסו אל תוך מציאות סובייקטיבית, יחסית, כאוטית ולא יציבה. מהלך זה לווה בהתרחקות מהזדהות עם מטה־נרטיבים גדולים ומחלטים ואופיין בהפרטת הפרטיות – התכנסות של היחיד אל תוך עצמו ודגש על זהותו כאינדיווידואל. התפיסה שביססה את עצמה במחצית השנייה של המאה ה־20 כוננה חוויה פרסונלית־סובייקטיבית רלטיביסטית של האדם, במציאות שתוארה כייחודית, על בסיס הטענה שדבר אינו יכול להיות מוכלל ושיצירת משמעות היא תולדה של החוויה האישית בלבד.

הסוציולוג האמריקני כריסטופר לאש (Lasch) מתאר בספרו: *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing* (1991) כיצד מהלך זה הוביל את החברה האמריקנית לעיסוק אינטנסיבי בעצמי ולפיתוח תרבות של שיח פסיכולוגי רפלקסיבי, הממוקד ב"הגשמה העצמית" (self actualization) כמושג מפתח. ביחס ל"התעוררותה של התנועה למודעות וחדירתו של האני לספירה החברתית" הוא כותב: "אנשים שכנעו את עצמם שהדברים החשובים הם שיפור עצמי, להיות בקשר עם הרגשות שלהם, לאכול מזון בריאות, לקחת שיעורים בבלט או בריקודי בטן, לשקוע בחוכמת המזרח, לרוץ, ללמוד כיצד 'להתחבר', להתגבר על 'הפחד מתענוג'..." (Lasch, 1991, תרגום: י.ג.).

הרטוריקה של העצמי, ממשיך ואומר לאש, התבססה על שני מושגים מרכזיים: אותנטיות ומודעות. המוטו היה לחיות את הרגע, להיות

עמוקות מתפיסות אלו ותיאר את האמנות שלו כמשקפת את המציאות. כמו במציאות, הריקוד והמוסיקה הם שני אירועים המתרחשים בו בזמן, אינם תלויים זה בזה ונקלטים באופן סימולטני אצל הצופים, כפי שהמציאות מציעה רצף של אירועים־גיריים חושיים שווי ערך ומקריים שאנחנו חשופים להם בו זמנית.

אף על פי שרוב הכותבים על קנינגהאם וקייג' נטים לציין את השפעת המזרח על תפיסותיהם הפילוסופיות והאמנותיות, בחיבור זה אתמקד בערך דומיננטי אחר שאיפייין את עבודתם, שהיה מערבי מאוד ואופייני לתקופה – אינדיווידואליזם. תיאוריות סוציולוגיות מערביות מנתחות את האווירה התרבותית של שנות ה־50 וה־60 באמריקה כעידן שבו התעצבה תרבות האינדיווידואליזם והנרקסיזם. אנוסה להראות כאן כיצד תרבות זו, שהיא אחד הסימנים של העידן הפוסט־מודרני, הופיעה בשיח של קנינגהאם; כיצד היא ניסחה את גישתו לגוף, לתנועה ולתהליך הכוריאוגרפי; וכיצד הפכה לשותפה מהותית ביצירת האידיאולוגיה והאסתטיקה המאפיינות את היצירה והביצוע של קנינגהאם עצמו ושל רקדניו.

המהלך הפוסט־מודרני מתואר בספרות כתגובה חריפה לכשל של המודרניות, שבא לידי ביטוי באופן קיצוני במלחמת העולם השנייה: השואה באירופה ופצצות האטום ביפן. תחושה חריפה של שבר ואובדן אמון בערכים ובדרכי החיים שהיו מהות העידן המודרני ייצרה תרבות חדשה. במקום היציבות האוניברסלית ששידרה המודרניות, התפיסה הפוסט־מודרנית נטתה

היסטוריה של המחול והאמנות, מרס קנינגהאם (1919-2009) וג'ון קייג' (-1992) ממוקמים על קו התפר שבין מודרניזם לפוסט־מודרניזם. קנינגהאם וקייג', לימים זוג בחיים, נפגשו בשנות ה־30 בקורניש קולג' (Cornish College) בסיאטל שבמדינת וושינגטון, שם נולד והתחנך הראשון. בסוף שנות ה־30 עבר קנינגהאם לניו יורק, שבה למד בין השאר אצל לסטר הורטון וג'ורג' בלאנשין ושימש רקדן ראשי בלהקתה של מרתה גרהאם.

