

# מה, למען המחול, אתה מונה?

מאת: ג'ואן קאס

הניתנות למדידה. גישה כזאת מייחדת מקום למחול במסגרת החינוך הגופני, הרחק מהתיאטרון והמוזיקה - אמנויות שלמשפחתם הוא שייך.

ארשה לעצמי להציג כאן את המחול כסוג אמנותי ולהציע מיספר הצעות לדרך הוראתו.

אמנות, מכל סוג שהוא, עוסקת ברישומם של תחושות ורגשות. ביצירות-מחול האמצעי הוא גוף-האדם הנע, לבדו או ביחד עם אחרים, ויוצר דימויים מסוגננים של החיים. הרקדן הוא אמן-מבצע מיוחד במינו, שהוא עצמו גם הכלי וגם המבצע. במשך חינוכו הממושך גופו מסגל לעצמו צורת תנועה הרמונית ויכולת לבצע בצורה נאה שורה ארוכה של תנועות מורכבות. במובן זה הוא אכן קרוב אל האתלט. המיומנויות הן ספציפיות: קפיצות, רקיעות, סיבובים, שיווי-משקל. אלה ניתנים למדידה וספירה ולהשוואה כמותית: גובה הקפיצה, תדירות הרקיעות, מיספרם ומהי-רותם של הסיבובים. זהו הצד שבו התלמיד הישראלי מתורגל, ואכל יכולתו עולה בהתמדה. לו זה היה כל הענין, איך ספק שהמחול היה נחשב כאחד מענפי הספורט התחרותי. אבל למעשה הטכניקה אינה אלא אמצעי המשרת מטרה מסוימת. עלינו להשוות את הרקדן לא לספורטאי אלא למוזיקאי, שאמנותו קרובה לזו של הרקדן. איש לא היה מסכים לכך שהינוכו המוזיקאלי של ילד הלומד לנגן בפסנתר יהיה מורכב מנגינת סולמות או אימון בארפג'ים בלבד, אפילו אם תרגילים אלה מקנים לאצבעותיו גמישות וזריזות. מובן מאליו שאצבעות חזקות וגמישות דרושות למען שליטה טובה בכלי, כדי שהילד יכול להפיק בעזרתם מוזיקה.

בתחום המחול התלמיד שואף לשליטה טכנית בכל גופו, וזאת על-מנת שיוכל להפיק ממנו דימויים מחוליים. הוא יוצר כלי מעצמו ובו-זמנית מלמדים אותו לנגן בכלי זה. בלי ספק אני מסכימה לכך שדרושה מידה של מיומנות טכנית, אפילו למען הסיפוק העצמי של הרקדן, שלא לדבר על נחיצותה למען הנאתו של הצופה. דימויים מטושטשים, ורשמים מבולבלים (ורגשות בלתי נעימים אצל המבצע) הם תולדה של טכניקה דלה. אבל טכניקה מעולה לבדה יוצרת רק תדמית

"הכל סופרים" - היא שורה הפותחת את אחד משיריה של גרטרוד שטיין, שיר המותח ביקורת על חברתנו המטריאליסטית, בה החיים נמדדים כמותית. בכל הנוגע לענייני כסף, הדבר מובן. "כמה זה עלה?" ו"כמה זה שווה?" פחות מובן מאליו, אך נפוץ באותה מידה היא הקביעה - בן כמה שנים איש זה, כמה קילוגרמים משקלה של אשה זו, כמה שעות נמשך הקורס, כמה קילומטרים נסעת ב-חופשה, מהם ציוניך בבחינת-הבגרות. יתכן ולכל המספרים האלה יש משמעות מסוימת, אבל הם מעידים אך מעט על אישיותו של האובייקט, על עצם תהליך הלמידה או הנסיון שנרכש - בקיצור הם מלמדים אך מעט על החיים הממשיים.

