

המחול התיאטרלי

איך נזהה במבט מה שאיננו יודעים להגדיר



Diese 4 Personē können mit Capriolen, pas Bourres ü: Contre, temps. herausf. ü. presenturē obige Figur, da die auf weiß karten pappier geschriebene buchstabe V.M.G.I. auf die Schwarze hüte gehäftet werden, welche sie vor de gesichter der zuschauer weißt so lang bis mā in der Aria zu zeigē A. gekommen, hernach gehē sie mit vorige pas auseinander, u. machē auf eine andere art ob. gesagte Figur bis zu reichē B.: das Cötrauert, bis die Aria 2. od 3 mal gespielt worden. Nachrichtlich aber dienet, daß die Aria alle zeit, wan solche zu reichē A. B. kömēt re petirt werden müße.



על כך ש"תיאטרליות" שוב אופנתית בקרב כוריאוגרפים אמריקאים יש הסכמה כללית, אך מה פירוש המלה "תיאטרליות" בתחום המחול?

מאת רוג'ר קופלנד, עברית דויד ברקוב

אנו מרבים לחבר את המלים "תיאטרלי" ו"מחול" אבל עושים זאת בקלות דעת ובלא מחשבה. למשל, תדיר אנו אומרים "הוא/היא הם כוריאוגרפים תיאטרליים", או, "זו דוגמה מובהקת של תיאטרון מחול", ומשפטים כאלה הם חלק אינטגרלי מאוצר המלים של מבקר מחול, אך כאשר אנו מתבקשים לתת הגדרה חד משמעית ומדויקת יותר של המושגים אנו נוטים להסתתר מאחורי תשובה מתחמקת, מהסוג ששופט בית המשפט העליון פוטר סטיוארט (Potter Stewart) נתן כשנשאל מהי פורנוגרפיה. תשובתו המפורסמת היתה: "אני לא יכול להגדירה, אבל כשאני נתקל בה אין לי כל קושי לזהותה". ואכן, השכל הישר הוא המדריך הטוב ביותר במקרים מעין אלה. אבל עדיין נשאלת השאלה, איך תזהה במבט מה שלא עלה בדיך להגדירו. סוקרטס טען שאין טעם להשתמש במשפט שלא נבחן היטב, ולא אתווכח איתו, אבל אולי נוכל להיעזר בהשוואה בין הגדרות שונות שיש למושג "מחול תיאטרלי", גם בין כאלה שסותרות האחת את השנייה.

נתחיל מהמובן מאליו: ברוב המקרים, כאשר מדברים על "תיאטרליות" במחול הכוונה לכוריאוגרפיה שעושה שימוש במגוון רחב של אמצעים תיאטרליים (תפאורה, תלבושות, תאורה). בהקשר זה, תיאטרליות היא תהליך מחבר - של תנועה ועוד משהו. עולים על הדעת חמשת העקרונות שהגה מיכאיל פוקין עבור "הבאלט החדש" שלו ששיאו ב"שיתוף הפעולה בין המחול ושאר האומנויות". ואכן, על ההפקות המפורסמות שבהן שיתף פעולה עם מלחינים ואמנים ידועים אחרים, בחסות הבאלט רוס ("שחרזדה", "פטרושקה", "קרנבל"), אפשר לומר שהן "תיאטרליות".

אין כאן ניסיון לרמוז שפוקין הוא מחולל הרעיון של שיתוף פעולה בין מחול לשאר האומנויות, שהרי סינתזה תיאטרלית דומה היתה ביסוד פעולתם של להקות מחול בחצרות מלכים כבר בתחילת המאה ה-16, כגון הבאלט העתיק ביותר, ה-Ballet

מתוך הספר "בית הספר החדש והמזור של מחול תיאטרלי" מאת נרג'ווי למברנצי

"NEW AND CURIOUS SCHOOL OF THEATRICAL DANCING"

תפיסות "תיאטרליות" של המחול עומדות בסתירה לתפיסות "פורמליסטיות" (או לא-הצגתיות) שלו, וזה לא מפתיע שהמבקר הפורמליסט הגדול אנדרה לוינסון לא העריך במיוחד את אימוץ ה"תיאטרליות" של אריסטו בתחום המחול

סינתזה כזאת (לדוגמה, "יצירת האומנות הטוטלית" של וגנר, Gesamtkunstwerk) מקורן בדרך זו או אחרת בטענה של אריסטו על הטרגדיה היוונית.

