

כלל אמנות פיגורטיבית, דרמטית, עמוסת רגש ותכנים. מוצר אמנותי כזה קליט יותר מאמנות צורנית מופשטת.

ההתגושות היו מתנהלת בין שני ענקים שווים בעוצמתם. עד המאה ה-20 הגישה הפורמליסטית היתה בעמדת נחיתות, כי המחול סבל מחוסר תובנה תיאורטית של מרכיביו (פון לאבאן Von Laban ערך את מחקריו רק בראשית המאה ה-20!) ומלקסיקון תנועתי דל באופן יחסי. היום המחול פועל בעולם בעל גישה רב-תרבותית ופתוחה וכל תנועה אנושית יכולה להיכלל תחת הכותרת - מחול. כמו כן, אמנות המחול עשירה היום בנדוניה תנועתית ופחות מבעבר מרגישה חייבת להצדיק את קיומה במתן שירותים מחוץ למדיום הטהור שלה.

לראשונה התעוררה שאלת ייעודו של המחול כשהוא חדל להיות דרך הביטוי היחידה של האדם, כשהיתוספו אליו צליל, שפה, מוסיקה, אמנות פלסטית ודרמה. את הפסיקה הראשונה בנושא העניק אריסטו לעולם. בפרק הראשון בפואטיקה הוא כתב, שמטרת המחול "לחקות דמויות, רגשות ופעולות באמצעות תנועה ריתמית". פירוש הדבר שבעיני אריסטו המחול לא היה תחום שיכול להעמיד יצירה אמנותית בעלת זכות קיום עצמאי, רק בעזרת מרכיבי המדיום (מרחב, זמן, כוח). לפי אריסטו ייעוד המחול לשמש מעין "מילוי" למלים. פילוסופים יוונים שבאו בעקבותיו בחנו את המחול מנקודת ראות זו והתייחסו אליו בכתביהם כאל שפת סימנים תנועתיים, בעיקר סימני ידיים.

בתקופת הרנסנס פנו אמני המחול המובילים לספרות יוון הקלאסית לקבל הדרכה על מהות המחול וייעודו והכשר לעסוק בו. שכן הכנסייה הימנימימית דחתה את אמנות המחול, בתחילה בגלל הקשר שלה לפולחן הפגאני

המאבק ההיסטורי בין שתי הגישות המרכזיות במחול, הגישה המחייבת תנועה נטו לעומת זו לפיה התוכן הוא העיקר, דומה למטוטלת ענקית, שמדי כמה עשרות שנים משנה כיוון לטובת אחת הגישות היריבות. התחרות ביניהן היא על ההבנה הבסיסית של מהות המחול ויעדיו, נושא שמלווה את תולדות המחול האמנותי במערב. במאמר זה אנסה להתחקות ממעוף הציפור אחר מקצת מנתיבי הזרימה ההיסטוריים של מאבק איתנים זה ולהצביע על סימני דרך בולטים בו.

האם תפקיד האמנות לבטא את עצמה באמצעות מרכיביה, כפי שטוענים המאמינים באמנות לשם אמנות? כלומר, האמנות הפלסטית תתבטא באמצעות צבע, משטח וצורה; המוסיקה באמצעות צליל והרמוניה, והמחול באמצעות תנועה, קצב, חלל וכוח? המוצר האמנותי שיוולד מגישה כזו יהיה אמנות מופשטת ופורמליסטית, אך אין פירוש הדבר אמנות קרה ורובוטית בהכרח, כפי שמבהירה המבקרת האמריקאית דבורה ג'וויט: "הגוף האנושי, מונהג על ידי השכל והרוח, לעולם אינו יכול להיות אמצעי אמנותי ניטרלי. הגוף לעולם אינו נעדר הבעה. למעשה לעולם הוא אינו איזה 'עצם', אלא ההתגשמות הפיסית של אישיות ייחודית בעלת מרכז מוגדר. כשאנו דנים בהבעה באמצעות מחול, לעתים קרובות אנו מדברים על 'בדיונות', על אודות רקדנים שמביעים רגשות שהם אינם חשים ברגע זה כלל, על אודות רקדנים ורקדים בתפקיד של דמות שכלל לא דומה להם" (Jowitz, 1994:169).

לעומת הגישה של אמנות לשם אמנות, עומדת הטענה שעל האמצעי האמנותי לשרת מטרה חיצונית למדיום עצמו. כלומר, על המחול להיות כלי ביטוי לרגשות, לדמיון ולתכנים שמעסיקים את האדם. מגישה זו נולדת בדרך