את פילוסופיית החיים שלהם ואת גישתם לאמנות פיתחו השניים במשותף באמצע שנות ה־40, אז נפגשו שוב בניו יורק. המפגש הביא להקמת להקת המחול מרס קנינגהאם (Cunningham Merce Dance Company) ב־1952, עם קייג' כמנהל מוסיקלי. קייג', שהשפיע באופן עמוק על האופן שבו עיצב קנינגהאם את תפיסתו האמנותית, שאב את השראתו באופן עמוק מתורת הזן בודהיזם. בראיון עם גדעון רוזנברטן (*מושג*, 9, 1976) הוא אומר: "יש הבדל בין החשיבה המזרחית לחשיבה האירופית, בכך שבמחשבת אירופה נראים הדברים כאילו הם נובעים זה מזה וגורמים לתוצאות, בעוד אשר מחשבת המזרח אינה מדגישה ראייה זו של סיבה ותוצאה ופונה להזדהות עם הקיים כאן ועכשיו". השקפה זו, לפי רוזנברטן, נתנה את אותותיה בתפיסה המוסיקלית של קייג'. המלחין הסביר: "למוסיקה יש אופי סטטי. אין היא צועדת לשום כיוון מסוים. אין בהכרח עניין בגורם הזמן כממד המתקדם מנקודה אחת לשנייה. לעתים קרובות המבנה של קטע הוא בצורת מעגל. סדר החלקים ניתן לשינוי. זה סוג חדש של המשכיות, או בעצם חוסר המשכיות המאופיינת בהעדר התפתחות ובסדרה של 'עכשווים' הבאים זה אחר זה ותו לא. כל רגע מציג את הקורה בו". קנינגהאם הושפע

כאן ועכשיו, לחיות בשביל עצמי. במלים אחרות, אפשר לומר שהחל עידן, שיכונה לימים "העידן המודרני המאוחר", שבו הרפלקסיביות העצמית משמשת מנגנון מרכזי לעיצוב הזהות ולניהול חיי היומיום (self as point of reference). התרבות בעידן זה מעודדת הקשבה לצרכים עצמיים, אוטונומיה סובייקטיבית, התבוננות בעצמי והתפתחות עצמית. שיח זה מלווה גם בימינו אנו בפרקטיקות הכוללות מגוון של מתודות, שיעודן הוא עבודה לפיתוח מודעות, ידיעה עצמית, עיצוב זהות עצמית, גילוי כישורים וכישרונות, גילום הפוטנציאל האישי והכישורים, בנייה של מוטיבציות ורכישה של הון אנושי. ההתכנסות אל תוך האישי, אם כך, הובילה להתפתחותה של תרבות חזקה של אינדיווידואליזם עד כדי עיסוק מוקצן בעצמי – נרקיסזם. פיליפ קושמן (Cushman) מוסיף ומסביר שתרבות של אינדיווידואליות ונרקיסזם היתה שכיחה בעיקר בקרב בני המעמד הבינוני ומעלה בחברה האמריקנית. הוא מתאר את דמות האמריקני החדש בתקופה שבה עלתה תפיסה זאת כאדם צעיר, לבן ובעל מעמד מבוסס העסוק בעצמו, מחפש ביטוי עצמי ושואף ל"חופש" ולמימוש אפשרויות בחירה מרובות – כדי לספק את עצמו ולהגיע ל"מימוש עצמי". במידה רבה אפשר להצביע על כך שקנינגהאם (כמו שותפו קייג') גילם בעמדתו החברתית ובחשיבתו האמנותית את הלך הרוח שמתארים קושמן ולאש. על בסיס הפלטפורמה החברתית האינדיווידואליסטית פיתחו שני היוצרים מצע אסתטי ואידיאולוגי, המגדיר מחדש את הגוף הרוקד ואת היצירה הכוריאוגרפית המודרנית.