לזכותו של אריסטו נזקפת גם הגדרה שונה למושג "תיאטרלי" במחול. בפרק אי של פואטיקה הוא טוען, שמטרת המחול היא "לחקות את הדמות, הרגש והפעולה באמצעות תנועות קצביות". כלומר, הוא רואה במחול אמצעי מימטי, החייב "להציג" את העולם שמעבר למגבלות המיידיות של גוף הרקדן. מימיס, או חיקוי, הוא מרכזי ביותר בתפיסת האמנות של אריסטו, כלומר, תפיסתו הפוכה לגישה שתנועה היא מטרה בפני עצמה. אל

Comique de la Reine. הפקות מסובכות ומורכבות אלה, ששילבו מוזיקה, טקסט ומחול מסוגן, הושפעו מהעניין המחודש שעוררה הטרגדיה היוונית באותה תקופה, בעקבות גילוי מחדש של חיבורו של אריסטו על ששת מרכיבי הטרגדיה: העלילה, הדמויות, הדיקציה, החשיבה, המוזיקה ומפגן הראווה. לינקולן קירסטין כותב שהתיאורטיקנים של המחול והדרמה בתקופת הרנסנס האמינו, שמופעים מסוג ה-Ballet Comique de la Reine הם "חיקוי מדויק של המקלה בטרגדיה על בימות יוון העתיקה". אם כן, אפשר לומר, שהרעיון (או האידיאל) של שילוב בין תנועה לשאר האומנויות הוא עתיק כאריסטו עצמו, וכל המאמצים והניסיונות המאוחרים ליצור

כך מתארת ג'יין הריסון (Jane Harrison) את התהליך: "פעם היה קיץ קשה במיוחד, שום דבר לא התנהל כמו שצריך והמקהלה (chorus) שאלה בעצב, 'למה, בעצם, לרקוד?'. היא התרחקה ונעלמה או הפכה לצופה מן הצד בטקס המסורתי". אך הטקס לא נעלם ושרידיו הפכו לאירוע לקהל צופים. כך במלותיה של הריסון: "מושבי הצופים גדלו בחשיבותם עד שהפכו לעיקר והעניקו למבנה כולו את שמם - תיאטרון".

ברגע ראשון תיאור זה של מעבר מטקס לתיאטרון ביוון העתיקה עשוי להיראות מנותק מהנושאים העומדים על הפרק בעולם המחול העכשווי, אך למעשה הוא מסביר במידה רבה מדוע "משוגעים לבאלט" כמו אנדרה לוינסון ולינקולן קירסטין מתייחסים לבאלט כאל ההתגלמות המזוקקת ביותר של מחול תיאטרלי. אם תיאטרון הוא "מקום בו צופים", כי אז מחולות תיאטרליים יהיו אלה שיתאימו עצמם התאמה מרבית לדרישות קהל הצופים. זה מסביר את מרכזיותו של מושג התנועה "כלפי חוץ" (en dehors) בבאלט קלאסי, או, במלותיו של אדריאן סטוקס: "הפנייה החוצה היא מהותו של הבאלט... והבאלט הוא צורת המחול המוחצנת ביותר... הפנייה החוצה פירושה שהרקדן או הרקדנית, בלא כל קשר לתנועות של המחול עצמו, מראה כמה שיותר מעצמו לקהל הצופים ובלא הרף".

באותה רוח טוען לינקולן קירסטין שכללי הבאלט מוכתבים על ידי ההיגיון של "בהירות"

סינתזה או מימזיס. ניקח לדוגמה את ההבחנה המקובלת בין מחול תיאטרלי מצד אחד ומחול חברתי, טקסי או עממי, מצד שני. כאשר אנו אומרים שמחול עממי כמו "החוגה של וירג'יניה" (Virginia Reel) הוא מחול חברתי, ואילו "אגון" של בלנשין או "מסע הלילה" של מרתה גרהאם הם דוגמאות למחול תיאטרלי, אנו מתכוונים לכך שהראשון נועד בעיקר לענג את המשתתפים בו, ואילו השני את הלא פעילים בו, כלומר את קהל הצופים. אם הנחה זו מקובלת עלינו, כאילו אמרנו ש"מסע הלילה" אינו "תיאטרלי" יותר או פחות מ"אגון", למרות שהראשון הוא מחול עלילתי המבוסס על אדיפוס המלך של סופוקלס, ויש בו תלבושות ותפאורה מאת נוגוצ'י (Noguchi), בעוד "אגון" הוא מחול חסר עלילה וחסר תפאורה המבוצע בבגדי אימון בצבעי שחור ולבן. למעשה, שניהם נועדו ל"קהל צופים" וככאלה יש להתייחס אל שניהם כאל מחול תיאטרלי.

