

האם פתיחות לרעיונות מסוכנת?



פתיחות לרעיונות חדשים טבועה בנפשו של האמן. עולם רעיוני חדש יכול לאפשר צמיחה שלמה של עשייה אמנותית ויש בו סיכוי לרענון היכולת האמנותית. אם כן, מדוע לנעול את הדלת לפני צעירי המחול בפני רעיונות חדשים של מחול?

מאת ירון מרגולין

כיצד נוכלים דלת כזו בפני הצעירים?

אחת השיטות היא למנוע מהם לצפות באמנות, שהרעיון החדש בבסיסה. שיטה בה השתמשה בשעתה, למשל, מרתה גראהם כלפי תלמידיה. היתה זו אנה סוקולב, שהעזה להמרות את ההנחיה יצאה אל עולם הקסמים של מיכאל פוקין הרוסי ונשבתה בכשרונו.

על-מנת לנטרל תחרות רעיונית, די ביצירת מרכז אחד ויחיד המכשיר מורים לאורך שנים.

בהעדר תשתית רעיונית, הושפעו, ובצדק, צעירינו מהאופנה הקלה של אמצעי התקשורת האמריקנים. אל המחול החזותי הגיעו כמובן מאליו וכחלק מהדרישה של הרעיון הכללי - והמשך ביטול הפתיחות לרעיונות חדשים

מניעת דיון בחשיבה, אינה מאפשרת בירור וביקורת עניינית של הרעיון. הפניית תשומת לב התלמיד לפרטים משניים במרחב הכללי, אינה מאפשרת דיון מהותי ושומרת על המסגרת הקונפורמיסטית ממורדים פונטציאליים. בשם המפתה כל כך, "המחול המודרני", שהיה בסך הכל דרך עבודתה של תלמידה אחת של טד שון ורות סנט דני, הזינו את גרטרוד קראוס, מיה ארטובה וירדנה כהן אל השוליים - בעצם חיי היצירה שלהן. הותרו אותן דואבות. למעשה, רק כדי שיוכלו לראות כמו עיניהן, כיצד העולם המכני בעל התחפושת החזותית של הפיגורות הקלאסיות מסלק הצידה את ה"כובש הזר" - את מרתה גראהם, כעבור 20 שנה, בשנות ה-70.

רק שרה לוי תנאי ניצלה מגורל זה.

שמה משום שנחשבה בעיני הממסד האמנותי למשהו השייך לפולקלור ולא למחול אמנותי! עבודות גוף ללא רוח, או בסתירה לה, כפי שמוזהיר הפסיכולוג האנגלי הגדול רולנד לאנג ("האני החצוי"), אינן יוצרות תהליך של צמיחת העולם הפרטי של האדם, אלא אשליה בלבד.

"פקידי האמנות" נותרו אלמונים עבור הציבור הישראלי וגם עבור האמנים, המשלמים את מחיר החלטותיהם. בינינו לא נולד ולו רקדן אחד בדמותו של ניוינסקי. כי משנלקח מהלך החשיבה והבירור הרעיוני מצעירינו, תלמידי המחול הם נותרו עם תקווה לא מבוססת, תלויים ב"כובש הזר", החזק, שיבוא עליהם מבחוץ ויכניע גם אותם, או במבוגרים שוטים, שהבטיחו להם עולם טכני, מאחר שאת הרעיון הייחודי, שצמח בראשית אמנות המחול בארץ שלנו, סילקו מהזירה למען רעיון ההכללה - קרי הרעיון החזותי. התפתחותו השיכלית של הצעיר הצטמצמה למעין שאיפה להתמזג ולהדמות לתבנית תנועתית, שהוכתבה על ידי האומנים המכאניים.

המכאניקה סילקה גם את שרידי הכמיהה ליופי

לא עברו עשר שנים והמכאניקה סילקה גם את שרידי הכמיהה ליופי. לא נולד כאן אפילו רקדן קלאסי גדול אחד. כי גם לאחר שהגיעו לכאן מורים שלימדו את ברישניקוב עצמו, לא ניתן היה להשיב את רעיון המיוחדות שנגז, לתחיה.

התיסכול יצר זעם, שהכתיב מעשה יצירה בהתאם. זרם של "אמני הזעם" במישור הכללי. ראשית ההתפתחות התינוקית של האדם. חיבוקים, נפילות, השתנות, חירבונים, קריעת דברים, הריסה, חשיפת אברי רבייה, לקיחת חפצים לפה וטיפוח מיומנות מינימלית בתחום מצומצם: ריצה, הקשה, השמעת הברות... אלו הם האמצעים החזותיים של "אמני הזעם".

לישראל תרומה משמעותית בפיתוחו של הכשרון הריגשי להתהפך בנקודת שינוי מהותית, שבלעדיה לא ניתן לעצב דמות מחולית בזמן מחולי

ללא ידע, הנחוץ ליצירת מהלך שלם, אין יכולת ליצור. התבנית החזותית התקבלה על ידי אנשי המימסד בהתלהבות. והשאלה בה פתחנו עודנה מהדהדת בלחש ובכאב: למה לנעול דלתות לרעיונות חדשים? למה לא לאפשר לצעירים לתרום לחברתנו מעולמם שלהם? למה לראות בתסכול הנובע מחינוך שגוי ביטוי אמנותי?