קנינגהאם מפרש את עקרון האינדיווידואליות כציר מפתח, השואף לקיום אוטונומי ובלתי תלוי של כל מרכיבי עבודתו: החל מיחסו לגוף ולתנועה, עבור באופן שבו הוא תופס את הרקדנים שלו ואת הקהל וכלה ביחסים בין הריקוד, הזמן והמרחב ובקשרים שבין הכוריאוגרפיה לאמנויות אחרות. ברעיונותיו החדשים לא היה אפשר למצוא ביטוי לפטריוטיות ולנאמנות לרעיונות הגדולים, כמו שאפשר היה לראות אצל מרתה גרהאם; הוא גם לא ביקש לעסוק ברעיון אחד מוביל ביצירה, הדורש התאמה בין התנועה והמוסיקה. במקום אלו אפשר היה לראות עיסוק אינטנסיבי בחוויה העצמית הפנומנולוגית של התנועה ושאיפה לכינון הגוף הרוקד כישות עצמאית אוטונומית, שתכליתה מימוש הביטוי של העצמיות. גישה זו של קנינגהאם גרמה לשינוי עמוק בשפת המחול, שנהפכה משפה סימבולית ודרמטית לשפה אישית, מצומצמת וימיומית. הכוריאוגרפיה ותהליך היצירה עברו שינוי קונספטואלי דומה – מחיקוד בפרזנטציה (הצגה) דטרמיניסטית

(סגורה, מוגדרת, ברורה) לרפלקסיה עצמית וממוקדת בנוכחות, ב"כאן ועכשיו", עם הפניה של תשומת הלב לחוויה עצמה.

בהזדמנויות רבות הסביר קנינגהאם שבעבורו, נושא הריקוד הוא המדיום שלו – התנועה עצמה. לפיכך נקודת המוצא שלו ליצירה היא גופו שלו, כאתר לחקירה רפלקסיבית של אפשרויות התנועה שלו כסובייקט בעולם. הוא מעגן את עצמו בגופו במצב של קיימות (being a body), שאותו מכנה מוריס מרלו פונטי כמצב חושי "פתוח", המהווה את נקודת ההתחלה של אינטראקציה עם העולם הסובב אותו. מתוך מקום רלטיביסטי זה פיתח קנינגהאם תפיסה אוטונומית של הגוף הרוקד, שלטעמו נמצא ביחסים משתנים עם הזמן, עם המרחב ועם אובייקטים או רקדנים אחרים, שהם עצמם פועלים מתוך אותו מצב יחסי עצמו.

בראיון שנערך עמו ב-1968 אמר קנינגהאם: "אני מתחיל עם צעד... אני צועד עם כפות הרגליים, הרגליים, הידיים, הגוף, הראש – זה מה שמניע אותי ומתוך זה תנועות אחרות מתפתחות ואלמנטים אחרים (תיאטרליים) יכולים להיות כלולים. זה לא מתחיל עם רעיון המכתיב אופי או סיפור ברור, המשמש ציר שסביבו הפעולות נבנות ומתקבצות. אני מתחיל עם התנועה, אפילו עם משהו שזז ולא משהו שזז. בדרך כלל אני מתחיל עם עצמי. לא תמיד, לפעמים עם רקדן אחד או שניים. אבל מתוך זה הפעולה מתחילה לכוון את עצמה ועוד אפשרויות נפתחות ככל שזה מתקדם. אפשרויות חדשות מזמנות את עצמן בין הרקדנים לבין עצמם, בינם לבין החלל ובין החלל והזמן. זה לא נתון לרעיון מאורגן מראש שמכוון לאן זה צריך להתפתח, לא יותר מאשר כמו בשיחה שאתה מנהל עם חבר... הלהקה שלי צמחה עם התחושה שכל רקדן הוא ישות נפרדת. שאין כאן מקהלה אשר בתוכה יש סוליסיטים, אלא שכל רקדן בלהקה הוא סוליסיט וברגעים מסוימים אנחנו נפעל בנפרד או ביחד. הייתי רוצה לאפשר לכל רקדן להופיע בדרכו שלו כרקדן... אני מאמן אותם ואז נותן להם את התנועות והפעולות שיעשו בעצמם. אני לא מצפה שהם יעשו אותן כמוני. אני מחפש את הדרך שבה הרקדנים זזים באופן שבו הם זזים בצורה הטובה ביותר להם".