האטימולוגיה של המלה "תיאטרון" מחזקת באופן משמעותי את תקפותה של הגדרה זו. במקור, פירוש המלה היוונית "תיאטרון" הוא "מקום בו צופים". לדעת היסטוריונים של התיאטרון זה היה שמו של המקום שנועד לישיבה וצפייה במתרחש על הבמה. התיאטרון התפתח ביוון העתיקה מטקסים לכבוד האל דיוניסיוס (שלא נועדו לחנך את הצופים או לענג אותם אלא להשביע את רצון האל ולפייסו), שהפכו לאירועים חילוניים ואיבדו תוך כך את משמעותם המאגית.

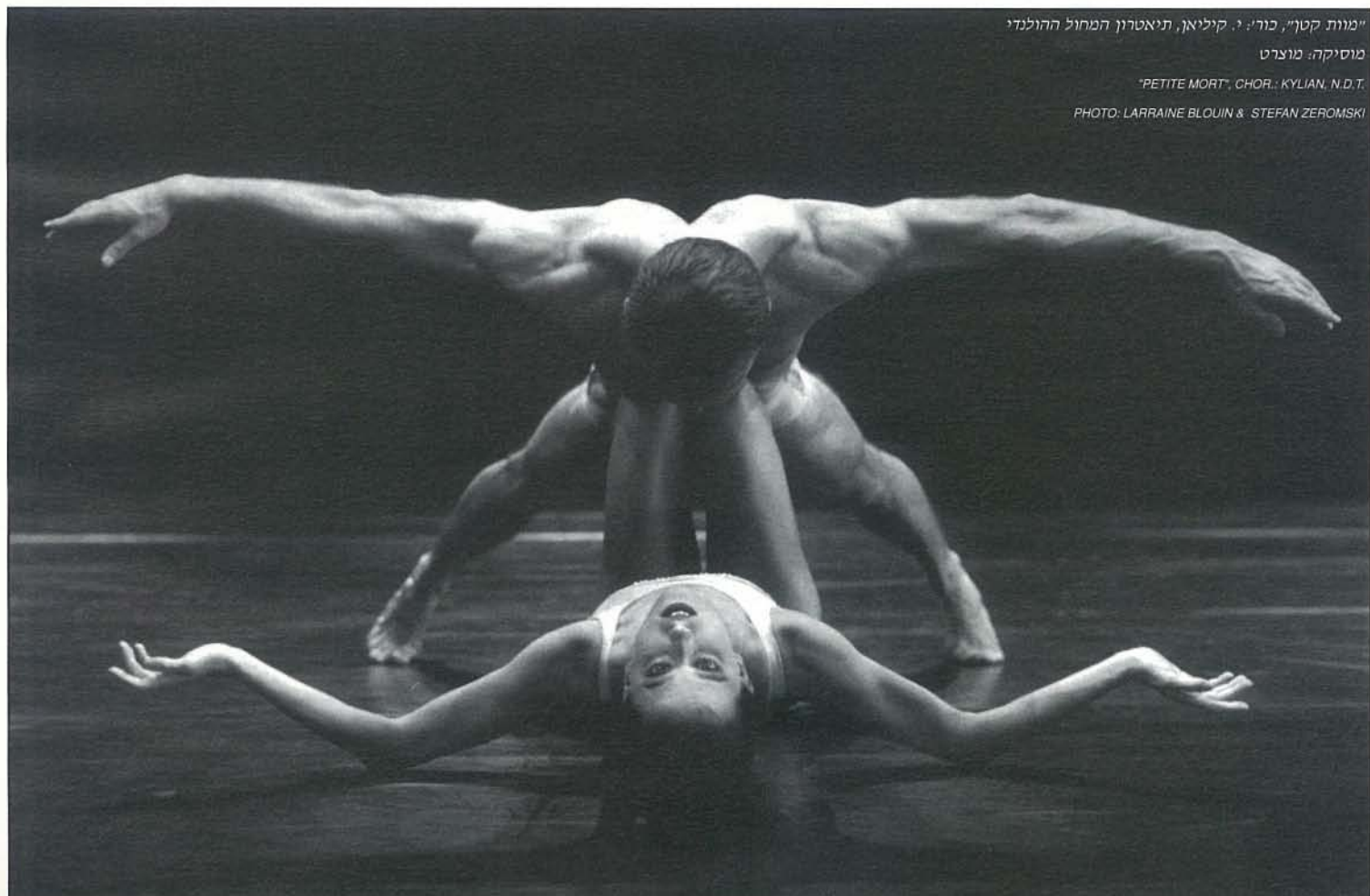
מחול שתואם את ההגדרות האריסטוטליות - "מייצג את טבעם של אנשים, ולא רק את סבלם ומעשיהם" (אם נעשה בו שימוש בכלי עזר תיאטרליים ואם לא), אנו מתייחסים כאל מחול "תיאטרלי".