בתחום המחול (הרי מראש היה ברור שנגיע לשם מוקדם או מאוחר!) זה מעציב במיוחד שהכל סופרים בלי הרף. וכוונתי גם לספירה היבשה של "חד - שתיים - שלוש - ארבע" וגם למדידה הנעשית לגבי סיבובים, הרמת-רגל, קפיצות וכדומה מדידה המהווה תופעה מוכרת מאוד בכל שיעור ושיעור. מדידה זו מייצגת אבחנה כמותית שאינה במקומה דווקא בתחום האמנות. אנו דנים כאן בראש וראשונה בהוראת-מחול לחובבים, אבל לעיתים אפשר ליישם הערות אלה גם בשיעורים לבעלי-מקצוע ואפילו ללהקות. הסטאטיסטיקה מוכיחה שמספרם של הילדים הישראליים - ואפילו של חובבים - בוגרים הלומדים מחול גדל בלי-הרף. ומה מלמדים אותם? תצפיות אישיות וחקירה ודרישה בנושא מביאות אותי למסקנה, שמה שהם לומדים היא בעיקר טכניקה. התוצאה היא - שהתלמידים יוצאים, לעיתים קרובות, מופסדים בכל הנוגע לאמנות (נא לשים לב למילה 'לעיתים קרובות'. לא תמיד, כי יש יוצאים מן הכלל רבים. אין בכונתי לבקר קבוצה שלימה של בעלי-מקצוע מסורים העובדים קשה, אלא לנסח השקפה מסוימת המתייחסת לחינוך אמנותי בתחום המחול).

במלים אחרות, התזונה המוגשת לתלמיד-המחול אינה מאוזנת היטב. הוא מתקיים ממזון טכני בעיקרו וסובל מחוסר בתחומי הרגש, התחושה והביטוי.

והסיבה לחוסר איזון זה היא, שכל אחד מונה כל העת, ומציגים את המחול כסוג של אתלטיקה, שתוכנה מיומנות

של מתעמל או ספורטאי, שאינה עונה כלל לדרישות וליכולת הביטוי של צורה אמנותית זו של המחול.

התכנים המצויים בבאלט או במחול המודרני משתרעים על פני תחומים נרחבים של רעיונות, התרשמויות, יחסים בין גברים ונשים, גופים אנושיים וגורלותיהם, וכן מושגים וצורות פחות או יותר מופשטים, של אווירה או צליל. נוסף לכך, על-פי רוב קשור המחול לליווי מוזיקאלי הצמוד, פחות או יותר, לתנועה וזה מצריך רגישות וידע מצד המבצע. (במלים אחרות, לשם ביצוע מלא של יצירה מחולית, זקוק האמן למיומנות בפירוש (אינטרפרטאציה) ולטכניקה כאחד. הפירוש האמנותי של האמן המבצע דורש תכונות שונות, המישתנות מיצירה ליצירה, כגון יכולת ביטוי דראמטי או ריגשי, רגישות מוזיקאלית או תחושה קיצבית. למעשה תכונה אחרונה זו – רגישות חושית לתנועה ומיקצביה – היא עצם החומר ממנו עשוי המחול. על כן היא המונחת ביסוד כל פירוש אמנותי, יהיה הוא עיצוב דראמטי, המחשה חזותית או מוזיקה או הפשטה של צורות וקווים.

קל להבחין בכך האם אמן-מבצע מקצועי הוא בעל יכולת אינטרפרטטיבית. ניתן להגדיר רקדנים בדומה למוזיקאים: האחד הוא מבריק אבל יבש; אחד בעל יכולת אינטרפרטאציה מעולה אבל חסר מעט ברק וירטואוזי; ושוב אחד (וזה מקרה נדיר ביותר!) המאחד עומק ריגשי עם יכולת טכנית מבריקה.

אתה, היושב באולם, הנך השופט, משום שהרקדן המקצועי מצוי על הבימה למען לומר לך משהו ולגרום לך הנאה. כמובן שעה שאנו דנים בחינוכו של חובב, יש להביא בחשבון שביצועיו יישפטו לאור דווקא על-ידי קהל, וגם אז על-פי רוב על-ידי ציבור המורכב מידידיו ובני-משפחתו הגאים בו. הוא לומד למען הנאתו שלו בלבד.

השאלה המרכזית היא, איפוא: האם שיעור-המחול מכוון לטכניקה לבדה או האם נעשה בו נסיון להעשיר את הבנת התנועה, הרגש וההנאה שבמחול – תכונות הנדרשות לביצוע מקצועי ולהעשרת החובב כאחד?