בין תוכן לצורה במחול

מאת רות אשל

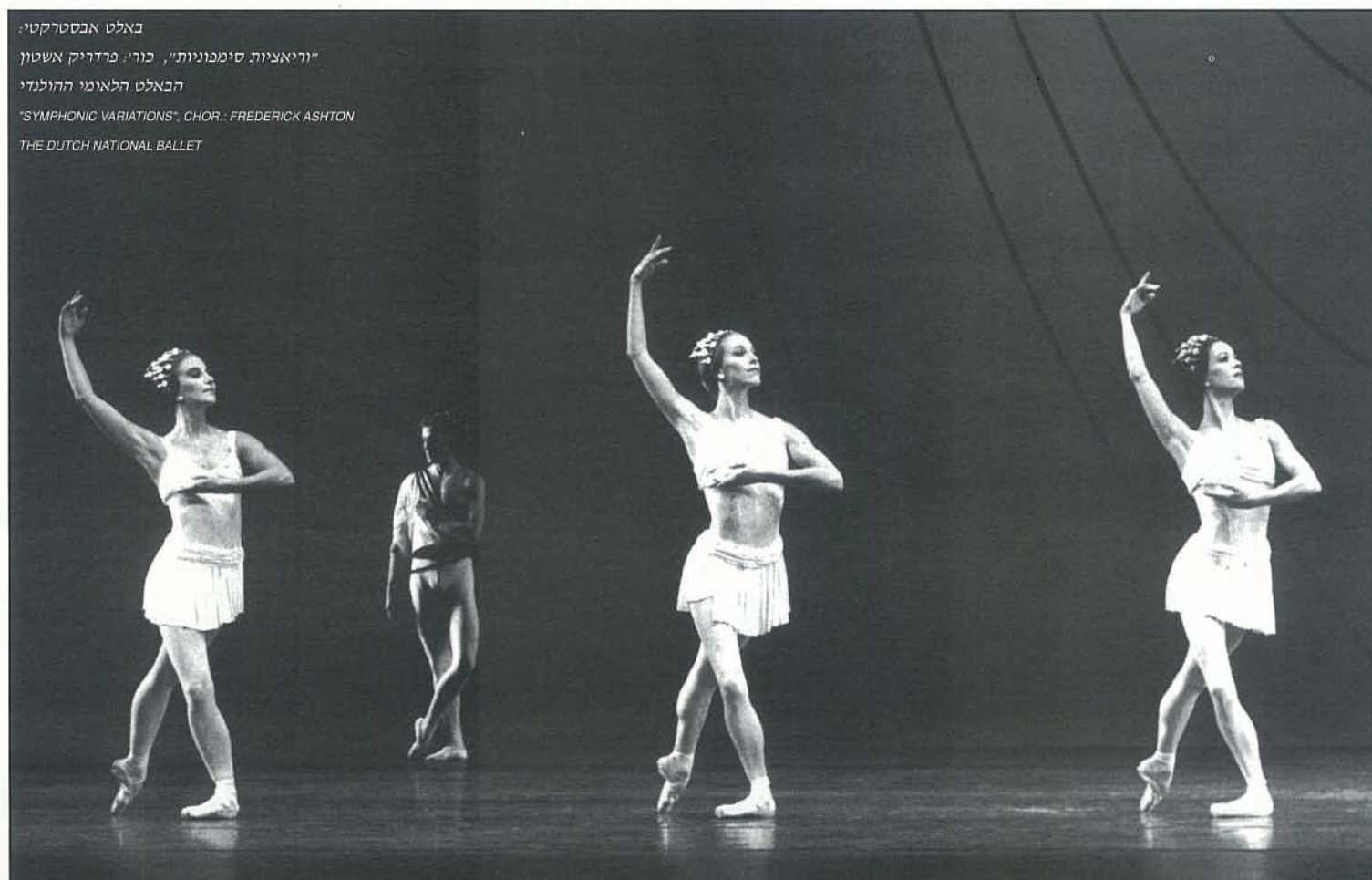
באלט אבסטרקטי:

"וריאציות סימפוניות", כור: פרדריק אשטון

הבאלט הלאומי ההולנדי

"SYMPHONIC VARIATIONS" CHOR.: FREDERICK ASHTON

THE DUTCH NATIONAL BALLET



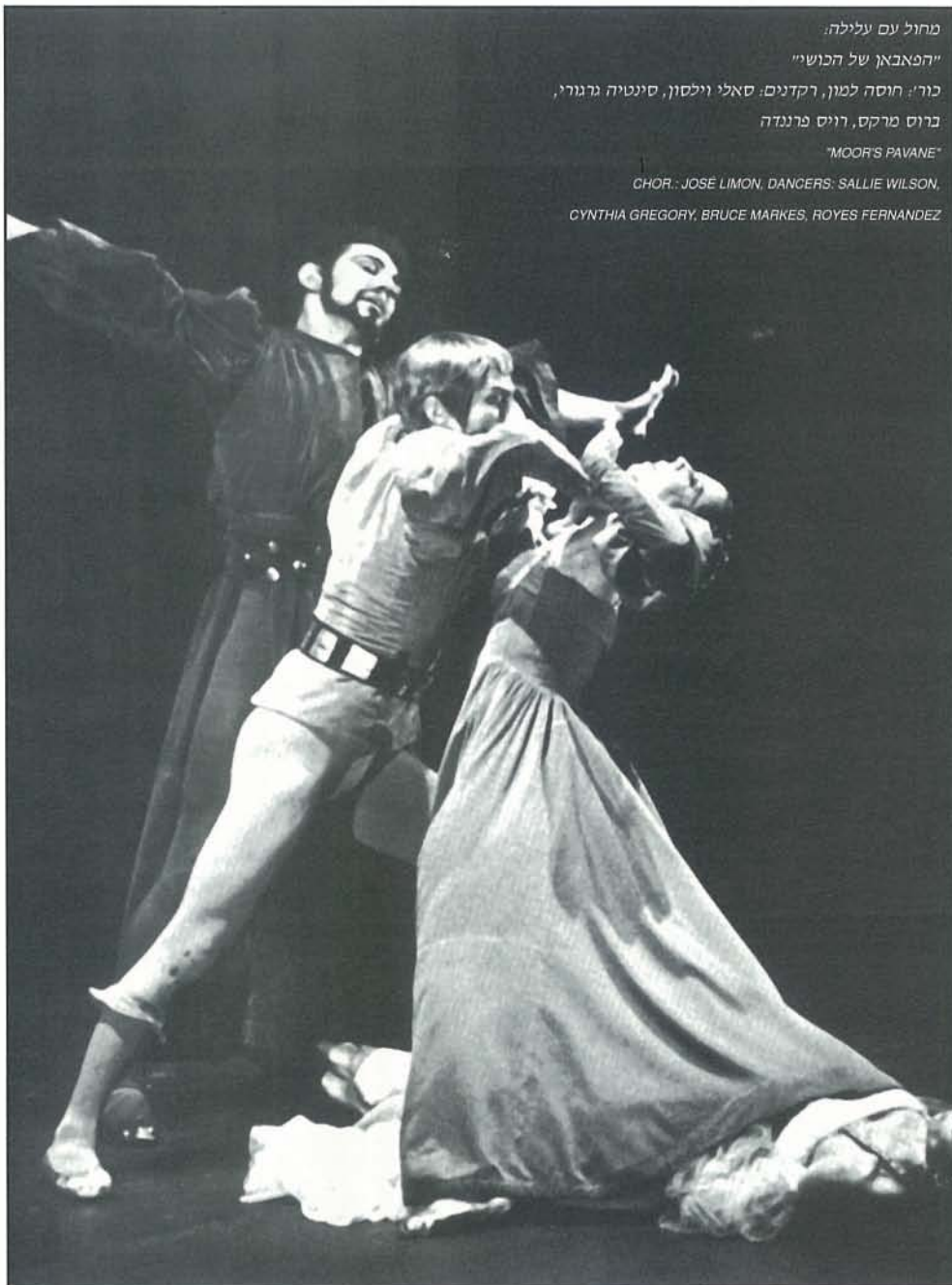
האם תפקיד האמנות לבטא את עצמה באמצעות מרכיביה, כפי שטוענים המאמינים באמנות לשם אמנות? כלומר, האמנות הפלסטית תבטא באמצעות צבע, משטח וצורה; המוסיקה באמצעות צליל והרמוניה, והמחול באמצעות תנועה, קצב, חלל וכוח? המוצר האמנותי שיוולד מגישה כזו יהיה אמנות מופשטת ופורמליסטית, אך אין פירוש הדבר אמנות קרה ורובוטית בהכרח

