

מה, בעצם אמריקני במחול המודרני האמריקני?

מאת

יהודית בריין אינגבר

הצלילית שלנו, לרפלקסים המותנים של הצופים, באלקטרוניקה שלו.

היוצר האמריקני חופשי ליצור בהקשרים שלו, ליצור מחולות בארצו ומחוצה לה. איסאדורה דונקאן יצאה לאירופה, כשם שעשו לוואי פוללר, מוד אלאן, רות סנטדניס וטד שון, הלן תמיריס ורבים אחרים מחלוצי המחול המודרני האמריקני. הם יצאו לחפש לעצמם קהלים באמריקה ובחור"ל. ואילו הרקדנים שבאו לאמריקה על תרבותם ואמנותם, רבים מהם חיפשו בטחון או שורשים חדשים ולא מעטים פשוט היו נאלצים להמלט. הסיבות שהניעו אותם לחצות את האוקיאנוס היו שונות מאלה שגרמו לאמנים האמריקנים לרדת בים. רקדני הבאלט הראשונים הגיעו לחופי העולם החדש כפליטי המהפכה הצרפתית הגדולה; אחרים הגיעו אחרי המהפכה הרוסית בראשית שנות ה-20. ובשנות ה-30 או ה-40 רבים נמלטו מהפאשיזם. יתכן והשאיפה לביטוי עצמי בתוך התנאים הפוליטיים משפיעה על המחול המודרני האמריקני לא פחות מהשאיפה לעצמאות והמאבק על החיים עצמם בארצות אחרות.

אני נזכרת ב"אביב בהרי האפאלאצ'ים" של מרתה גראהאם, מחול המתאר חתונה בין חלוצים. זהו פירושה של מרתה גראהאם לרוח החלוצים, אבותינו. המחול הוצג לראשונה בשנת 1944. שני אנשים עצמאיים, החתן והכלה, תפוסים במחשבותיהם על העתיד. קטע הסולו של הכלה מראה את חלומה, מהוסס אך גם מלא תקווה, על ילדיה העתידיים להוולד. המחול מראה את מודעותה לעצמה כחוליה בין הדורות. לרגעים היא פונה אל האשה הקשישה, כדי שזו תסעד אותה ברגע הגורלי של הנישואין. בעלה לעתיד, איש הערכות החזק, ניצב ליד גדר אחוזתו, מביט אל השדות. הגדר מציינת את גבולות תחום המחיה שלו ואת עוצמת כוחו. עמידתו ליד הגדר מאפשרת לו להיות מגן לארוסתו ולהתקרב אליה בחיבה. לבסוף הוא מוליך אותה אל כסא הנדנדה שעל מרפסת ביתם לעתיד ומושיב אותה עליו. הם יושבים זה בצד זה, מביטים אל אדמתם בכטחה. נראה לי שגראהאם עוסקת במצבה של הכלה, בחלומותיה, אבל לא ביחסים האינטימיים שלה עם בעלה.

עד כמה שונים הרגשות שביצירתה של שרה לוינתנאי "יעקב בחרן" שעה שיעקב ורחל מצהירים על אהבתם זה לזה!

אני זוכרת בבירור את הרגע. ראיתי את ביצוע הבכורה של המחול בתל-אביב, בשנת 1975, באולם הפשוט שתארתני קודם. על בימה חשוכה, לילית, נגלו שני הרקדנים, עטויים

מחשבותי בנושא המחול המודרני האמריקני מבוססות על הריקודים, הספרים והמאמרים שכולנו קראנו וראינו. אבל נקודת המבט שלי מושפעת עד מאוד מהפרספקטיבה שהעניקו לי חמש שנות עבודתי בתחום המחול בישראל. על מנת להבהיר מספר נקודות הנוגעות לאמריקניות המחול, עלי לתאר תחילה מופע ראיתי בתל-אביב, באולם פשוט, שכסאותיו עשויים עץ, שמנגנון התאורה שלו אינו משוכלל. המופע עצמו האיר בצורה בוטה את מספר הנקודות, העושות את המחול המודרני האמריקני לאמריקני.

