האוונגרד המבלבל הזה

מאת ג'ואן קאס

לא מעט אנשים הביעו את תמיהתם בשעת מופעי להקתו של מרס קאנינגהאם בפסטיבאל הישראלי השנה, ורצו לדעת מה פירוש ריקודים אלה, ומדוע היתה המוזיקה המלווה אותם איומה כל־כך? אני מניחה שקאנינגהאם מייצג לגבי רבים מן הקהל שלנו את האוואנגארד הבלתי ידוע, הנוגד בצורה קיצונית את מה שמקובל עלינו בעבודותיהם של כוראוגראפים מוכרים.

המונח „אוואנגארד" הוא כוללני — ויחסי לשנה בה אנו דנים, ונסיונו האישי של כל צופה. לגבי המבקרים, בעשור האחרון „אוואנגארד" פירושו למעשה, ההתפתחויות האחרונות בתחום המחול בניו־יורק. אלה מבינינו העוקבים אחרי הסחרחרת המסנוורת של החידושים, רואים שהתוצאות עשויות להיות מרתקות או עלולות להפוך לבזבוז זמן. לגבי הצופה הישראלי, הזוכה רק להזדמנויות מעטות לצפות בצאצאי החממה הניו־יורקית, התמונה מבלבלת, ואולי יש, על כן, מקום לסקירה היסטורית קצרה.

הסגנון הקרוי „מחול מודרני" נוצר לפני כ־50 שנה, והיה במהותו מרד נגד מוסכמות הבאלט הקלאסי. איזדורה דונקן, מרתה גראהאם ומרי וויגמאן, כולן התקוממו נגד שטחיותן של יצירות כמו „אגם הברבורים", שהפכו בימיהן לתצוגות־ראווה ריקות ושיטחיות. אבל בראשית שנות ה־50 נעה המטוטלת בכיוון הפוך. הרקדנים התעייפו מהרגשנות המתמדת, והמרד המבויים של האקספרסיוניזם מבית־מדרשה של מרתה גראהאם, מרד שנעשה אף הוא עצמו למטבע שחוק. הם חברו עם יוצרים בשטחי אמנות אחרים שזנחו לחלוטין את התוכן, וערכו ניסויים בתחום הצורה והחומרים בלבד.

מרס קאנינגהאם ניצב בראש תנועה זו. בעשרים השנים האחרונות כל התעניינותו היתה מופנית לתנועה לשמה. יצירה שלו עשויה לעסוק „בנושא" הנפילה; אחרת היא „על" סיבוב בחלל או קפיצות זעירות. הוא עסק ביצירת מיקצבים משתנים, בשינוי המבנה החזותי, בחילופי מיבנים קבוצתיים. מבחינת הטכניקה מבוססות יצירותיו על שילוב של דופק „ההתכווצות־התפשטות" של הגוו, האופייני לסגנונה של מרתה גראהאם וקוו־הרגל המאורך, הקפיצות והדילוגים של הבאלט הקלאסי.

אין לחפש משמעות בוויצירותיו של קאנינגהאם מעבר להנאה שבראיית צורות פיזיות והתפתחות קיצבית בתנועתם של רקדנים מאומנים היטב. כל משמעות חברתית, סיפור או גוון פסיכולוגי תלויים בהשקפתו של הצופה בלבד.

הליווי הקולי הוא תרומתו של ג'ון קייג' ומוזיקאים אחרים, שהוזמנו ליטול חלק ביצירה. גם קייג' מתעסק בחומרים בלבד. הוא משתמש בכל צליל מזדמן, ואין זה משנה לו אם מוצאו בסביבה, במכשיר אלקטרוני, או, לעיתים, מקורו בכלי־נגינה מקובל. הרעשים שלו, יש להם רק צד אחד משותף עם המחול — הם מתארעים בו־זמנית עם התנועה.