ז'אן ג'ורג' נובר (Jean George Noverre) בן המאה ה-18 הציע לפתח "באלט עלילתי" (ballet d'action) המבוסס לחלוטין על משנתו של אריסטו. הוא טען שכדי לחקות את הטבע באופן המדויק ביותר עלינו לסלק את כל האלמנטים הלא טבעיים, שרק מסיחים את הדעת, כגון מסכות, פיאות, שמלות עם חישובים, אקרובטיקה לשמה וכדו'. מכאן נובע ש"תיאטרליות" לא מחייבת תחכום מיוחד בהפקה. לדוגמה, כשאנו טוענים בהכללה (גסה מאוד!) שהמחול האירופי נוטה להיות יותר "אקספרסיבי" מהאמריקאי או יותר נרטיבי, למעשה אנו מייחסים לו "תיאטרליות" רבה יותר. כלומר, אנו מתייחסים אל כוריאוגרפים אירופים שונים לחלוטין האחד מהשני כמו פרדריק אשטון, ירי קיליאן ופינה באוש כאילו מאחדת אותם תחושה מפותחת במיוחד ל"תיאטרלי".

עוד משתמע מכאן, שתפיסות "תיאטרליות" של המחול עומדות בסתירה לתפיסות "פורמליסטיות" (או לא-הצגתיות) שלו, וזה לא מפתיע שהמבקר הפורמליסט הגדול אנדרה לוינסון (Andre Levinson) לא העריך במיוחד את אימוץ ה"תיאטרליות" של אריסטו בתחום המחול. בהתייחסו לפואטיקה, התלונן לוינסון על כי "הטקסט הפטאלי הזה מייחס למחול מטרה שמחוצה לו... המחול חדל להיות דבר הקיים לשם עצמו. אריסטו מכריז שמחול מפרש ומחקה את החיים".

אך יש עוד משמעות אפשרית למושג הכללי "מחול תיאטרלי", משמעות שאין לה כמעט ולא כלום עם התפיסות האריסטוטליות של

אם תיאטרון הוא "מקום בו צופים", כי אז מחולות תיאטרליים יהיו אלה שיתאימו עצמם התאמה מרבית לדרישות קהל הצופים. זה מסביר את מרכזיותו של מושג התנועה "כלפי חוץ" (en dehors) בבאלט קלאסי



"מנות קטן", כור: י. קיליאן, תיאטרון המחול ההולנדי

מוסיקה: מוצרט

"PETITE MORT", CHOR.: KYLIAN, N.D.T.

PHOTO: LARRAINE BLOUIN & STEFAN ZEROMSKI



תיאטרון מחול "ענבל", צילום: משה ברקוביץ
INBAL DANCE THEATRE, PHOTO: MOSHE BERKOVICH

האם יצירות מופת מודרניות של בלנשין כמו "אגון", "אפיזודות", "ארבעת הטמפרמנטים", "קונצ'רטו ברוקו" הם ביסודם תיאטרליים או האם הם ביסודם אנטי-תיאטרליים?

התיאטרליות. העניין המחדש בעלילה ובהתבטאות רגשית, בצירוף מחויבות מחדשת לשיתוף פעולה של כוריאוגרפים, קומפוזיטורים ויוצרים חזותיים - הם הייטיאטרליות החדשה". לפני עשרים שנה שאפו רוב האמנים הניסיוניים להגיע דווקא ל"טוהר" המדיום, להגדיר ולקבוע מה יכולה כל אמנות לעשות לחוד בצורה הטובה ביותר והייחודית לה.

התיאורטיקן בעל ההשפעה הרבה ביותר באותה תקופה היה כנראה קלמנט גרינברג (Clement Greenberg), שכתב: "תחום הפעולה של כל אומנות וייחודה התקיימו בד בבד עם כל מה שהיה ייחודי לאופי המדיום... וכך יכול כל תחום אומנותי לשמור על טהרתו". תלמידו של גרינברג, מבקר האומנות מייקל פריד (Michael Fried), הרחיק לכת עוד יותר וכתב: "הצלחת האומנויות, אולי עצם הסיכוי שלהם לשרוד, תלויה יותר ויותר ביכולתן להביס את התיאטרון". מבקרים כמו פריד ראו בתיאטרון אומנות אקלקטית העוסקת בסניתזה, כלומר אומנות פחות טהורה.