שקדם לנצרות, ובהמשך בגלל היותה קשורה לגוף, שהיה בעיניה פתח לפריצות ושהיא קראה לסיגופו בשם השאיפה לרוחני. לכן, שלא כמו המוסיקה, שהמשיכה להתקיים כל השנים בצל הכנסייה, המחול התחיל להתאושש מחניקת הכנסייה רק בתקופת הרנסנס.

מומחי המחול של הרנסנס אימצו את התפיסה של אריסטו, כפי שהיא באה לידי ביטוי בספר של ארבו *L'Orchesographie* (Arbeau) (1588). ארבו ניתח את הקשר בין הצעדים למוסיקה במחולות כמו ה-branle וה-pavane, אבל חש שעליו גם להתגונן כנגד המקטרגים על אמנות המחול ולכן הכריז ש"בראש ובראשונה, כל המומחים מסכימים, שמחול זה מעין רטוריקה שבדממה, מחווה של דיבור שהרקדן מבצע ברגליו".

מחול מקצועי החל להתפתח רק בשלהי תקופה זו, באמצע המאה ה-17, ובמהלך שלוש מאות השנה הבאות נוצר הסגנון המוכר לנו כבאלט קלאסי. אבל לדברי החוקרת זלמה כהן (Selma Cohen) באותו שלב לקסיקון תנועות המחול היה עדיין כה דל שספק אם היה יכול למלא את המטרה שהציב לו אריסטו, ובוודאי לא לעמוד בזכות עצמו. אולם, מכל מקום, בשלב זה המאבק היה על עצם ההכרה שלמחול חוקים משלו ושיש להתחשב בהם. מי שהעלה זאת לראשונה על הכתב (אם כי בזהירות רבה) היה האב קלוד-פרנסואה מנסטרייה (1705-1631, Ménéstrier), דיפלומט ישועי וכוריאוגרף שהיה ממונה על ארגון חגיגות המוניות בצרפת ובאיטליה. הוא כתב שני ספרים על תיאוריית המחול. בספרו *On the Ancient and Modern Ballet, According to the Rules of the Theatre* (1682) קבע, שלמחול שלושה מרכיבים: צעדים, התקדמות המסלולים בחלל וכמובן הבעת רגשות על ידי הדמויות (כלומר, רעיון החיקוי של אריסטו). גם הוא הבהיר היטב, שתפקיד שני המרכיבים הראשונים לשרת את השלישי, אבל לראשונה הופיעה בדבריו הכרה בקיום אלמנטים הקשורים רק למחול גופו והזכאים להתחשבות בזכות עצמם.

תחת שרביטם של פייר בושאם (1705-1636 Beauchamps), הבאלט-מייסטר של לואי ה-14 שהיה גם מנהל האקדמיה המלכותית, ושל המלחין ז'אן באטיסט לולי (1687-1632, Lully) גדל בצרפת בתחילת המאה ה-18 דור של תלמידים, שכמוריהם, היו אחראים על הבידור בחצר המלכות. הם יצרו והמשיכו לפתח את הריקודים המוכרים בשם *danse noble*, ריקודים מסוגננים עם כל העידון והקישוט של תקופת הרוקוקו. כוריאוגרפים אלה ויתרו לחלוטין על אלמנט החיקוי שדרש אריסטו, והותקפו בגין כך קשות על ידי מומחי המחול. המומחים טענו שאין כל משמעות לריקודים מופשטים כמו ה-sarabande או ה-gavotte. מי שזכה לקיתון מיוחד של רותחים היה פייר ראמו (Rameau) על ספרו *Le Maître à Danser* (פריס, 1725), שלדברי החוקר בומה הותקף כמי ש"מלמד את דרך הביצוע של כל הצעדים של האמנות ואיך אווזים את הידיים בכל צעד". הוא יצר מחולות בתוך המסגרת המוסיקלית של הסוויטה. כל ריקוד אופיין