דבר זה מעורר את מכלול שאלת היחסים בין המוזיקה למחול. למוזיקה השפעה מכרעת, והיא עשויה לגרום להצלחה או לכשלון המחול. כוראוגראפים משתמשים בליווי המוזיקאלי בדרכים שונות. יש השואפים לבטא את הצלילים בתנועה והמוזיקה היא, במקרה זה, התוכן היחיד של המחול. (איזאדורה דונקן, ובימינו ג'ורג' בלאנצ'ין מצויים בקוטב זה של הטבלה.) מקובל שהמוזיקה תשמש חיזוק לרעיונות הכוראוגראפיים, הרגשות והמיבנים המונחים ביסודם.

הקיצוניות השניה היא ראיית המוזיקה כבעלת עצמיות נפרדת, שלימות בפני עצמה, גוון והתייפתחות משלה, שהקשר שלה עם המחול היא בו־זמניותם בלבד.

ליווי מוזיקאלי נפרד שכזה עלול להיות מרגיז ביותר. במיוחד במקרה כשל קייג', המעדיף את רעשי־הליווי הצורמים של המערכת האלקטרונית, וצלילים חזקים או חד־גוניים, על מה שמכונה בדרך־כלל „מוזיקה".

מדוע מרשה כוראוגראף כקאנינגהאם לצלילים צורמים אלה להפריע לצורות התנועה היפות מאוד שלו? לשאלתי בענין זה ענה קאנינגהאם בדרכו הפרדוקסאלית: „יתכן ששני הדברים פועלים יחד, ומחזקים זה את זה. יתכן שאילו המוזיקה לא היתה מה שאת מכנה ,נוגדת את המחול', הריקוד היה נראה פחות מענין."

שיתוף הפעולה בין קאנינגהאם לקייג' והפילוסופיה הנלית לשותפות זו, השפיעו רבות על דור שלם של יוצרים צעירים. הוא הדין באלוין ניקולאיס והרכביו הבימתיים הסבוכים, המאחדים מתוכם פס־קול אלקטרוני פרי יצירתו, אפקטים מסובכים של תאורה, הקרנות צבעוניות ותלבושות ותפאורה ארכיטקטוניות. ההדגשה כולה היא על ההתרשמות המתמקדת לעיתים באפקטים חזותיים מרשימים, ובמקרים אחרים בתנועה נמרצת או בצרימה שביצירות אמנות ניגודיות, המבוצעות בו־זמנית. בעיקבותיהם בא צבא שלם של מבצעי נסיונות אוואנגארדיים שמרכזם בניו־יורק.

לבסוף גם יוצרים ממוסדים כג'רום רובינס פלשו לתחום הנסיוני. ביצירתו „הטחנה" (1972) הוא משתמש בתפאורה בעלת אופי מזרחי, אלומות־ענק של תבואה בנוף הנשלט על־ידי ירח העולה ושוקע, מתמלא ונגרע חליפות, לקול חלילים מיילדים ותופים. במשך יותר משעה נע הרקדן אדוארד ויילה באיטיות מהפנטת בטקס חלומי ומוזר. לוחמים נכנסו ויצאו בריצה. גברים זורעים גרעינים בקרקע. אריה דמוי כלב, המזכיר את תיאטרון ה„קאובוקי" היפאני, התפרץ לבימה, תחילה השתעשע עם אחד הבחורים ושני מלוויו, שפניהם מכוסות בגלימותיהם, ולבסוף תוקף אותם. נערה הסתרקה, ולבסוף הצטרפה לאחד הנערים במחול־לשניים אירוטי.

גם אמנים אחרים השתעשעו בתנועה איטית־איטית. במחולו של רודי פרז „כיסוי" יושב הרקדן על כסא ומרים זרוע אחת במשך 4 דקות תמימות. מחזה־התנועה של רוברט וילסון שנערך בפסטיבאל שיראז (פרס) בשנת 1972 נמשך יותר מ־200 שעות. ראיתי את פילים לאמהוט (לשעבר מלהקתו של ניקולאיס) נעה בצורה מגוחכת לקול דיאלוג באנאלי.

ג'ף דונקאן (מלהקתה של אננה סוקולוב) עסק בצירופי נפי־לות, דחיפות ועצירות פתאומיות. אלברט רייד (שהיה מרק־דניו של קאנינגהאם) יצר מחול־זוגות לצליליו של מוצארט, בסגנון כמעט־באלטי, אבל מבלי להיות רציני או סאטירי, אלא פשוט בתנועה לכשעצמה. גם בנוף המחול הישראלי לא נעדרו לחלוטין ניסויים כאלה.