ציירים שהשתמשו בפרספקטיבה בציוריהם ליצור אשליה של ממד שלישי הואשמו בשתי האשמות שנחשבו חמורות ביותר: א. בהצגה מטעה של אופי המדיום שלהם (שהוא מעיקרו דו ממדי) וב. בפלישה לתחום של מדיום הפיסול, שהוא תלת ממדי באמת. כוריאוגרפים נדרשו להדגיש את מהות המדיום שלהם - הגוף האנושי בתנועה, בלא קישוטים או כל ספח תיאטרלי אחר. גם המוזיקה נחשבה ברובה מיותרת. השתיקה היתה שווה זהב. יוצא הדופן הבולט ביותר בתקופה שבה זו היתה העמדה הרווחת היה כמובן מרס קנינגהם, אבל אפילו הוא, בהזדמנויות שחבר לקייג'י (Cage), ראושנברג (Rauschenberg) ואחרים לא יצר איתם ממש, אלא כל אחד יצר בתחומו, כך שהקול, המחול והתפאורה נוצרו בנפרד, והם לא התמזגו לשלמות אורגנית אחת.

בצורה ברורה ומלאה יותר מכפי שהוא נחשף לפני כן. חשבו על הדרך בה סייעו עבודותיו הייחודיות של בלנשין לחנך ולכוון, ממש, את עיניהם של מבקרי מחול גדולים כגון אדווין דנבי (Edwin Denby) וארלן קרוציה (Arlene Croce). הוא איפשר להם "לראות יותר" והם נענו לאתגר.

כאן חייבת להישאל השאלה - האם יצירות מופת מודרניות של בלנשין כמו "אגון", "אפיזודות", "ארבעת הטמפרמנטים", "קונצ'רטו ברוקו" הם ביסודם תיאטרליים או האם הם ביסודם אנטי-תיאטרליים? התשובה תלויה, כמובן, בהגדרה שלנו לתיאטרליות. כשהוא מגן על אמונתו של בלנשין שדלות-היא-טוהר טוען קירסטיין, שבלנשין "לא היה טרוד כל כך בשאלה איך להלביש את רקדניו, אלא באיך להפשיט אותם באלגנטיות, כדי שעירומם יהיה מובן ככל האפשר. ניתן לראות בכך נטייה כמעט אנטי-תיאטרלית, ואכן האשימו אותו בכך שלא השתמש בכל האמצעים העומדים לרשות התיאטרון, ושלכן יצירותיו נראות דלות כל כך". יחד עם זה, לא היה כוריאוגרף שהיה מודע יותר ממנו שתיאטרון הוא מעל לכל מקום בו יושבים צופים.

גם אם לא נוכל לפתור את בעיות המינוח, עדיין נוכל לשאול את עצמנו מדוע עצם המושג תיאטרליות כל כך מטריד היום אנשים. התשובה קשורה כנראה במתח שהזכרתי קודם בין תיאטרליות לפורמליזם. את ההתקפה הנוכחית נגד הפורמליזם (והמינימליזם) בעולם המחול ניתן לפרש כתוצאה מחידוש

תיאטרלית: "הוראת הבאלט באמצעות חמש היעמידות האקדמיות, שפותחו כבר לפני שלוש מאות שנה, אינה שרירותית. הן קובעות את מידת ה'בהירות' החזיתית, ומדגישות את חלק הגוף העליון כצללית ממוסגרת על ידי הבמה. באלטים נוצרו מתוך ידיעה שיועלו בבתי אופרה, עם דוט לתזמורת ותאים, ושלכחצי מקהל הצופים הבמה עצמה תיראה כמסך-רקע. זו אינה צורת המחול התיאטרלי היחידה, אך היא המרהיבה ביותר".

כדאי גם לשים לב למה שאומר קירסטיין על הפירואט בספרו **האלף בית של הבאלט (Ballet Alphabet)**: "פירואט מבוצע היטב מציג את גוף הרקדן במלוא גמישותו, כשהחזית והגב כאילו מונחים זה על גבי זה, כמעט כמו בחשיפה כפולה של צילום. קהל הצופים הרי נשאר קבוע במקומו, שאם לא כן, אילו ניתן היה לסובב את המושבים במהירות שתאפשר לצופים לראות חזה וגב במצב חזיתי בעת ובעונה אחת, אולי לא היה צורך בפירואט".

עתה נבדוק כמה יעילות ההגדרות וההבחנות האלה ביישום למקרה מסוים (לא קל במיוחד) - הבאלטים הפורמליסטיים והחשופים של בלנשין. עבור מיישהו כמו לינקולן קירסטיין מכלול יצירותיו של בלנשין הוא המסקנה הלוגית של המסורת הקלאסית, ביטוי המהות שלה בלא כחל ושרק. אך בלנשין מגביר את חשיפת התנועה בכך שהוא מסלק את החלקים ה"תיאטרליים" הבלתי הכרחיים (עלילה, מחוות מימטיות, תפאורה, תלבושות תקופתיות) וחושף את קווי הגוף של הרקדן



בהצרה מפורסמת ב-1965 קראה איבון ריינר (Yvonne Rainer), "לא למחזות ראווה, לא לוורטואוזיות, לא למעשי כשפים ותעתועים..."
זה היה רדוקציוניזם שאפילו בלנשין היה רואה אותו כמגביל מדי