מחול עם עלילה:
"הפאבאן של הכושני"
כור: חוסה למון, רקדנים: סאלי וילסון, סינטיה גרגורי,
ברוס מרקס, רויס פרננדה
"MOOR'S PAVANE"
CHOR.: JOSÉ LIMÓN. DANCERS: SALLIE WILSON,
CYNTHIA GREGORY, BRUCE MARKS, ROYES FERNANDEZ

לעומת הגישה של אמנות לשם אמנות, עומדת הטענה שעל האמצעי האמנותי לשרת מטרה חיצונית למדיום עצמו. כלומר, על המחול להיות כלי ביטוי לרגשות, לדמיון ולתכנים שמעסיקים את האדם. מגישה זו נולדת בדרך כלל אמנות פיגורטיבית, דרמטית, עמוסת רגש ותכנים. מוצר אמנותי כזה קליט יותר מאמנות צורנית מופשטת

בתלבושת מפוארת והגיוון התנועתי נוצר באמצעות האיפיון המוסיקלי (ובעקבותיו התנועתי) במשקל ומהירות, ולא בעלילה.

גם הסופר ז'אן ז'אק רוסו (1712-1778) יצא בהתקפה על התפיסה המתפתחת של אמנות למען אמנות. מחרוזת ריקודים שהקשר ביניהם הוא מטאפיסי ושעניינה יופי בלבד נראתה בעיניו משעממת. לעומת זאת, כמו רבים אחרים, הוא דיבר בשבח הפנטומימה "שמדברת אל הלב, לעומת המחול שפונה אל העין". בתקופתו, את הריקודים שאין בהם מרכיבי חיקוי נטו נהג להשוות לתרגילי סולפז', תוך ביטול ערך הביצוע ואיכות התנועה לעומת המסר.

המאבק בין שני הכוחות הגיע לשיא חדש באמצע המאה ה-18, כאשר הכוריאוגרף ז'אן ז'ורז' נובר (Noverre) אמר בספרו **Letters on the Dance** (1760) שהמחול חייב לשרת את הדרמה. הוא טבע את המושג "ballet d'action" ("באלט פעולה") שילווה את הבאלט במאות השנים הבאות (בתחילת המאה ה-20 מיכאל פוקין העלה על נס את ה-ballet d'action כאידיאל שאליו יש לשאוף). וכך כותב נובר: "יש לרסק את המסכות המכוערות, לשרוף את הקפליטים המגוחכים, לסלק את השמלות הרחבות בעלות החישוקים, להחליף את השגרה בטוב טעם. הבה נעצב תלבושת מעולה, מדויקת יותר, ציורית יותר, נתבע פעולה ותנועה על הבימה. נשמה והבעה במחול מדגישות את התהום המפרידה בין המכניות שבמלאכה לעומת הרוח היוצרת שתציב את אמנות המחול בין אמנויות החיקוי". כשהוא חורת על דגלו את ערך הטבעיות (חזרה לטבע היתה מהאידיאלים של התקופה) ואת הפסיקה המפורסמת של אריסטו, יצא נובר למלחמה נגד הבאלטים המסוגננים, נגד הקישוטים למיניהם, נגד הסימטריה, התנועה המופשטת והטכניקה לשמה.



מחול עם עלילה:

מתוך תוכנית "דמויות במחול", רקדן: ג'ים אבנסון

"CHARACTERS OF DANCE", DANCER: JIM EVANSON

PHOTO: MIDORI SHINYE

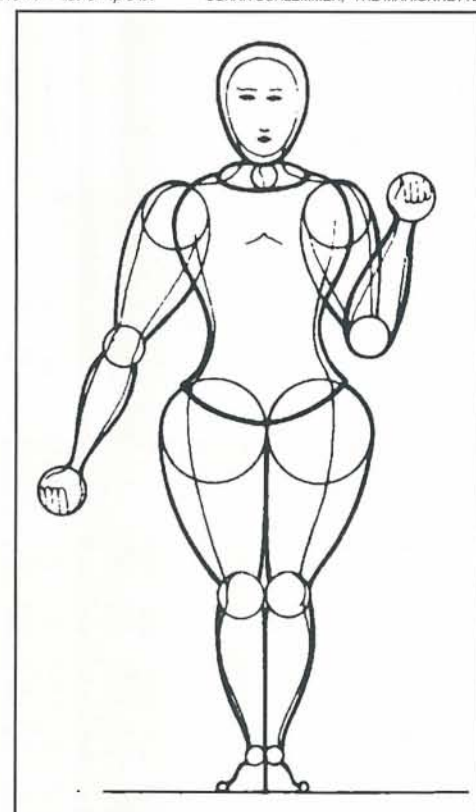
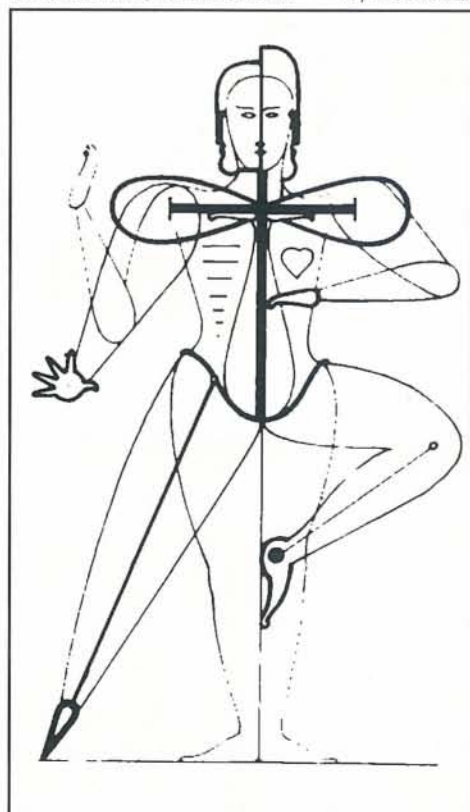
בסוף המאה ה-18 ותחילת המאה ה-19, בעקבות נובר, אימצו את הגישה של ballet d'action התיאטראות ובתי הספר המרכזיים לבאלט מנפולי ועד סנט פטרבורג. אנדרה לוויןסון, מגדולי החוקרים של המחול בשנות השלושים של המאה הנוכחית, ביכה את העובדה ואמר: "הרגשות השתלטו על משחק הצורות הטהורות והמניע הפסיכולוגי השתלט על התנועה". הוא טען שגישתו של נובר "העלתה קורבן את הערכים של המחול כאמנות עצמאית לטובת העיצוב הרגשי של הדמות, לטובת האתוס והפאתוס של הפילוסופיה היוונית". הוא האשים את נובר שהפך את הבאלט למחרוזת של "תמונות רגשניות בהן שולטת הפנטומימה". בשנותיו האחרונות שינה נובר את דעתו, ציין לוויןסון בסיפוק, והגיע למסקנה ש"ריקוד, במובן המדויק של המלה, אינו אלא אמנות יצירת תצורות בחן, בדיוק ובקלות, לפי הקצב והמקצב המוסיקלי".

בראשית המאה ה-19 שוב התהפך הגלגל, כשסלוואטורה ויגאנו (1769-1821, Viganò) הדמות המרכזית של המחול באיטליה אז, הביא את החשבת התוכן במחול לכדי קיצוניות. הוא יצר את מה שכינה

OSKAR SCHLEMMER, "THE SYMBOL IN MAN"

אוסקר שלמר - רישומים למחול אבסטרקטי

OSKAR SCHLEMMER, "THE MARIONETTE"



coreodrama, הפקה ראוותנית ורבת משתתפים שבה התנועה הטהורה נדחקה לקרן זוית. הריקודים של ויגאנו זכו להצלחה עצומה והסופר הצרפתי הנודע סטנדאל התלהב מהם, אך היום חוקר המחול לינקולן קירשטיין מבטל את ערכם כליל וטוען ש"הייחוד היחיד של ויגאנו היה השימוש בפנטומימה ריתמית, משהו שבין תנועת חיקוי ומחול, משועבד כליל למוסיקה".

בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19 הגיע הבאלט הצורני לשיאים חדשים בצרפת וניתן לו הכינוי "הבאלט הרומנטי". את הבאלט הרומנטי איפיינו דמויות אווריריות, ולצורך גיבושו נוצר מחול הבהונות והנעל המיוחדת לכך, שהפכו במרוצת השנים לסמל המרכזי של הבאלט הקלאסי בכלל (הבלרינה מריה טאליוני הפכה לסמל של באלט "רוחני" זה). הצעדים ואיכות הביצוע הפכו לעיקר והעלילה הפכה לתירוץ להראות את הלקסיקון התנועתי שהתפתח במהלך מאתיים שנה והיה כבר עשיר דיו כדי להתפאר באוצרות הטמונים בו. למשל, ב-"Sylphide" הרגשות אינם מוצגים באמצעות פנטומימה והבעות פנים, אלא באמצעות לקסיקון הבאלט הקלאסי לבדו. את מקום הפנטומימה תפס עיצוב החלל בצורות גיאומטריות, ובמקום התלבושת הכבדה והמסורבלת באו חצאיות טול לבנות חצי שקופות. הבאלט הרומנטי, שהקרין מסתורין ואווריריות, התאים לכללי האסתטיקה הרומנטית אולי טוב יותר מכל אמנות ושפה אחרת.

לתייעוד מופלא זכה הבאלט הרומנטי מידי המשורר והסופר תיאופיל גוטייה (1872-1811, Gautier), בביקורתו על באלט בשנות השלושים והארבעים בעיתון הצרפתי **La Presse**. גוטייה היה פורמליסט ומעריך גדול של הבלרינה קרלוטה גריזי (Grisi), שהיתה גם גיטתו, והיה בין היוצרים של הליברט לבאלט הרומנטי "גייזל" לפי סיפור מאת היינריך היינה. אך רוב מומחי המחול בני זמנו של גוטייה לא ביטאו בכתביהם את השינוי האידיאולוגי והמהותי הזה שחל באמנות המחול, ואולי הוא לא ניכר אז באותה בהירות כפי שהוא ניכר במבט לאחור. קרלו בלאסיס (Blasis) היה גדול המורים והתיאורטיקנים של התקופה ובספרים על המחול שכתב בתחילת המאה ה-19, ושהיו לבסיס הקוד הטכני של אנשי המחול, הוא המשיך להתייחס לחיקוי כאל ייעוד הבאלט, כאילו דבר לא השתנה.