במקרים רבים התשובה תהיה – לאור. בכוונתי להעיר כאן מיספר הערות על שתי-שיטות-הוראה הנפוצות בסטודיות בארץ כולה: שיטת הר.א.ד. בבאלט, ושיטת-גראהאם במחול המודרני. לשתייהן היסטוריה ומטרות שונות עד מאוד, אבל המשותף לשתייהן – שהן מקנות יתרונות גופניים מסויים-מים לתלמידיהן הנאמנים ומאידך שתיהן בעלות מיגרעות אמנותיות מסוימות.

בצד החיוב, שתי השיטות מקנות לתלמיד שליטה טובה בגופו, יציבה נכונה, צורה נאה, ומיומנות מסוימת בתנועה בסיסית. בצד השלילה, להוציא את המקרה כאשר המורה הוא מבריק ובעל אישיות מיוחדת במינה, שתי השיטות מקנות לתלמיד רק הבנה מצומצמת ביותר בשפת הרזים של הביטוי האמנותי.

שיטת הר.א.ד. מציעה תכנית מצויינת, הדרגתית לבנית הבסיס לבאלט הקלאסי. אבל, בהיות הבאלט הקלאסי מוגבל בתחומי סגנונו, גם הסגנון התנועתי של התלמיד מוגבל. אפשר לטעון, שהבאלט הקלאסי מתיימר לעצב דמות אנושית אידיאלית, ומי שבקי בשיטה זו יכול ליישם אותה לגבי יצירות בכל סגנון שהוא. אני מסכימה שהסגנון הקלאסי הוא אידיאליזציה של תנועה אנושית, ואידיאליזציה יפה ביותר, אבל אין הוא מציג דמות מושלמת אוניברסאלית. למעשה אין הוא מייצג אלא את נימוסיה והשקפותיה של החברה האירו-פית החצרונית בשנים 1400-1700.

יתרה מכך, אפשר לחלוק על הקביעה שאמן מקצועי מעולה מסוגל להתגבר על הקשיים שמציגות לפניו יצירות כוריאול-גראפיות שונות בעזרת גופו הלמוד באלט קלאסי. מכל מקום, אנו מדברים בילדים וחובבים, שלא יתנסו כלל במבחן שכוה. הם לעולם לא יתנסו ביצירה מאת ג'רום רובינס או ג'ון קרנקו. מה שהם לא יקבלו בשיעורים, הם לא יקבלו – וסוף פסוק. ומה שהם אכן מקבלים בשיעורים, זהו היבט צר מאוד של האדם.

ו"הצגת-סיום-השנה", הרי ידוע שפירושה על-פי-רוב חזרה אחידה וביצוע מהוקצע של תרגילי – השיעורים לצלילי מוזיקה נדושה.

יתר-על-כן, טכניקת הבאלט מאמנת את התלמיד להציג את גופו כדמות המופיעה לעיני הקהל. ההדגשה היא על כיצד התנועה נראית "עליו", ולא מה הוא עצמו חש בשעת ביצועה. לדעתי גישה זו לא רק מונעת ממנו התבטאות מלאה, היא גם מקנה לו תכונה שלילית מאוד של התאהבות נרקיסטית בדמותו המשתקפת במראה (או במקומות אחרים).

שיטת הר.א.ד. כוללת בחינה שנתית. גם אם אין הבחינות מולידות מתח כדוגמת זה המכביד על חייהם של נבחני הבגרות בשנות לימודיהם האחרונות, בכל זאת ניתנת הדגשה בלתי-חיובית להיבטים האובייקטיביים, המדידים של המחול על חשבון היסודות הפחות מוגדרים או החיוניים של המחול, הביטוי וההתנסות.