האמריקאי והאירופי כאשר התבקש להעיר על עבודות שיצר עבור דיאגילב והבאלט רוס. בריאיון מפורסם עם לואי בוטו (Louis Botto) טען ש"דיאגילב] הציל את הלהקה שלו כשהזמין אנשים כמו פיקאסו וראוול להסוות את העובדה שלמעשה אין כוריאוגרפיה... אתה מבין, קהל הצופים בצרפת לא ממש אוהב מחול. בכל אירופה לא ממש אוהבים מחול. הם אוהבים מופעי ראווה, תפאורות, תלבושות, להתחכך בפיקאסו הגדול, באיש הגדול הזה, באיש הגדול ההוא. הם מוכנים לראות ריקוד אחד לכל היותר ולרוץ לאכול ב'מקסים' ולשכוח מהמחול. כשיצרתי את הבאלט הראשון שלי עבור דיאגילב 'Le Chant du Rossignol' הוא אמר לי שמאטיס יכין את התפאורה ואת התלבושות. משכתי בכתפי - מאטיס? מעולם לא שמעתי עליו."

כאשר בלנשין אומר שהאירופים לא אוהבים מחול, הוא מתכוון, כמובן, לכך שהם לא ממחרים לאהוב את סוג המחול שלו. במאמר

מות בתה הצעירה של אלמה מאהלר, ונחשבת לאלגוריה על מותה וגאולת נשמתה), ובכל זאת רובינס מתקרב לפורמליזם הרבה יותר מקיליאן בשימוש באותה יצירה עצמה. ב"שיר ערש" (Lullaby), שיצר עבור תיאטרון המחול ההולנדי, משתמש קיליאן באמצעים לקוחים מ"מחול המוות" (Totentanz) האקספרסיוניסטי, לרבות מלאך המוות בגודל מלא, והעלילה בכוריאוגרפיה שלו מקודמת באמצעות מחוות מימטיות שמחוץ לאוצר התנועות של המחול הקלאסי. ג'רום רובינס, לעומתו, במחול שיצר לניו-יורק סיטי באלט "לזכר..." (In Memory of...), לא מנצל אף אחת מהמחוות המימטיות והאיפיוניים של קיליאן, המילוליים (וכן, תיאטרליים). הוא מגיע לאקספרסיביות במונחי מחול "טהור", שאנדרה לוינסון בכבודו ובעצמו היה בוודאי מהלל ומשבח.

בלנשין, שעבודותיו הן כנראה הביטוי הממשי והמובהק ביותר של הפילוסופיה של לוינסון, התבטא בנושא ההבדלים בין המחול

בהצרה מפורסמת ב-1965 קראה איבון ריינר (Yvonne Rainer), "לא למחזות ראווה, לא לוורטואוזיות, לא למעשי כשפים ותעתועים..." זה היה רדוקציוניזם שאפילו בלנשין היה רואה אותו כמגביל מדי, אף שבעיקרון היה שותף לדעתה הקדומה של ריינר בגנות התיאטרליות. אחדות דעים (בלתי צפויה) זו, בין שני כוריאוגרפים שונים כל כך האחד מהשני בדרך כלל, מעלה מספר שאלות אסתטיות וסוציולוגיות: למה אפשר ליחס את העמדה, שהיתה נטועה כה עמוק בלב רוב הכוריאוגרפים האמריקאים, שפחות זה יותר, שכל המוסיקי גורע וששמירה על טוהר כל מדיום עדיפה על סינתזה? האם זו חשיבה אופיינית רק לאמריקה, אם לא, האם רק שם היא בגדר "כזה ראה וקדש"? ואם כן, למה?

ניתן ללמוד רבות (גם מהבחינה הסוציולוגית וגם האסתטית) מהשוואה בין עבודות מייצגות של ריינר ושל בלנשין לבין מופעים אסיאניים או אפריקניים ידועים. באחרונים הקו המנחה הוא שילוב של צורות אומנותיות וצירופן האחת לשנייה ולא הפרדה ביניהן או ניסיון לטהר כל אחת מסיגי האחרת. ניקח שתי דוגמאות להמחשה: בבאראט נאטיאם (Bharat Natyam) ההינדי, הקו הזה מצוי כבר בשמו של המדיום, שכן פירושו המילולי של "נאטיאם" הוא מחול ותיאטרון, ותיאטרון הקאבוקי היפאני הוא עוד מין יצור כלאיים שכזה. האטימולוגיה שלו מגלה בבירור את אופיו ה"לא טהור" - שכן ביפאנית מודרנית כותבים קאבוקי בשלושה סימנים: "קא" המסמל שירה, "בו" המציין מחול ו"קי" שפירושו כשרון או יכולת. לפני שיצא תיאטרון ה"גראנד קאבוקי" למסע הופעות באמריקה בשנת 1982, ציטט הניו-יורק טיימס את המנהל האומנותי של "החברה למען התרבות היפאנית" בניו-יורק, שהדגיש את האקלקטיות המובהקת של תיאטרון הקאבוקי: "קחו לדוגמה שחקן כמו אוטאימון (Utaemon), הוא מנסה להיות מיכאיל ברישניקוב ולורנס אוליבייה בעת ובעונה אחת. הצירוף הזה הוא שעושה את הקאבוקי למלהיב כל כך."