למרות שבלאסיס לא ביטא את התפיסה הצורנית במחול בכתביו, הוא הביא אותה איתו כאשר הוזמן לנהל את האקדמיה למחול שליד תיאטרון לה סקאלה במילנו, ב-1837, ואז החל הבאלט הרומנטי לפרוש כנפיים מחוץ לגבולות צרפת. מ-1937 עד אמצע המאה ה-19 הכוריאוגרפים האיטלקים חיפשו דרך משלהם לשלב בין באלט המתבסס על מימיקה, כפי שחונכו על ידי ויגאנו לעשות, לבין הבאלט הרומנטי הצרפתי המעניק מקום מרכזי ללקסיקון התנועה. כך נוצר ה-ballo grande, מופע ראוותני רב משתתפים של ארבע עד שש מערכות, שקטעי המחול בו בודדים והם משולבים במימיקה השלטת בו. זה היה שינוי לעומת הבאלט הרומנטי

הצרפתי, כפי שתיאר אותו המבקר פואזיו: "המימיקה והמחול שולבו זה בתוך זה והפרופורציה נטתה לטובת המחול נטו" (1994:121, Poesio).

באיטליה שלאחר בלאסיס דרך כוכבו של הכוריאוגרף לואיג'י מאנצוטי (1835-1905, Manzotti), שאימץ את נושא הרוחות והפיות של הבאלט הצרפתי. כרבים מבני דורו, מאנצוטי הוקסם מהאפשרויות הטמונות בטכנולוגיות החדשות ובעיקר מהמצאת החשמל, והחידוש ביצירותיו היה שהעלילה הפכה בעיקר תרוץ לאפקטים טכנולוגיים. הבאלטים שלו התפרסמו בכך שהכילו את כל ה"הוקוס פוקוס" הבימתי, שבתוכו הושחלו קטעי סולו ודואטים וירטואוזיים שהתבססו על פירוואטים ועל התגלית החדשה - ה-fouettes. לפי פואזיו (1994:122) יצירות אלה דמו יותר לגראנד רו הצרפתי ולמופעי הבידור ההוליוודיים של שנות השלושים מאשר לבאלט. ולא רק באיטליה הפכה העלילה למסגרת שלא מתייחסים אליה ברצינות, ולא רק שם ההתפתחות הטכנולוגית המהירה נתנה לגיימפיה לראוותנות ולפירוש הבאלט כווירטואוזיה לשמה, על גבול הקרקס. הקהל חיפש התרגשות והפתעות ויוצרים ברחבי אירופה הוקסמו מהטכנולוגיה וזנחו את התנועה והעלילה האיכותיות. בנוסף על כך, בשל הנהירה הגדולה לאופרות הנפלאות שנוצרו באמצע ובסוף המאה ה-19, גם בשאר מדינות אירופה הפך הבאלט לבן חורג בבית האופרה, והצטמצם לקטעי פנטומימה ו-divertissement וירטואוזיים עקרים, ששולבו בתוך האופרות.

כך, בסוף המאה ה-19, בכל מדינות אירופה חוץ מרוסיה, היה הבאלט הקלאסי במשבר עמוק, ללא תוכן וללא פורמליזם תנועתי - בידור וירטואוזי ותו לא. העולם היה אז בעיצומה של מהפכה ערכית והשאלה אם יש בכלל זכות קיום למחול "שבוי בכבלי המסורת" כמו הבאלט צצה ועלתה. היתה תחושה שהגיע הזמן להצמיח מחול אמנותי אחר, "שישקף את התקופה". הקרקע היתה בשלה לפריצת המחול המודרני, והבאלט, אם רצה להישרד, היה חייב לעבור בדק בית עמוק.

במקביל נולד המחול המודרני ולאירופה הגיעו שתי סוגניות ראשונות - לואי פולר (Fuller) ואיזורה דנקן (Duncan), שתי רקדניות אמריקאיות. הראשונה, פולר (1828-1962), השתמשה באביזרים ובחידושים טכנולוגיים ויצרה "מסכה גופנית" שהסתירה את ה"בשר" והפכה את הגופני לרוחני לכאורה. ב-1892 ראה את המופע המשורר והאב הרוחני של תנועת הסימבוליזם, סטפן מאלארמה (1842-1898) וקבע שהבאלט הוא ההתגלמות התיאטרלית הגבוהה ביותר של השירה, שמשמעות צעדי הבאלט היא סימבולית ושייעוד הבאלט להגיע לרוחניות שהמלה הכתובה איננה מסוגלת לה. פולר כלל לא רקדה באלט אך בעיני הסימבוליסטים היא הפכה להתגשמות חיה של הערכים של התנועה שהם ביקשו ליצור - אבסטרקט באמצעות צורה וצבע בחלל (דלות החומר התנועתי בעבודות שלה היה חסר חשיבות בעיניהם). את התפיסה הסימבולית לבאלט המשך המשורר

בשנות השלושים והארבעים של המאה ה-19 הגיע הבאלט הצורני לשיאים חדשים בצרפת וניתן לו הכינוי "הבאלט הרומנטי". את הבאלט הרומנטי איפיינו דמויות אווריריות, ולצורך גיבושו נוצר מחול הבהונות והנעל המיוחדת לכך, שהפכו במרוצת השנים לסמל המרכזי של הבאלט הקלאסי בכלל

גם המחול המודרני האמריקאי של שנות הארבעים והחמישים, שדחה מכל וכל את מחול ההבעה הגרמני והתפאר, בצדק, ביצירת מחול מודרני אחר, דגל בהבעה אישית ובטיפול בנושאים הקשורים לחברה. למשל, מרתה גראהם אמרה ש"הצורה נובעת מהרגש", והכוריאוגרפית והרקדנית דוריס האמפרי דיברה על "לנוע מהפנים החוצה"