שעה שהתבוננתי ברוקדים, התברר לי שהמחול האמריקני המודרני אינו מרשה לרקדנים שעל הבימה ליצור תקשורת בינאישית אינטימית, קרובה. ראיתי לפני משהו שאינו עוסק רק במושגים מופשטים. ראיתי אנשים המסוגלים לקרבה אנושית, לאמון הדדי, שכמותם ראיתי באמריקה רק במופע קבוצת ה"גראנד יוניון" של שנות ה-60, להקה רדיקאלית שעבודותיה התבססו על קשר אנושי.

צורת החשיבה האמריקנית המופשטת שלנו מביאה אותנו לכיוון כמעט אנוכי. בניגוד לתרבויות אחרות, אמריקנים נוטים - אם להשתמש במונח ספורטיבי - ל"JOGGING" במקום ריצה. אנחנו חופשים "TO JOG" בכל מקום כמעט! אנו רשאים לחלוף דרך ההשראה שמעניקות לנו תרבויות אקזוטיות או העבר שלנו, ואנו יכולים לקבל השראה זו או לדחות את ערכיה. אנו רשאים לעשות זאת בדרכנו שלנו ובכל קצב הנראה לנו. היצירתיות היא המגבלה היחידה שלנו. איננו חייבים לנוס מפני מלחמות או הפצצות. אנו בעליו של שטח המחיה שלנו וחופשים לעצבו כרצוננו.

ואני נזכרת במופע אחר, שראיתי בישראל. הוא התקיים באמפיתיאטרון הרומאי העתיק בקיסריה. הים התיכון סיפק רקע חזותי וקולי. היה ירח מלא. מרס קאנינגהאם ביים כניסה כאילו מתוך הים. רקדניו התקרבו לאיטם, אבל בצורה מדהימה, כאילו עלו מן הים. הם נעצרו ליד עמודי השיש השבורים שסביב לבימה, הפזורים בין הסלעים. לפתע נשמע צליל שהקפיא את הצופים כמושביהם. היה זה קולה של אזעקה, אותה יללה עולה ויורדת, הקוראת לרוץ למקלטים. כולנו היינו מוכנים לקום ולרוץ אל המקלט. ואז נפסק קול הצופר לפתע. לא היה זה אלא מעשה ידיהם של הנגנים בכלים האלקטרוניים, המלווים את הופעתו של מרס קאנינגהאם. מבלי משים חדר המוזיקאי למודעות

הטריטוריאלי, כפי שהוא מופיע בעבודתה של גראהם.

המושגים האמריקניים כוללים, ומכסים רעיונות והשקפות שונות. גם המחול המודרני כוללני, וחופף "איזמים" שונים, כפי שכבר אמר ג'ון מרטין, לפני חמישים שנה. הוא כתב שהמחול המודרני מבטא את ההכרח הפנימי של הכוריאוגרף. הוא מחצין נסיון אותנטי, אישי במחול שלו. יתירה מזאת, וכפי שכתבה גרטרוד ליפינקוט בשנת 1951, גורמת הדרך האמריקנית בחיבור מחולות לרקדן להתרחק מהמקורות הריגשיים של חומר התנועה שלו, וכך לעיתים יצירתו מאבדת מחומה ותכונותיה האישיות.

החתן וכלתו ביצירה הישראלית רחוקים מאוד מיושב. לוי תנאי מתיחסת לרקע בצורה אמוציונאלית, והדמויות שהיא יוצרת מקרינים אותה התלהבות ריגשית חזקה, הנכרת ברוב מחולותיה. רגע הפגישה בין רחל ויעקב מלא משמעות ואהבה. הם דוברים אינטנסיבית זה לזה, ועל כן גם לקהל. הצלחתה של היוצרת תלויה במידת מה גם בכך, שגיבשה סצינה זו בהסתמך על רעיונותיה בעיצוב סצינות אחרות של זוגות בריקודיה הקודמים.

מחול חתונה הראשון שחיברה, "חתונה תימנית", נוצר בשנת 1956, כעשור שנים אחרי "אביב בהרי האפאלאצ'ים" של גראהם. המחול עצמו היה כמעט דוקומנטארי. בארבעה חלקים תואר הטקס המסורתי: החתן עוזב את בית אביו; החינה נערכת לילה; החופה; ולבסוף ההתייחדות הראשונה של החתן והכלה. הכלה יושבת על מעין כס-מלכות, מקושטת בעדיים המסורתיות, וכמעט ואינה משתתפת במחול. פניה מוסתרים בהינומה. שרה לוי-תנאי אמרה לא פעם, שבמחולותיה האשה לעיתים קרובות מוצגת כמי שמבקשת הגנה וחסות. "זה יעודה של האשה המזרחית, ואני משתמשת בזאת בעבודותי. זה גם מסמל את היחס בין עם ישראל ואלוהיו."