קנינגהאם מעביר לרקדנים שלו את הציר האוטונומי של אינדיווידואליות. בספר *Reading Dancing* כותבת סוזן פוסטר, שהרקדנים של קנינגהאם אינם מבטאים דבר מלבד את עצמם, ושהם עסוקים בעיקר בנתונים הפיסיים של הגוף (לדוגמה, איך יד ורגל, בית חזה וראש עומדים ביחס לכוח

המשיכה, לזמן ולמרחב וכן הלאה). היא מוסיפה, שאף שהחומר התנועתי דורש יכולת ביצוע גבוהה ומיומנות, הריקוד אינו מדגיש הישגיות וירטואוזיות ואינו מרמז על שאיפה לצורה מושלמת של התנועה, אלא מבקש להדגיש את האינדיווידואליות של כל רקדן/נית וכל גוף מעצב סגנון ואיכות תנועתית ייחודיים. דבריה של פוסטר משקפים את המעבר הקונספטואלי שיצר קנינגהאם מאסתטיקה אבסולוטית – שאופיינה על ידי ה-ideal type הגופני הקלאסי-המודרניסטי, היינו השאיפה האוטופית כמעט לגוף ולביצוע מושלם – לאסתטיקה חדשה של יחסיות רפלקסיבית הנובעת מתוך המיקום הפרשני-הסובייקטיבי של הגוף האינדיווידואלי הרוקד.

בקרבת הרקדנים של קנינגהאם אפשר, לפיכך, לשמוע שיח המתמקד בעצמי האינדיווידואליסטי. בסרטון המופיע באתר הלהקה תחת הכותרת *Dancing as yourself* (לרקוד כעצמך), חוזרים ומשמיעים צמד הרקדנים העכשוויים ג'ולי קנינגהאם ודניאל מאדוף את דבריו של קנינגהאם עצמו. לדוגמה, ג'ולי קנינגהאם אומרת כך: "... האישיות שלי יוצאת החוצה כשאני רוקדת כך, ללא מוסיקה. אני מוצאת את האני האמיתי שלי בתוך הריקוד. זה מה שאני אוהבת בעבודה עם מרס. הוא מאפשר את זה. כשאני על הבמה אני מרגישה הכי הרבה אני".

דניאל מאדוף אומר: "...זה בסדר להיות אני על הבמה. העבודה עם מרס מאפשרת לך להיות בדיוק מה שאתה. אף אחד לא אומר לך מה לעשות. אומרים לנו מה הם הצעדים וכמה זמן זה נמשך וזהו. השאר תלוי בי".

עצם קיומו של הסרטון באתר, כאחד משניים עשר סרטונים העוסקים במאפיינים המרכזיים בעבודתו של קנינגהאם, מעיד על חשיבות השיח האינדיווידואליסטי במרקם עבודת החיים שלו. מתוך התבוננות בסרט זה ובסרטים וטקסטים אחרים עולה, שאחד היעדים של קנינגהאם היה לאמן את הרקדנים בהקשר של החוויה של עולמם הפרטי ולתת לתנועה שלהם "לדבר את עצמה בשם עצמם". בניגוד לכוריאוגרפים אחרים, אצלו רקדנים תודרכו לעגן את תנועת גופם ברפלקסיה האינדיווידואליסטית המשמשת להם עוגן במציאות משתנה. זוהי מציאות המורכבת ממפגשים מקריים ומסיטואציות יחסיות, המייצרות סדר לא יציב למהלך של מופע ויצירה. הרקדנים של קנינגהאם נדרשו להיות עצמאים לעצמם, לרקוד את עצמם ליד אחרים ולשמר את הייחודיות האינדיווידואלית שלהם בתוך זרם השינויים המתרחשים כל הזמן. במלים אחרות, הם נדרשו להתעקש על

ביבליוגרפיה

בילסקי-כהן, רחל. "הגוף במחול זמננו", בתוך: בילסקי-כהן, רחל ובליר, ברוך. *המדיום באמנויות המאה העשרים*, מכון ון ליר בירושלים, אור-עם, 1966.

רוזנרטן, גדעון. "ג'ון קייג': כל רגע עשוי הטלפון לצלצל", *מושג, ירחון לתרבות ואמנות*, 9, 1976.

Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, 1986.

Beck, U. Giddens, A. & Lash, S. *Reflexive Modernization: Politics, Traditions and Aesthetics in the Modern Social Order*, Stanford University Press, 1994.