אך, למעשה, אין צורך בהשוואות כה קיצוניות, בין מזרח למערב, כדי להדגים את טבעה האמריקאי של הנטייה האנטי תיאטרלית, די בהשוואה בין מחול אמריקאי לאירופי. קחו לדוגמה את הקשר ההדוק, החלק, חסר התפרים, בין "משחק" ו"מחול" בבאלטים הגדולים של פרדריק אשטון, כמו "וריאציות אניגמה", למשל. אחר כך חשבו כמה נדיר למצוא באמריקה ניסיון ליצור סינתזה כזו. ודוגמה עדכנית יותר - ההתייחסות השונה לגמרי של ג'רום רובינס וירי קיליאן לאותה יצירה מוסיקלית, הקונצרטו לכינור של אלבאן ברג. הנסיבות הביוגרפיות שברקע יצירתו זו של ברג היו כה דרמטיות (וכה מפורסמות) עד שנדמה שצריך להיות קשה מאוד, אם לא בלתי אפשרי, לכוריאוגרף להשתמש ביצירה בצורה פורמלית טהורה, משוחררת ממשמעויות תוכניות או סיפוריות (היצירה נכתבה בהשפעת

מאמצע שנות החמישים בשם "הברבור בציריך", א.פ. בלקמור (A.P. Blackmur) מסכם בבהירות רבה את מה שנחשב להבדלים הסגנוניים המהותיים בין הבאלט האמריקאי והאירופי. בלקמור מעמיד אלה מול אלה את סיגונו הקריר וגישתו המינימליסטית של בלנשין, מצד אחד, ואת הסיגנון הרך, החמים יותר והאקספרסיבי בגלוי של הבאלט המלכותי האנגלי (שאז עדיין נקרא Sadler's Wells): "האמריקאים לא אהבו את הרכות של רקדניות סדרס וולס. חסרה להם המוצקות והקשיחות של הרקדניות האמריקאיות, מוצקות הגוף, הפנים, והניקיון המבהיק של התנועה שהיא כה חדשה עד שהיא נדמית כעשויה מחומר קשיח ביותר... הם היו רגילים לקשיחות האמריקאית, ויש להניח שחשבו ששוטרי לונדון עדינים מכדי לבצע את תפקידם בעילות. קשיחות זו מתגלה בכל אשר תפנה - קשיחות חיזונית הנובעת מכך שאנו חושפים לעין כל את השלד התרבותי שלנו... תחושת הקשיחות האמריקאית חוזקה עוד בתחושת האבסטרקטיות האמריקאית. נדמה כאילו הנערים והנערות של לינקולן קירסטין רקדו בפרצי אבסטרקט מאורגן... אם היתה אחדות בריקוד שלהם, היתה זו האחדות האמריקאית הנובעת מצמצום והשלת עודפים, אחדות העוני או החסך".

כנראה שלכך התכוון ה.ל. מנקן (H.L. Mencken) כאשר כתב: "פורמליזם הוא

ביטוייה המובהק של תרבות לאומית". מוסר ההשכל הסוציולוגי ברור לחלוטין: אלה החושבים שחסרה ללהקת ניו-יורק סיטי באלט מידה מסוימת של "אנושיות", ודאי חושבים כך גם על העיר ניו-יורק. ודאי יש סיבות נוספות, אסתטיות ופרגמטיות, להטייה האנטי תיאטרלית של כוריאוגרפים שונים כל כך זה מזה כריינר ובלנשין ולהתנגדותם לשיתוף פעולה אומנותי. כוריאוגרפים מתקופת ג'ודסון (Judson), שפסלו כל ליווי מוזיקלי, הגיבו כנראה למוחשיות ולמילוליות של הניסיונות הרבים במחול המודרני ליצור "המחשה מוזיקלית" (תוך יצירת קשר של אחד לאחד בין כל צעד ותו), שבינתיים אבד עליהם כל. הפיחות במעמד המוזיקליות כערך כוריאוגרפי איפשרה צמיחה של זן חדש של יוצרי מחול: הקונספטואליסטים השכלתניים, חסרי הרגישות המוזיקלית הטבעית ונעדרי ההכשרה המוזיקלית.