מירלה שרון, ג'ין היל־פאגאן, אושרה אלקיים־רונן ורחל כפרי עסקו בנסיונות, לאחר שהכירו את התסיסה הניו־יורקית.

שני מופעים בעלי ערך נערכו בשנה החולפת בארץ. האחד היתה הצגת „מיסתורים" של רות אייל־זיו בתיאטרון החאן הירושלמי, בה השתמשו המשתתפים בגופם כבכלי־ביטוי, שעה שהם מספקים גם את הליווי הקולי לתנועתם, כשבגדיהם החדשניים נעשים לכלי־הקשה, הקובעים את התנועה והצליל כאחד.

אחת הדמויות הרעישה כרובוט זה, כשקופסאות פח הנתו־נות בתוך בגדיה מקישות מתכתית, אחרת הקישה בקערות־עץ המחוזקות על רגליה, חזה, אחוריה ואברים אחרים בגופה.

אירוע אחר היה „הפנינג" שנערך בגן־הפסלים של מוזי־און ישראל. זה היה צירוף של קונצרט לכלי־הקשה. הקרנת סרטים של מחול אוואנגרדי ותנועתם של רקדנים חיים. אם כי אירוע זה הצליח רק בחלקו, בלי ספק היה זה נסיון „להשתלב בנעשה".

ברגע זה הדמות המרכזית בתחום האוואנגרד היא טווילה תארפ. באביב 1970 הופיעה תארפ עם להקתה באולם הכניסה של בנין ההנהלה של ה"M.I.T." (המכון הטכנולוגי של מאסאצ'וסטס בעיר קאמברידג'). שעה שנכנסתי, מצאתי מיס־פר ניכר של אנשים מסתובבים, מקפצים, מותחים את רג־ליהם, מניפים את זרועותיהם, כל אחד בפני עצמו. התמונה הזכירה סטודיו למחול לפני תחילת השיעור היומי, שעה שכל אחד מתאמן בדברים בהם הוא מצטיין או שהם חול־שתו, או פשוט, מתחמם. אנשים נכנסו ויצאו מהבנין בדרכם לעיסקיהם, וכל אחד נעצר להתבונן בנעשה, לרגע או לשעה ארוכה.

בהדרגה התפזרו הרקדנים לקבוצות זעירות, והחלו מבצ־עים קפיצות בתצורות מוכנות היטב ומתוכננות. אחר־כך ראיתי רצף של נפילות ותנועה על פני הריצפה, ומאוחר יותר עלו יחידים לאכסדרות ועל המדרגות, ואותתו זה לזה. כל זה הצטרף לכדי תרגיל במחול ריתמי, מחושב מתימאטית. על מידת המורכבות של תנועות אלה ניתן להקיש מפסוק, הנכלל במאמר ובו הוראותיה של טווילה תארפ, לקטע בן 45 שניות מתוך „פעילויות קבוצתיות": „קטע זה מורכב מרצף־קפיצות בן 6 שניות, המבוצע שמונה פעמים, בקווים ישרים, המשיקים לכל ארבעה כיווני המרחב."

בתקופה זו היתה תארפ רק כוראוגראף אחד מרבים. אך שעה שהלכתי לראות הופעה שלה כעבור חמש שנים, בבנין העיריה של ניו־יורק באפריל 1975, היא כבר היתה „שם דבר", ואין־ספור כתבות, ראיונות עימה וביקורות עליה הו־פיעו בכלי־התקשורת. בשנת 1973 הוזמנה ליצור עבור ה„ג'ופריי־באלט", וזכתה למידה גדושה של תשומת־לב.

המופע שראיתי כלל שלוש יצירות: „רגלה של סו", „יצירה בתהליך עבודה" ו„באך". טווילה תארפ, אשה נעי־מת־מראה, נערית, שיערה קצוץ קצר, יצאה אל הקהל להודיע את שמות המשתתפים ולומר כמה מלים על כל יצירה. בטון מבודח, שגבל בלא־איכפתיות היא אמרה: „לדעתי זו פוגה מושלמת. אומרים לי שאין זו פוגה כלל, אלא קאנון. מכל מקום..."