Cushman, P. *Constructing the Self, Constructing America: A Cultural History of Psychotherapy*, De Capo Press, 1996.

Fulkerson, Mary. "Taking the Glove without the Hand: an historical perspective," *Contact Quarterly*, Vol. 21, 1, 1996.

Giddens, A. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, 1991.

Lasch, Christopher. *The Culture of Narcissism: American life in an age of diminishing expectations*, Norton & Company, 1991.

Mazo, Joseph. *Prime Movers: the Makers of Modern Dance in America*, Morrow, NY, 1977.

Novack, C. *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, 1990.

ד"ר יעל (ילי) נתיב סיימה את עבודת הדוקטורט שלה בנושא *קהילה מסדר שני: גוף, אתיקה ומגדר במגמות מחול בבתי ספר תיכוניים בישראל* במגמה לסוציולוגיה של החינוך בבית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים. עבודתה בחנה את ההקשרים התרבותיים הנרקמים בקרב בנות נעורים בצמתים של ידע, מגדר, גוף, ריקוד ומעמד; החלה את לימודיה האקדמיים בתחום המחול בשנות ה-80 ומאז מלמדת נערות כוריאוגרפיה ותהליכי יצירה. בנוסף עוסקת בהרחבה בסוגיות של אמנות בקהילה ובפרקטיקות יצירה שיתופיות מנקודת מבט פמיניסטית ופוסט-קולוניאלית. מרצה בבית הספר לחינוך באוניברסיטה העברית בירושלים ובחוג ללימודי מגדר באוניברסיטת תל אביב.

כל צורה של קולקטיביזם ואלטרואיזם, העמדת "החברה" מעל לפרט והקרבת האינטרס האישי למען האינטרס הכללי.

לעומת זאת, ובאופן פרדוקסלי, רעיונותיהם של קנינגהאם וקייג' מעוגנים באינדיווידואליזם אבל מתפתחים לכיוונים אחרים. לקראת סוף שנות ה-60, שדה המחול האקספרימנטלי בהובלתם נעשה דמוקרטי, אישי, הומני ואידיויניקטי יותר מאי פעם. תלמידיו של קנינגהאם וממשיכי דרכו יצאו לבדיקה מעמיקה של האוטונומיה של העצמי המגולם בגוף. זהו עצמי מודע, רגיש לסביבתו ומגיב לה. כך הוצב הגוף הרוקד במרכז הדיון בערכים חברתיים העומדים בבסיס עולם המחול ואף מחוצה לו. פעולותיהם של חברי הגרנד יוניון (Grand Union) בשנות ה-70 המוקדמות מעידות על חיפוש אחר דרכים לערעור אופני השליטה שהיו שכיחים עד אז באמנויות המופע, ובמיוחד במחול. איבון ריינר (Yvonne Rainer), לדוגמה, הרבתה לעסוק בסוגיית ההיררכיה ויחסי הכוח בין היוצא, הרקדנים והקהל. סטיב פקסטון (Steve Paxton), חברה לקבוצה, נענה לאתגר שהציבה ופיתח את הפרקטיקה של קונטקט אימפרוביזציה, מתוך ייצור אמנה חברתית אידיאולוגית, שהתבססה על פעולות גופניות המושתתות על התנסות במשקל, במסה, באנרגיה, בבלאנס, בקבלת החלטות, בסיכון, במגבלות ובאפשרויות. העמדה הקנינגהאמית, "אני הקיים בגופי", הפכה בעבודתם של יוצרים צעירים אלה לעמדה של גופניות אינטליגנטית המעוגנת בעצמי, הפועלת דווקא לכינון ערכים חברתיים המגולמים בגוף כמו שוויון, אחריות, הדדיות וקהליות (נובק), המנוגדים בתכלית לאלו שיוצגו על ידי תרבות האינדיווידואליזם הנרקסיסטית.