מהצעירים נשלל חלק חשוב מהסקרנות החיונית להתפתחותו של האומן

בהעדר תשתית רעיונית, הושפעו, ובצדק, צעירינו מהאופנה הקלה של אמצעי התקשורת האמריקנים. אל המחול החזותי הגיעו כמובן מאליו וכחלק מהדרישה של הרעיון הכללי - והמשך ביטול הפתיחות לרעיונות חדשים. כל אלה הובילו בטבעיות לשאיפה, שהאבה תמצא בין החפצים, שאליהם מנסה האומן

להדמות. זהו מחול, שבמיטבו שואב השראה מרעיון הכלליות (אבסטרקט - הפשטה) ומהוידוי הפסיכולוגי. הרקדן מתאר, כאותו חולה בפני הרופא, את חוסר יכולתו לבטא את עצמו וליצור דבר מה התואם את טיבעו. הוא מתאר באריכות סידרה מקובלת של תרוצים כגון: אין לו פרטנר לדיאלוג, אין לו שיטה טכנית, אין לו לבוש מתאים, אין לו תקציב, ולפעמים הוא מגלה שאינו גמיש, שהוא מכוער - שמן וכו', לעיתים נועל נעלים שאינן מאפשרות לו לרקוד, כגון: נעלי עבודה, נעליים צבאיות. ברוב המקרים הוא מתאר את סיבת חוסר יכולתו לפעול כיאוש, בדידות, כעס ואבדן-דרך, התרסקות עצמית, העדר אישיות בימתית, חוסר אופי וחוסר יכולת להתמודד עם יופי או הצלחה.

בתחילת דרכי, בעודי ילד, חשתי, ואני מאמין שכך חש כל צעיר, שהריקוד הוא אמנות שבבסיסה כושרו של האדם להתמודד עם גבול היכולת האנושית. הן מבחינת כושרו הגופני והן מבחינת כושרו הרגשי. כדי להגשים זאת, חפשי כל דרך וכל סוד, שיאפשר לי ליצור ממהלכי רגשותי ורעיונותי מחול עצמאי. השאיפה שלי היתה למצות את כל האמצעים הגופניים-טכניים על מנת שלא אהיה מוגבל באמצעים לבטא את רגשותי והלך מחשבותי.

למדתי מהציירים הגדולים שעל ברכיהם התחנכתי - שיש ללמוד למצוא את הרעיון, שיאפשר מהלך זרימה טבעית של רגשות. למשל, כדי לדעת איך רוקדים מהלך שמבטא שמחה המשתנה לעגמומיות, כעס ושוב לשמחה גדולה, יש לזהותו בדמות רעיון אנושי - כפי שמצטייר, למשל, במיתוס איוב. ברור שהציירים עסוקים יותר בהקפאת רגעי שיא. השינוי המהותי הגדול ביותר, כגון זה של עקדת יצחק, גרוש הגר, הסעודה האחרונה ברגע גילוי התלמיד הבוגד, או משה בהר סיני רגע לפני שלוחות-הברית הנשגבים עומדים להתנפץ שייך למחול. רקדנית גדולה כירדנה כהן מלמדת את רקדניה לדלות מהרעיון את תנועות הרגשות, את תהליך התקדמות הרגש בזמן: אשת לוט, הפורשת מעיר מולדתה והופכת לנציב מלח, כשהיא מגלה את גורל יקיריה... תום לבו של אדם לפני אכילת התפוח, וגילוי יצריו לאחר הרגע המשנה את גורלו...

האסתטיקן נפתלי עירוני מוסיף ומדגיש בספרו "המחול הבלתי תלוי", כי יש לזהות את הרעיון כרעיון תנועתי ורעיון מוסיקאלי. כי על התהליך הנפשי במחול להיות תואם בו זממן לתנועות הגוף והרגשות שבמוסיקה, שעל פיה הוא נרקד. במחול, על המוסיקה ועל התנועה הגופנית להמצא בתאום עם הרעיון המרכזי שלו בכל שלב משלבי ההתפתחות הרגשית; משיא השינוי המהותי הגדול ולקראתו. ומוסיקה המתאימה לריקוד, מכילה בין שאר תכונותיה גם מיפנים נפשיים מהותיים, שמאפשרים זאת.

בתחילת דרכי, בעודי ילד, חשתי, שהריקוד הוא אמנות שבבסיסה כושרו של האדם להתמודד עם גבול היכולת האנושית. הן מבחינת כושרו הגופני והן מבחינת כושרו הרגשי.

היו רקדנים, שלמדו גם כיצד לשמור על הופעה נאה. ואני זוכר, שהרשים אותי במיוחד סדר יומו הקפדני של ניז'ינסקי, ששמר על תזונה נכונה, על טיפוח ההשכלה, והקפיד שלא להשתתף בפעילות ספורטיבית שעלולה היתה, לדעתו, לחבל בכושר גופו בעתיד. סקרנותו לאמנים גדולים - בעיקר לשליאפין, זמר האופרה הגדול, שאלי נצמד כמו ילד, ולמד ממנו את אמנות האיפור והמישחק.