אבל אם פולר לא ראתה במסרים או ברגשות את ייעוד המחול, הרי לעומתה איזדורה דנקן, חלוצת המחול המודרני האמריקאית השנייה שהגיעה לאירופה, חרתה על דגלה את בשורת הרגש והתנועה הטבעית והעמיסה על המחול מטלה חדשה - שיפור האדם באמצעות חינוך למחול (לשם כך הקימה בתי ספר לילדים). אבל בינתיים פרצה מלחמת העולם הראשונה, האופטימיות נגוזה ו"מחול ההבעה" (ausdruckstanz), שפרח במרכז אירופה בין שתי מלחמות העולם, היה לזעקה גדולה של ביטוי אישי ומסרים חברתיים.

אמני מחול ההבעה התנערו מהעושר התנועתי של לקסיקון הבאלט הקלאסי והחלו בתהליך של חיפוש ובנייה של שפה תנועתית חדשה. שפה חדשה זו ניתן לכנות *metakinesis* (kinesis פירושה תנועה פיסית וה-*meta* מתייחס אל "מעבר" או "מעל" לפיסי). בתחילת המאה ה-20 נראה היה שבמחול המודרני אין עוד מקום לפורמליסטיקה. טענתו של מחול זה כלפי הבאלט הקלאסי היתה שהוא איננו מסוגל להביע את מכלול הרגשות והמסרים החברתיים שיש להביע. המחול המודרני הזה חרת על דגלו את הרגש. גם המחול המודרני האמריקאי של שנות הארבעים והחמישים, שדחה מכל וכל את מחול ההבעה הגרמני והתפאר, בצדק, ביצירת מחול מודרני אחר, דגל בהבעה אישית ובטיפול בנושאים הקשורים לחברה. למשל, מרתה גראהם אמרה ש"הצורה נובעת מהרגש" (Armitage 1978:97), והכוריאוגרפית והרקדנית דוריס האמפרי דיברה על "לנוע מהפנים החוצה" (Humphrey:1927).

אבל ממש בשנים אלה (שנות הארבעים והחמישים), ובאותה עיר, ניו יורק, יצר ג'ורג' בלנשין את העבודות החשובות ביותר שלו בבאלט קלאסי והפורמליזם חגג בהן בכל יופיו. בלנשין לא המשיך את קו ה-*ballet d'action* של פוקין, אלא דווקא את הקו של מריוס פטיפה, הכוריאוגרף הגדול של הבאלט הרוסי של סוף המאה ה-19. הוא ביקש להראות את כל העושר התנועתי שהצטבר במאות שנות באלט, כשהוא משוחרר, עצמאי ובלתי תלוי בצרכים של הדרמה. אבל בלנשין לא אהב את הכינוי שדבק בעבודותיו - באלט מופשט, והעדיף לכנותן *plotless ballets* כי לטענתו, "מה שנוקד על ידי אנשים חיים לא יכול להיות מופשט". אנה קיסלגוף במאמר ביקורת ייצגה את דעת הקהל כשכתבה: "הבאלט חסר העלילה של בלנשין יכול להתפרש על ידי צופים שונים באופנים שונים, מפני שהוא מתפקד כאמנות מופשטת חסרת מסר מוגדר" (Kisselgoff: 1985).

בסוף שנות החמישים שוב נעה המטוטלת והמחול הפוסט-מודרני האוואנגארדי יצא למלחמת חורמה במשמעות, בעלילה, במבנה, בטכניקת יצירת האשליה וברגש שאיפיינו את המחול המודרני האמריקאי מבית מדרשם של גראהם, האמפרי, למון (Limón), סוקולוב ואחרים. בגלגול החדש של המחול המודרני האנטי-רגש הפך לנושא בפני עצמו. הבסיס הרעיוני שלו היה מניפסט האנטי של איבון ריינר (Rainer), מבצעיו היו חבורת אמנים מורדים מהוילאג' בניו יורק, ואבותיו הרוחניים - המלחין ג'ון קייג' (Cage)



בסוף שנות החמישים שוב נעה המטוטלת והמחול הפוסט-מודרני האוואנגארדי יצא למלחמת חורמה במשמעות, בעלילה, במבנה, בטכניקת יצירת האשליה וברגש שאיפיינו את המחול המודרני האמריקאי מבית מדרשם של גראהם, האמפרי, למון, סוקולוב ואחרים. בגלגול החדש של המחול המודרני האנטי-רגש הפך לנושא בפני עצמו

פעילות קינטית בחלל שיוצרת מטאמורפוזות ומעוררת את דמיון הצופה. המחול פונה אל החושים, טען ואלרי, והחושים קוראים דרור לדמיון, שאינו קשור באזיקים למסרים ולידע שהמוח מופקד עליהם. זה עולם שחשים דרך ראייה, שמיעה ותנועה בחלל. באותו כיוון המשיכו אלווין ניקולאיס (Nikolais) בארה"ב בשנות החמישים והשישים וקרולין קרלסון (Carlson) בשנות השבעים. כיוון זה היום הוא מאוד "עכשווי" ומקובל.