היא השתמשה בטקסים ביצירתה "אחותי כלה" (1969) אבל צורות עיצוב החלל זכו במחול זה בעליונות, והדגישו את יחסה לנשים. כאשר יצרה את "יעקב בחרן" הכלה התפתחה לכדי דמות בעלת רגשות עצמאיים, תנועות משלה ויחס מסוים לדמות ספציפית אחרת, ליעקב. כאשר היא נלכדת בתרמית שמכין אביה, המחליף אותה באחותה לאה בשעת טקס-הכלולות, רחל מתחזקת כדמות, למרות מצבה, הנכפה עליה.

גם "אביב בהרי האפאלאצ'ים" התפתח מתוך שורת ריקודים קודמים. הסולו "FRONTIER" משנת 1935 נראה כיום כרישום מוקדם שלו, בו אשה-חלוצה ניצבת ליד הגדר שלה. בדברי הבקורת של אדווין דנבי אחרי בכורת "אביב בהרי האפאלאצ'ים" נאמר, שתחושת המציאות החזקה ביצירותיה של גראהם היא תוצאה של שיווי משקל דראמטי בין הדמויות, שכל אחת מהן שולטת בבימה במידה שווה, כל אחת מהן משמשת ניגוד דראמטי לחברותיה.

גלמות, על גבי אבן גדולה, בקרבת-אוהבים. הם תפשו מקום מצומצם. ידיהם, נגעו זה בזה בעדינות, נוגעות במצח או בסנטר הזולת בשפת סתרים חרישית, מובנת רק להם, אבל כה מרגשת, שהיא סחפה עימה את הצופים. רגע אינטימי זה, אינו אלא קטע ממסכת אירועים תנכ"ית רחבה, שעיצבה שרה לוי-תנאי. ובכל זאת היא מתעכבת להראות לנו שני אנשים שבוים באהבתם, מוצקים וקשורים היטב לקרקע מציאותם. הם מוכנים לשאת כל מה שגורלם, הידוע לנו מהעלילה המקראית, יועיד להם, אבל ברגע זה כל תשומת לבם נתונה רק לעצמם.

מהו הרקע המוליך לתיאור כה שונה של נישואין, לחיבורם של שני זרמי-חיים, במחול המודרני. למותר לומר, שגראהם באה מבית-מדרשה של אסכולת דנישון. רות סנט-דניס היתה רקדנית אופי מצוינת, שאהבה לשאוב מאוצרותיהן של תרבויות רחוקות. גראהם, וכן דוריס האמפרי, רצו לעצב, בראש ובראשונה את המבנה של מחולותיהן, להיות חופשיות ליצור תנועות שיבטאו את הדראמה או הנושאים שעסקו בהם. גראהם היתה תמיד "בתחפושת זו או אחרת, נחשקת, יפה, יצוקה בתבנית נשית" - כפי שבטאה זאת ג'יל ג'ונסטון ברשימתה (בכתב-העת "Ms.", בשנת 1978). שתיהן, גראהם והאמפרי, נהגו ליטול על עצמן תפקידי כהנות ומלכות, מוות או אלות. שתיהן היו רקדניות מבצעות מבריקות. אך בניגוד לחלומות האקזוטיים של סנט דניס או שון, גראהם והאמפרי השתמשו במסורת הפוריטאנית-פרוטסטאנטית בכוריאוגרפיה שלהן.

אולם שרה לוי-תנאי היא עצמה חלק מתרבות אחרת, מהאגדה האקזוטית, הרחוקה. כולה עטויה מסורת - אין היא צריכה ליצור סמלים ומשלים. כל מרצה מכון לעומק המסורת והעבר. הרקע שלה תימני; היא חיה בארץ התנ"ך, וככוריאוגרפית העיצוב החזותי של מחולותיה מוכתב על ידי "עין חיצונית", הקובעת את מחשבותיה ותחושותיה.