לסיכום, התפיסה האינדיווידואליסטית, המבוססת על רפלקסיה-עצמית, שפיתחו קנינגהאם וממשיכי דרכו, הגדירה מחדש את הגישה לתהליך היצירה ולמופע של המחול הפוסט-מודרני והעכשווי הן באמריקה הן מחוצה לה. שיטת המקרה הפכה עם השנים לכלי שימושי ולאסטרטגיה פילוסופית מוכרת בתוך השיח היצרני של המחול הפוסט-מודרני והעכשווי, ואילו התפיסה הרפלקסיבית השפיעה על מגוון מתודות להוראה של יצירה ולביצוע של המחול העכשווי. כיום אפשר למצוא אותה בגופי ידע מגוונים הנלמדים במוסדות מחול פורמליים ובלתי פורמליים, במקצועות ביצועיים שונים החל בבלט קלאסי, דרך מחול מודרני ועד מחול עכשווי, אימפרוביזציה וכוריאוגרפיה. האינדיווידואליות, שראשיתה במחול עם קנינגהאם, הפכה למנגנון של רפלקסיביות עצמית המאפיין את העיסוק במודעות עצמית, במודעות הגוף ובסומטיקה, המובילים כיום את גישות הביצוע וההוראה.

גילויים העצמי כבני אדם באמצעות מורכבות החוויה התנועתית של הגוף הספציפי, אשר בעיני קנינגהאם נשאה בעצמה משמעות.

בנוסף, אפשר לראות שעקרון האינדיווידואליות עיצב מחדש אצל קנינגהאם גם את היחסים בין היוצר ליצירה ובין מרכיבים המלווים אותה: המוסיקה ועיצוב הבמה. התפיסה שעל כל אחד מאלה לפעול באורח אוטונומי הביאה אותו לפיתוח "עקרון המקרה", שבאמצעותו ביקש לכוון אפשרות להיווצרותם של יחסי כוח אלטרנטיביים לתפיסה של התהליך המסורתי, המעניקה לכוריאוגרף כוח ריכוזי, "לשחרר" את אופן בניית היצירה ואת התוצר עצמו מרצונותיו שלו ושל האחרים, כפי שאמר: "To free my work from my likes and dislikes". בדברו על שיתופי הפעולה הרבים שקיים עם שותפו קייג' ואמנים אחרים, כמו רוברט ראושנברג, מרסל דושאן וג'וסף ג'ונס, חזר קנינגהאם והדגיש שמעולם לא ביקש מהם דבר או הדרך אותם. מבחינתו האוטונומיה של המוסיקה, התפאורה והריקוד צריכה להישמר ואמנויות אלו אינן צריכות לתמוך זו בזו, אלא לפעול באופן עצמאי זו לצד זו.

אשר לקהל, קנינגהאם מבסס את עקרון העצמאות ומסביר שהוא יוצר בראש ובראשונה למען עצמו: "I make dances for myself", אמר בראיון טלוויזיוני. לדידו, הקהל מורכב מפרטים יחידים רבים. זהו אוסף של אינדיווידואלים, שכל אחד מהם יכול לפרש את יצירתו כפי שירצה. לקנינגהאם אין כוונה להעביר מסרים לקהל מעבר למה שזה רואה ומפרש מנקודת מבטו שלו. התפיסה האוטונומית והיחסית מעצבת את ראייתו גם באשר ליחסים שבין המופע והקהל. את הרקדנים הוא כיוון לעסוק במתרחש בתוך הכוריאוגרפיה עצמה, ולא בתקשורת עם הקהל או במסרים רגשיים או אחרים של היצירה כלפי הקהל. כך יצר את מה שנקרא בספרות ה"מסיכה" – העדר ההבעה האופייני לקנינגהאם ולרקדניו – אשר שיקף את ההתמקדות שלהם בתנועה של עצמם וביצירה בזמן התהוותה על הבמה, והפך לסימן היכר של הלהקה והתקופה.

לאן הובילה אידיאולוגיית האינדיווידואליזם של קנינגהאם? אפשר היה בקלות לחשוב שרעיונות אלו, המעוגנים בהתמקדות באני, יובילו להתנהלות אינדיווידואליסטית ונרקסיסטית. התפיסה הזאת באה לביטוי, למשל, ברבי המכר של הסופרת האמריקנית איין ראנד (Ayn Rand) *מרד הנפילים וכמעין המתגבר* מסוף שנות ה-50. ספריה קראו לאובייקטיביזם ולהכרה ביצירתיות האישית של הפרט כעמוד התווך של החברה, ל"חיים למען עצמי" ולתחרותיות. ראנד ראתה את התכלית המוסרית של החיים כהשגת אושר וממון ודחתה