כל שיעור חייב להכיל פעילות ריקודית רעננה והתנסות חדשה. ובמונח "פעילות ריקודית" אין כוונתי ל"עשו ככל העולה על רוחכן". אמרנו שתוכנה של יצירה כוריאוגרפית הם דימויים מחיי העולם הזה. דימויים אלה מצידם נבנים מחומרים תנועתיים על-ידי אמני-הכוריאוגרפיה. הצורה המדוייקת, המוגדרת, היא תוצר אישי. אבל חומר-ההוראה, היעיל לכוריאוגרף, לאמן המבצע, ולסתם תלמיד - המצוי בכל המרכיבים של התנועה המחולית. ואלה הם: תנועה (מחוה או פעילות); משך - זמן, התייחסות למהירות ומשקל; חלל, הכולל את צורת הגוף ותבנית יחסיו עם גופים אחרים וכיווני-החלל; דינמיקה של האנרגיה, שהיא חלוקת הכוח והמתח על פני רצף-התנועה. מיספר אין-סופי של תבניות ניתן לבנות מרצפי-תנועה קצרים, המצויים בתחום יכולתו הטכנית של התלמיד, כדוגמת סיבוב בן שלושה צעדים ועצירה, כגון התפרצות ובלימתה. כל מרכיבי התנועה מישתנים בהתאם לדימויים המתחלפים, תחושות התנהגות שונות ושינויים באווירה ובהתייחסות. המורה יכין מיספר רצפי-תנועה כאלה,

והתלמידים יתבקשו להציע אחרים משלהם. ניתן להכניס את הטכניקות השונות למיבנה כזה. דרך עבודה כזאת מערבת את התלמיד בתהליך הלימוד, ומונעת ממנו ללמוד בעל-פה סידרה של תנועות כפי שהדבר נעשה בשיעור התעמלות. התלמיד יתחיל לחוש את תחושת התנועה, ואת ההתבטאות דרכה. הוא יווכח שרצף-תנועה יכול להיות מעין הערה רגועה, מגוחכת; אמירה שקטה ועצובה; מחאה מתוחה ונרגזת; הצהרה גאה ומאושרת - וכל אלה תלויים במיקצב, בתבנית החזותית ובדינמיקה של התנועה, לא פחות מאשר בתנועות עצמן.

קיימות, כמובן, צורות אחרות של התנסות במחול - כגון דרך האימפרוביזציה או אילתור לצלילי מוזיקה ועיצוב מצבים דראמטיים. אנו מאמינה שכל אלה נוטים להיסחף לכיוונים מוגדרים מדי, אם אינם צמודים למקור: משחק-גומלין תדיר של תנועה. וכן אני סבורה, שחשוב שהמורה ישמור על מסגרת קבועה של השיעור. העדר מסגרת כזו מביאה ל"השתוללות" סתמית, שהיא משעממת לצופה וחסרת-תועלת לתלמיד.

דומני שבנקודה זו הקורא באמת זכאי ל"שיעור לדוגמא". אולם המלה המודפסת אינה אמצעי מתאים לשיעור מעורר ענין בתחום המחול. כל מה שאוכל לעשות היא - להסב את תשומת-לבו של הקורא לשני אורחים שהופיעו לא מכבר בארץ - מרס קאנינגהאם וקארולין קארלסון.

גם שיטת גראהאם פתוחה לביקורת, בהיותה מגבילה מבחינה סגנונית. כאן לפנינו סוג אחר של אידיאליזציה של התנהגות אנושית; האדם בין שני קטבים, של התכווציות כאב וצער מחד, ופישוט אברים מוחרר של התלהבות מאידך. ושוב יש לשיטת-גראהאם יופי משלה, אבל אין היא רחבה במידה שתחשב לאוניברסאלית. למרבה הצער שיטת-גראהאם כמעט זהה עם המושג "מחול מודרני" בחוגים מסויימים בארץ ובעולם. במציאות, שיטת-גראהאם נוקשה מאוד, החל מתרגילי הקרקע הפותחים כל שיעור, ואין בה כלל גישה בסיסית או חופשית לתנועה. נוסף להקניית דינמיקה של מתח לתלמידים, מורים רבים של שיטת-גראהאם עומדים על ביצוע מדוייק של תרגילים במצבים קבועים, כך שעל התלמידים לעצב עצמם לצורות דמויות כעכים, למשל, בנפילות לצדדים ולמתיחות לאחור המבוצעות בשכיבה. חלק ניכר מהשיעור מוקדש לקביעת המרחק המדוייק שבין המרפק לאוזן, למשל. אני מפקפקת בחשיבות שנועדת לפרטים כגון זווית המרפק בשיטה המושלמת של התכווצות-הרפייה זו, הבונה, בלי ספק, גוו חזק ואקספרסיבי. על-כך אפשר להתווכח. אך בכל מקרה, אין להביא ילד או תלמיד לשלימות-ביצוע כזאת בכל "שיטה" שהיא, משום שזמן השיעורים מוגבל וגישה כזאת מונעת עיסוק בחומר אחר, בעל ערך רב יותר.