מפני שהיא עצמה מעולם לא היתה רקדנית-כוכבת, אין היא כבולה לתנועות שהיא עצמה אהבה כרקדנית, כמו שקרה לגראהם או האמפרי.

החומר התנועתי שלה נוטה להיות מקבילי, זויתי, כשל כלי-הקשה ואף על פי כן לירי. ממש כזה של עמיתיה האמריקנים, הוא חופשי מסגנון קלאסי כלשהו. הוא נוצר על בסיס טקסי מסורתי אמיתי, על בסיס המחול התימני. היא הושפעה מהמקצבים והתנועות של הנוף, החול והים, הכבשים הרועות, התנועה האיטית של העין הצופה למרחקים אינסופיים וכן מזעמם ואהבתם של הנביאים, מההתלהבות של שיר השירים ומהמסורת של הספרות הדתית העתיקה והפולקלור של יהדות תימן.

ממש כמרי ויגמאן, לוי-תנאי משתמשת בחופשיות בתנועה לשמה. היא עצמה מחברת את המנגינות המלוות את יצירותיה ומתבססת על המקצבים העתיקים של טקסטים עבריים. נוסף לכך היא עוסקת במרחב פילוסופי, כפי שזה משתקף במסורת המוכרת לה כל כך, ולא במרחב

למעשה היה המחול המודרני האמריקני דמוקרטי מראשית צעדיו. סוגי מחול מודרני אחרים אינם משוחררים מכבלי המסורת בעיצוב הדמויות כמוהו. הכלה העיברית הקדמונית אינה דמות דמוקרטית. במחולותיה של לוי-תנאי היא עדיין קשורה בכבלי המשפחה, והיא מסוגלת להיות חושנית ואינטימית בדרכים שאינן עומדות לרשות הכלה הדמוקרטית, החופשית.

בעולם הפרוטסטנטי בכלל והאמריקני בפרט הכל נע קדימה; החדש והשאיפה לחידוש נכללת בהשקפת העולם הכוללנית שלו. הגישה המתקדמת אומרת, שהעתיד צופן בחובו את השיפור ועל כן נקל לוותר על המסורות. סרט הייצור הנע משמעותו, שאפשר כמעט לוותר על האומנות והמיומנות, ושהתוצר מתכלה. התקשורת אינה מצריכה קשר פנים אל פנים. הטלפון מבטל את הצורך באירוח ובשליחים. הטכנולוגיה תביא אותנו לעולם טוב יותר. הנטייה האמריקנית להכללות מכניסה את הישגי הטכנולוגיה למושג המודרניות ומכאן למחול המודרני.

לכאורה, ללא טכנולוגיה אין מחול מודרני. כיצד אפשר להפריד בין טכנולוגיה לבין עבודותיהם של אלווין ניקולאיס או מרס קאנינגהאם? ב"WINTERBRANCH" של קאנינגהאם האור המסנור, הנזרק לעיני הצופים הכרחי, וכאלה גם המצלולים האלקטרוניים והשימוש בהבטים הקולנועיים ואלה של הוידאו ביצירותיו המאוחרות, המשפיעים על הכוריאוגרפיה שלו.

שעה שיוצר אמריקני עובד עם להקה ישראלית, אופי עבודתו משתנה. היצירה תלויה במבצעים כנושאי הכוח והעוצמה. הרקדנים הישראליים פועלים בתרבות המדגישה רגשות, ואישיות חזקה, המוצאת לעצמה ביטוי בוטה, ישיר וחד משמעי. כרקדנים הם משפיעים על הכוריאוגרף הבא לעבוד עימם. אני מהרהרת, למשל, ב"ציידים האגדיים" של גלן טטלי בלהקת בת-שבע. גם יוצרים ישראלים כגון מירלה שרון, משה אפרתי או דומי רייטרסופר עובדים עם דחפיתנועה של הרקדנים נוסף לאלה של עצמם.

יתכן וזו הסיבה שהאקספרסיוניזם האירופי שלט במחול הישראלי החדש מראשיתו. היכולת לתפוס רגשות בצורה בסיסית ולעצבם בצורה חזותית וסמלית דיבר אל הרקדנים ואל קהל הצופים כאחד.