חלק מן התנועה היה מלווה בשיחות: „אני חושבת שראיה אינה ראייה. אני חושבת שראיה היא אי־ראייה. אין ספק שיש כאן היום קהל רב", וכדומה. מרבית הליווי המוזיקאלי היו קטעי ג'אז שונים מאת סקוט ג'ופלין, ביקס בידרבקפ ג'לי־רול מורטון, וואריאציות על נושאים כגון „תה לשניים" משנות העשרים או „לא אוכל לתת לך דבר מלבד האהבה", ועיבו־דיו של סווינגל ליצירות באך.

התנועה עצמה היתה מורכבת מ„סטפס", מחול הצ'ארלס־ון, הנפות־רגל, תנועות־יד יום־יומיות, נפילות וריצה קלה. את הסגנון איפיינה הפסקה פתאומית של התנועה באמצע הפראזה התנועתית. כל קבוצת רוקדים פעלה בתחום מיוחד ומופרד, ובקצב שלה. הגוף רפוי. פנים ללא הבעה ולעיתים רמיזות וקריצות או משיכת־כתף. ההבעה אמרה: „אנו רוקדים כי זה מה שאנו עושים. אל תבזבז זמן לחפש משמעויות או קשרים. שים לב עד כמה אופנתיות ומוזרות תנועות־מחול ישנות אלה. כמובן, אנחנו לא מתייחסים לכל זה ברצינות."

קטעים מתוך תכנית טלוויזיה של ה„בי.בי.סי." על אודות הלהקה הוקרנו על מסך גדול. מסך מחולק, ומונטאז'ים של תצלומים, כגון רקדן דמוי־בובה המחולל מול פניו הענקיים של מנגן בחצוצרה (למעשה לא פניו של הנגן, אלא נחירו הימני בלבד.) כל אלה הדגישו את חוסר המעורבות.

התנועות כולן היו מלאות המצאה, נעימות למראה, אם כי לאחר זמן־מה מצאתי לא מעט חד־גוניות, כי התברר שאין כל סיכוי לשינוי באווירה או במֶסֶר.

אשה צעירה בקרבתי חיפשה מקום ישיבה עבור גבר שאיחר לבוא, באומרה בטון של סיפוק עצמי: „אם היה לך הטעם הטוב לבוא, אתה ראוי למקום ישיבה." הרהרתי בשי־נויי האופנה בתחום הסנוביות התרבותית. לפני ארבעים שנה אלה המתיימרים להיות בעלי טעם מפותח במחול המודרני היו צופים ברצינות רבה ביצירותיה של מרתה גראהאם, והיו מזל־זלים בריקודי „סטפס" או בג'לי־רול מורטון. היה זה משעשע להאזין למחיאות־הכפיים שפרצו שעה שהצופים הבחינו בצעד מוכר או מיקצב ראוותני של סטפס.

בלי ספק תארפ התייחסה לכל זה בחיוך אירוני, ונראה היה לי שאין זה הוגן שהיא נהנית משני העולמות — יחס של הערכה לו זוכה אמן מקורי, והנאתו של הקהל, שעה שהוא מבין היטב את ההלצה שמציג לפניו יוצר מתבדח. בלי ספק הקהל לא תפס את המיבנים המורכבים שנוצרו בעזרת ניתוח מדוייק ומעמיק, פשוט משום שאלה מורכבים מדי מכדי להבחין בהם בראיה ראשונה.

הגל הנסיוני עדיין באופנה, אם כי הניסויים נוטים לחזור על עצמם. הנסיונות תמיד חשובים יותר לאמן עצמו מאשר לקהלו, הנשרך אחריו. אבל הם מצביעים על פעילות, ובמקום שיש פעילות מצוי גם הסיכוי להידברות.

רק הדור הבא יהיה מסוגל, תוך מבט לאחור, להבחין בכך האם האוואנגרד של ימינו הוא פריצה לתקופת אמנות חדשה, סתם שגעון חולף — או חרחור הגסיסה של תרבות גוועת. ■