מה שאני מבקשת הוא - תשומת-לב לביטוי בכל שלב של שיעור המחול. ראשית-כל, כל טכניקה, ותהיה זו של גראהאם או כל שיטה אחרת, אין ללמדה אך ורק על-מנת לפתח כוח, גמישות או שיווי-משקל. כל שיעור חייב לכלול תחושה שהאדם כולו בכל תנועה. למשל, ה"פלייה" הפותח הוא כפיפת ברכיים הכוללת התרוממות וחיות באגן-הירכיים, החזה, הזרועות, הראש והרגליים.

יתירה מזו, כל תרגיל חייב להיות בנוי על רצף-תנועה שלם, קצר ככל שיהיה. לכל רצף כזה התחלה קיצבית, שיא וסיום. החלוקה הקיצבית חייבת להתייחס למבנה התנועה עצמה ולצלילים המלווים אותה, אם יש כאלה. ידוע לי שמורים מעולים בשיטת הר.א.ד. או כל שיטה אחרת עושים כך, כרגיל. יצא לי פעם להיות נוכחת בשיעורו של מורה בעל מוניטין, זמן קצר לפני מבחני סוף-השנה של הר.א.ד. המורה 'יטרטה' את חניכיה בעזרת פקודות שלא היו מביישות רב-סמלים. המתח בצוואר התלמידים היה ניכר מאוד, כמעט כאילו הם ציפו למכה שתנחת בכל רגע. בטוח שלא כל מקום לתחושה של מיקצב ב-"DEVELOPE" המוטרד שלהם. ובכל זאת חלוקה לפראות מיקצביות היא הכרחית לכל ביטוי - יהיה זה בעזרת מלים או תנועה.

הוכיח שליטה פיזית בלתי רגילה, אלא גם שמר על אופי אישי של אמנותו, ממש ככלי בתזמורת.

אם יש מקום להעשרת שיטות ההוראה, אם תאמין שזו חובתך כאחד המורים למחול לעודד מורים אחרים להעניק לתלמי-דיהם משהו שמעבר לחינוך גופני גרידא, יציבה נכונה וכמה מיומנויות, עשה משהו בכיוון זה. בישראל מצויים די מורים למחול בעלי חוש-המצאה, כך שניתן לארגן פעם או פעמיים בשנה מפגשים בין מורים להחלפת רעיונות, ואולי אפילו למתן שיעור לדוגמא כל אחד בתורו. העניין הקיים בחינוך למחול גדל והולך, ואולי אפשר יהיה להזמין מדי פעם מורה-אורח בעל שיעור קומה כשל קארלסון על-מנת לדרבן את המחשבה.

אבל, בבקשה, נא לחדול מהספירה!

כל אחד מקטעי הכוריאוגרפיה של קאנינגהאם יכול היה לשמש כרצף-תנועה או תרגיל שעליו אפשר לבסס שיעור. וזאת משום שכל ענייניו של קאנינגהאם הוא במרץ התנועתי והדרך שמרץ זה מושפע על-ידי החלל והזמן.

אם היה הקורא בר-מזל, הוא היה נוכח בשיעור-ההדגמה של קארלסון בקיץ שעבר, שיעור בו הראתה כיצד היא בונה ממרכיבי החלל והזמן תבניות-מחול. קארולין קארלסון באה מהאסכולה של אלווין ניקולאס, והוא עצמו היה תלמידה של הניה הולם, שהיתה היורשת האמנותית של מרי וויגמאן. אמנים אלה, דוריס האמפרי ואחרים, פיתחו שיטות הוראה המקנות לתלמיד מידה רבה של התנסות תנועתית.

אם לשפוט לפי הרקדנים המקצועיים שיצאו מבתי-אולפנא אלה, אפשר לומר, ששיטותיהם מסוגלות להצמיח גם רקדנים מעולים. לא רק שכל רקדן בקבוצתה של קארולין קארלסון