במידה ניכרת נוצר המחול המודרני בישראל על ידי נציגי האקספרסיוניזם האירופי. מבחינה היסטורית הגיעה גרטרוד קראוס לארץ מוינה בשנות ה-30 והשפיעה במשך ארבעים שנה על הרקדנים הישראלים עד ללהקת המחול הקיבוצית היום. כן השפיעו יוצרים אחרים, במאים וכוריאוגרפים, שהיו תלמידיהם של לאבן, כגון שולמית בת-דורי, של מרי ויגמאן כגון קטיה מיכאלי, תלמידיהם של פאלוקה או ורה סקורונל, כגון לאה ברגשטיין, שהרבתה לעבוד בתחום המחול העממי או האחיות אורנשטיין.

בלי ספק השפעתם של ויגמאן, לאבן ותלמידיהם הגיעה גם

לאמריקה. בולטות בתחום זה עבודותיה של הניה הולם. נראה לי שבניגוד לישראל, השפעתם הוטמעה באווירה הכללית של המחול המודרני באמריקה, אבל לא שינתה את כיוון התפתחותו.

יוצא מכלל זה היא עבודתה של מרדית מונק, המהווה מעין קשר לאירופה. היא אינה נכללת במסגרת שתיארתי. בה ניכרת אינטימיות ורגשנות, המועברת לצופה בעזרת יחסי הגומלין בין המבצעים והחומר שלהם. בהיותה בת 18, לאחר שלמדה באלט ואת שיטת גראהאם, מונק החלה ללמוד עם פרד ברק. ברק הגיע מוינה, מקום שם היה מרקדני להקתה של גרטרוד קראוס והיה פעיל מאוד במחול המודרני שם. הוא אף זכה למדליית הארד עבור שלושה מחולות סולו מקוריים שלו בתחרות שנערכה בווינה בשנת 1934. 25 שנים מאוחר יותר, וביבשת אחרת, היה למורה של מרדית מונק. היא סיפרה לי, שבניגוד למה שלמדה בסטודיות השונות, עבודתה עם ברק על חומר פולקלורי ויצירתי היתה בה אקספרסיביות אמיתית וזו שימשה אחת מאבני-היסוד של עבודתה שלה. "במחול-העם אתה מצוי במדיום אקספרסיבי, הקרוב למזג שלי הרבה יותר מהמודרניזם המופשט, שיכולתי ללמוד בכל סטודיו אחר. ברק עזר לי להרגיש שייכת. יש הבט של משחק במחול-העם, משום שאתה אתה עצמך, אדם ממשי, שעשה שאתה רוקד. היכולת להתבטא (שחשתי אז) עדיין מעסיקה אותי, ואני משתמשת בה."

מרדית מונק זכתה להצלחה והד חיובי דווקא בגרמניה. הכספים שהיא משתכרת שם מממנים את עבודתה בארה"ב, היא סיפרה לי לאחרונה. היא ביקרה בישראל ונעשתה ידידה קרובה לשרה לוי-תנאי. נראה שאין זה מקרה: שתיהן מחברות מוזיקה, והכוריאוגרפיה שלהן והבנתן את המחול מגיעות הרחק מעבר למופשט. שתיהן אוהבות לעסוק בנושאים בעלי מימדים אפיים ובדרכים אמוציונאליות.

בישראל יוצאי אירופה היו לכוח מכריע, שעה שבאמריקה הם הפכו, בדרך כלל, פשוט לרקדנים היוצרים סוגים אחרים של מחול מודרני. הפרט החופשי תמיד שלט בכיפה באמריקה. הרקדנים חופשיים לנסות כל מה שעולה על דעתם. הם חופשיים לכלול בעבודותיהם חידושים, להשתמש בטכניקות וטכנולוגיות על מנת לעצב את מחשבותיהם. המחול האמריקני המודרני הוא חלק בלתי נפרד מהאמונה בקידמה. ממש כשם שקשה לתאר את חיינו ללא הטלפון, המכונית או החשמל, המצאותיהם של האדונים בל, פורד ואדיסון בהחלט השפיעו ועיצבו על מושגינו בתחום המחול האמריקני המודרני. □

(הרצאה שהושמעה בכנס חוקרי תולדות המחול באוניברסיטת קליפורניה, לוס-אנג'לס, בחודש יוני 1981).