כמה אירוני שההתנגדות לשיתוף פעולה והמאמץ להגיע לטוהר המדיום פרחו דווקא בשלהי שנות השישים, עשור שאנו חושבים עליו כעל תקופה של הטייה אידיאלוגית קהילתית ושיתופית. אך שאיפה זו לטוהר הציגה עצמה כפן נוסף של הרדיקליות של שנות השישים, ודרך נוספת להיות "קדוש" (או טהור) יותר מהאחר. אירונית עוד יותר העובדה ששיתוף פעולה בין כוריאוגרפים, מוזיקאים ואומנים חזותיים חזרה לאופנה בשנות השמונים, עשור שמה שציין אותו בעיקר היה

מירוץ העכברים האינדיבידואלי. כדי להתרשם נכונה עד מה השתנו פני המחול מסוף שנות השישים, די להתבונן ביצירותיהן המאוחרות של היוצרות שהיו בתחילת הדרך יוצרות מינימליסטיות - לוסינדה צ'יילדס (Lucinda Childs) וטרישה בראון (Trisha Brown). ביצירה מ-1979, "מחול" (Dance), צ'יילדס כבר השתמשה במוזיקה של פיליפ גלאס (Philip Glass) ובהקרנה מסובכת על גבי מסך מאת סול לוויט (Sol Lewitt). ביצירה של בראון "Set and Reset" מ-1983 מושמעת מוזיקה מאת לורי אנדרסון (Lauri Anderson) והמחול מבוצע על רקע תפאורה של רוברט ראושנברג (Robert Rauschenberg), שגם יצר את התלבושות.

סביר להניח שגם מחשבה על הכנסות ממלאת תפקיד בשיקולים בעד שיתוף פעולה אומנותי זוהר שכזה (אנדרסון, ראושנברג ובראון הם מושכי קהל ידועים, ואכן "Set and Reset" שבר שיאים בקופת האקדמיה למוזיקה של ברוקלין כאשר הועלה שם לראשונה), אבל שיתוף הפעולה האמנותי במקרה הזה היה אמיתי וכן, ולא איזה ניצול ציני של העיקרון שלושה שמות מפורסמים טובים מאחד.



החברה למתנסים מרכזים תרבותיים

matan מרחן

מפעל תרבות ואמנות לנוער Arts & Culture Project For Youth

מבחני כניסה לתוכנית שנתית

תשנ"ט 1998/9

מיועדים לתלמידי מחול בכתות ח' יב' בעלי ניסיון של שלוש שנים בבלט קלאסי ושנתיים במחול מודרני.

אילת - יום ג' 31/3/98

אזור צפון - יום א' 5/4/98

אזור דרום - יום ב' 6/4/98

אזור מרכז - יום ד' 8/4/98

אזור מרכז - יום ה' 9/4/98

התוכנית השנתית תכלול מחנה אמנויות בקיץ, קבוצת בנים, תוכנית וידאודאנס, תוכנית קומפוזיציה ופעילויות העשרה שונות.

לפרטים והרשמה: 02-6738140

משרד ראשי: רח' ישי 23 א' אבו-תור ירושלים 93544

מרכז אמנויות מתא"ן בדרום: תיכון אזורי "צפית" כפר מנחם 79875

טלפון 08-8587435

מועצה אזורית "מגידו" - האולפן למחול

בהנהלת יעל ברנר

מבוא למחול

בלט קלאסי

מחול מודרני

תיאטרון מחול

תולדות המחול

רפרטואר

עיצוב הגוף-בשיטת "פילטוס" - למבוגרים

להקת מחול מודרני ותיאטרון מחול

בחינות בגרות 5 יח' ועבודות גמר

מפגשי מחול

סדנאות עם מורים אורחים

קורסי קיץ

מנויי מחול לתלמידים באולם אזורי "מגידו"

ארוח כנסים ארציים

הלימודים מיועדים לתלמידים מכתה ב' ומעלה

צוות המורים

עפרה אכמון, ראובן בן-ישי, צפירה עצמון, אלה בר-דוד - שחר, שירה רמון, עפרה חנון-לין, מרינה פילק, אריאלה שפושניק

מלווה בפסנתר

ריטה למזוב

אפשרות להשכרת המקום לסדנאות וחזרות במשך השבוע ובסופי שבוע. אולמות גדולים, רצפות עץ, פסנתרים, חדרי ארוח זולים בישובי הסביבה

האולפנה למחול במרכז "יד לבנים" ת.ד. 90000 עפולה 18120

טל. 9892051, 9891158-04 פקס 9890583-04