פול ואלרי (1871-1945) בתחילת המאה ה-20, בספרו **הנשמה וריקוד**, ספר פילוסופי, כתוב בצורת דיאלוג דמיוני בין סוקרטס ותלמידיו. בסיום הספר שואלים התלמידים את סוקרטס למשמעות התנועות של הרקדנית שמריקודה התלהבו, וסוקרטס, שמייצג את דעתו של ואלרי והסימבוליסטים, עונה להם שאין לחפש משמעות כי "המחול זו פעולה טהורה של מטמורפוזה". כלומר בעיניו אין ייעוד המחול לא משמעות, לא הבעה ולא חיקוי אלא הוא

Beaumont, Cyril, **Complete Book of Ballets**, London, 1952.

Cohen, Selma Jeanne, "Dance as an Art of Imitation", in **What is Dance?**, ed. Roger Copland and Marshall Cohen, NY: Oxford University Press, 1983.

Jowitt, Deborah, "Expression and Expressionism in American Modern Dance", in **Dance History**, ed. Adshead and Layson, Routledge, 1994.

Kirstein, Linclon, **Dance**, New York, 1935.

Kisselgoff, Anna, **New York Times**, 22.12.1985.

Levinson, Andre. "The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarme", in **What is Dance?**, 1983.

Manning, Susan Allene, "An American Perspective on Tanztheater", **The Drama Review**, (summer 1986).

Poesio Giannandrea, "Enrico Cecchetti", in **Dance History**, 1994.

האמריקאים לא מתעניינים יותר בבעיות הסוציאליות הקשות של ניו יורק. וינר לא השיבה. סוזן מאנינג, חוקרת המחול האמריקאית סיכמה את הדיון-לא-דיון הזה באומרה: "הכוריאוגרפים האמריקאים מתרכזים בדרך כלל בהבעה הטבועה בתנועה הטהורה, ומתייחסים לסיפור או לעיצוב הדמות כאלמנט שלא שייך לאמנות התנועה עצמה. לעומתם, הכוריאוגרפים הגרמנים הופכים את סדר העדיפות. הם מתייחסים אל התוכן כאל דבר הרבה יותר חשוב מההצגה הפורמלית של הערכים התנועתיים. כלומר, הגרמנים לא מתעניינים במחקר של הלקסיקון התנועתי, בדיוק כמו שהאמריקאים לא מתעניינים בתנועה המבטאת בעיות סוציאליות" (Manning: 1986).

היום, שלושים שנה אחרי שהוכרזה המהפכה הגדולה של הפוסט-מודרניזם, חלומו של ואגנר התגשם, והתנועה המהירה, האנרגטית והעצבנית, התפאורה הגרנדיזונית, הטכנולוגיה המתקדמת וערבוב הסגנונות - כולם משרתים את המסר. והמטוטלת ממשיכה בתנועתה.



ביבליוגרפיה

Armitage, M, ed, **Martha Graham: The Early Years**, New York: Da Capo Press, 1978.

והכוריאוגרף מרס קנינגהם. בכתביהם נמצאת התמיכה התיאורטית למחול החדש. קייגי וקנינגהם פירשו את הפורמליזם כחירות. כמו הסימבוליסטים, הם דיברו על דרך הסתכלות אחרת וחדשה על מחול. כשנשאל כיצד הוא מוכן לוותר על הרגשות, השיאים והמתח במוסיקה, ענה קייגי שהוא מחפש דרך חדשה **לראות** דברים ולא דרך חדשה **להרגיש** דברים, כי עם הרגשותיו הוא דווקא מאושר ושלים (Cage: 1988:177). על השאלה ממה נבעה הדחייה שלו, של ראושנברג (Rauschenberg), של קנינגהם ושל חבריהם מכל מה שקשור לאינסטינקט ולתת מודע, כהשראה בתהליך היצירה, השיב קייגי: "זו דרך להישען באופן תת מודע על זיכרונותיך והרגשותיך האישיים, ואני עשיתי כמיטב יכולתי לשחרר אנשים מזה".

עקב ביקורה של פינה באוש (Bausch) בניו יורק ב-1986, התקיים שם סימפוזיון של אנשי מחול אמריקאים וגרמנים, ששימש בימה לאותה התנצחות עתיקת יומין. במהלך הסימפוזיון פנתה אנה קיסלגוף, מבקרת ה"ניו יורק טיימס", אל הכוריאוגרפית ריינהולד הופמן (Hoffman), מהנציגות הבולטות של תיאטרון המחול הגרמני, ושאלה אותה למה הכוריאוגרפים של תיאטרון התנועה הגרמני לא מתעניינים בתנועה. בתשובה פנתה הופמן אל הכוריאוגרפית הניו יורקית נינה וינר (Weiner) ושאלה אותה למה הכוריאוגרפים

בואו לרקוד בלהקת מחול מודרני חוף הכרמל

להקה מופיעה ברחבי הארץ

*

ברפרטואר הלהקה יצירות של

מיטב הכוריאוגרפים בארץ

פרטים על מבחנים ללהקה

(מכתה ל' ומעלה)

טלפון 04-9843133 אחה"צ

בואו ללמוד אצלנו ב- אולפן אזורי למחול חוף הכרמל

בהנהלת האמנותית של שוש גלעד

בלט קלאסי - מבחני R.A.D

*

מחול מודרני

*

ג'אז

*

הנחיית עבודות גמר לבגרות

*

מפגשים עם רקדנים וכוריאוגרפים

צוות המורים:

שוש גלעד, הרקדן פיודור אוברמקו, טובי פרת, רבקה נתן, יעל לוי, ידיד ניסים, מיקי בש, סיגל הייטנר

מרכז קהילתי אזור חוף הכרמל

טל. האולפן למחול - בשעות אחה"צ 04-9843133, שוש גלעד בשעות הערב המאוחרות 06-372004

האגף לתרבות נוער וספורט