ניז'ינסקי היה פתוח לרעיונות חדשים. הוא ופוקין הכירו ובחנו כל תופעה מחולית חדשה וכל רעיון חדש בתחום האומנות. וזו, בעצם, השיטה הרוסית האמיתית, ולא חמשת הפוזות, כפי שאנשים קטנים נוטים - ומוזות ראיתם גם בצדק, לחשוב.

מדוע אני כותב כל זאת? אני חש, כי מהצעירים נשלל חלק חשוב מהסקרנות החיונית להתפתחותו של האומן. ברור לי, שהמורים הותיקים חייבים לשמור אמונים לפרנסתם. ושהמוסדות הכשירו הרבה מורים לריקוד שהציפו את המדינה. יש בזאת מידה מסוימת של חגיגה, אך בסופו של דבר: האם ניתן ללמוד רפואה רק מאנשים חולים? או שיש ללמוד על

הרפואה גם מהבריאים ומהמומחים לריפוי? לא כל מורי הריקוד עסקו באמנות, לא לכולם היתה אפילו הזכות לחיות בצילו של אמן אמיתי, לכן לא הוכשרו לראות את הרעיון מזוית התבוננות חדשה ושונה. המוסכמה אינה אלא הקפאת הזוית, שממנה מסתכלים על ארוע מסוים, על יצירה, או על רעיון. לכן גם לא נדרשת מהם פריצת מוסכמות וגם לא הבנה לבעיות שמטרידות את היוצר.

דברי זה הוא אל הצעירים. אמנים לומדים אמנות אצל אמנים. את האמן תכיר בכך, שיבוא ויסייע בידך להתפתח, כך שלא תהפך להעתק של ההצלחה, שהיתה קיימת בטרם נולדת.

סליירי לימד את בטהובן, את שוברט ואת ליסט. כל אחד מהם יצא גם מלומד, גם רגיש, גם ידען ומומחה גדול למוסיקה, ואיש גדול ומיוחד. על פחות מכך אסור לצעיר להתפטר. פוקין היה המורה של ניז'ינסקי, וניז'ינסקי הנער רקד במחול הראשון, שיצר פוקין עבור תלמידי ביה"ס לבאלט בסנט פטרבורג. על-פי התקדמותו של

ניז'ינסקי, נראה שפוקין היה לא רק רקדן גדול וכוריאוגרף גאוני, אלא גם מורה, שהיה בו כוח לתת השראה לתלמידו.

המחול נמצא היום על פרשת דרכים. יש לנו היום רעיונות חדשים לפרוץ בעזרתם את המסגרת הקפואה של הצעדים או של המבנה. אך על כך קשה היום לדון, כי הכל עשו יד אחת: להרחיק את הצעירים מרעיונות חדשים! אולי זה פחד הפרנסה שנפל על בעלי התארים באמנות וחסרי האמנות עצמה. אולי זה חוסר מזל של הדור הנתון לחסדי התקשורת החזותית ובעלי המאה, שהשתלטו על מפת האומנות, מבלי להבין את שורשיה, בעיותיה ואת תחומה האמיתי. להבדיל מהעת, בה היו

תהליכי אמנות נתונים בידי אצילים, בעלי הממון של ימינו הם מעין מוכרי פלאפל שהתעשרו, וכדי לפאר את שמם, בונים תיאטרות ומכתיבים תנאים, בהתאם לחינוכם.

המחול נמצא היום על פרשת דרכים. יש לנו היום רעיונות חדשים לפרוץ בעזרתם את המסגרת הקפואה של הצעדים או של המבנה

לכשנעניין במפה המחולית בעולם המערבי, נגלה, שהמרחב הרגשי חדר גם לאמנות המחולות של האמנים הרוסיים בראשית המאה. לישראל תרומה משמעותית בפיתוחו של הכשרון הרגשי להתהפך בנקודת שינוי מהותית, שבלעדיה לא ניתן לעצב דמות מחולית בזמן מחול. רעיון עיצוב הדמויות הייחודיות החל במחול הרוסי עם יצירת "רוח הורד" של פוקין והמשכו במחול "פטרשקה".

לדעתי, הרעיון הכללי, שפישט את התנועה במחול ויצר את המבנה המחולי של היצירה, מקורו בוינה, במחולות האחרות ויזנטל והמשכו בארה"ב. אבל בלי לראות את תרומתה של ישראל ע"י נועה אשכול, לא נוכל להבין את המיזוג שהתרחש בין המרחב הייחודי המשתנה, בנקודת שינוי מהותית של יצירת המשפט התחבירי התנועתי.

היכולת לראות את הרעיון הרגשי מנקודת מבט חדשה לגמרי ושונה, ולהגישו באמצעים תנועתיים יסודיים המשתנים באופן מהותי, היא התרומה הישראלית, שראשיתה בבית האולפנה של ירדנה כהן.

