

ברכט, מונטאז' ותיאטרון-מחול

מאת אליקים ירון

מרכיביה. את המתח הזה שבין המרכיבים, הנותרים מובחנים גם בקליטתו של הצופה, הגדיר ברכט כניכור.

מה איפוא טיבו של המונטאז' במחול? המונטאז' – וזוהי סגולתו הראשונית – מפרק למעשה את אחדותה האורגנית של היצירה.⁽¹⁾

הגורם הראשון ש"מתפרק" הוא העלילה. כיסודו של הרצף הסיפורי הקווי, זה שיש בו התפתחות – או לפחות התמשכות – מונחים היגיון, סיבתיות, תפישה כרונולוגית. מכיוון שהעיקרון המבני של המונטאז' הוא קשרים אסוציאטיביים בין חלקי החומר הבימתי, אין גם לתפוש – או להסביר – את ההתרחשות הבימתית מנקודת-ראות אחת. ריבוי הרבדים של החומר המוצג – בצורתו ובתוכנו – שולל מראש את אפשרותה של משמעות יחידה לדימוי המוצג. מכאן המורכבות והצגה סימולטנית של הדימויים.

נקודות-ראות רבות ומשתנות גם הן מונטאז', והמפתח – וזה היה חלומו של ברכט – הוא במוחו של הצופה. הדרמטורגיה הנרטיבית (הסיפורית-העלילתית), זו שמאופיינת על-ידי תלות הדדית מלאה בין הפרטים, מפנה את מקומה לרב-ממדיות ולסימולטניות מורכבת של התהליך הבימתי, כשם שאת מקומה של העלילה המאורגנת – למשל, התפתחות על-פי הפסיכולוגיה של הדמויות – תופסת התפתחות על-פי עקרונות של דימויים חופשיים ואסוציאטיביים.

עקרון המונטאז' היה מאפיין מרכזי אצל רוב התנועות האוונגרדיות של ראשית המאה. מן הדדאיזם ועד האסמבלאז' נמצא את המונטאז' בתשתיתה האסתטית של יצירת האוונגרד. המונטאז' מניח התקשרות של ערכים שונים למטרה מסוימת וייחודית. השימוש במדיה השונים ביצירה אחת גם הוא מונטאז', שכן כל מדיום תורם למכלול את ערכיו הייחודיים שלו.

אולם עקרון המונטאז' אינו רק ביסוד דרך הארגון והמבנה של החומר המוצג. תפיסת המונטאז' קשורה קשר אמיץ במקומו של הרקדן-השחקן במערכת. האם הרקדן יוצר דמות (character), שהוא גם "עומד מאחוריה", או "מזדהה" עימה? אלה הם מונחים הלקוחים משפת-התיאטרון. הפוריסטים – שדיברו על התנועה כתכלית לעצמה – מתרחקים ממילא מתיאטרון-המחול, כשם שהתיאטרון המעמיד במרכזו את שפת-המילים מתרחק ממנו. גם בעניין זה קיבלנו שיעור הגון

הגבולות בין התיאטרון והמחול מטושטשים, כידוע, ונזילים. הם מתבהרים ומתחדדים ככל שהתיאטרון נעשה ספרותי יותר, כלומר, מתבסס על המלה. אז התיאטרון מתרחק מן המחול. אנטונין ארטו ראה בזה, כידוע, את ניוונו של התיאטרון. גם המחול עצמו עשוי להתרחק מן התיאטרון, ככל שהוא חותר לביטוי מופשט. בכל זאת, כשאנו אומרים היום "תיאטרון-מחול" (תרגום כללי של המונח הגרמני Tanztheater), או משתמשים בביטוי העילג קמעא הרווח אצלנו – תיאטרון-תנועה – אנו מתכוונים, מן הסתם, שהכורז אוגרפיה כוללת גם מרכיבים תיאטרוניים – תפאורה, תלבושות, תאורה: כלומר, שלתנועה מתלווים יסודות נוספים.

מחול תיאטרוני כזה יכול להיות גם "אגם הברבורים": לא זו בלבד שזה באלט עלילתי מובהק, אלא שלתפאורה ולתלבושות יש בו תפקיד דרמטי מכריע, אם בניגוד שבין המערכות ה"לבנות" וה"צבעוניות" – הברבורים והארמון – ואם בהבדל שבצבע התלבושות, לבן ושחור, של אודט ואודיל. יתר-על-כן, הלבן והשחור הם לא רק סממן של זיהוי חיצוני, שכן הם באים במפורש להצביע על עולם פנימי, על תווי אפיון.

אבל לא ל"אגם הברבורים" אנו מתכוונים היום במונח "תיאטרון-מחול". אך דומה, ששיתוף-הפעולה בין הריקוד לבין תחומי הבעה נוספים הוא בכל זאת לב העניין. מישל פוקין חתר לשילוב המחול ואמנויות אחרות. אפשר שדבר זה עשה את מחולותיו תיאטרוניים יותר, אך לא לתיאטרון-מחול. היו שחלמו על סינתזה בין האמנויות ברוח ה-Gesamtkunstwerk של ואגנר. כך או כך, גם היום אנו נוטים להשתמש במטבע של "שילוב אמנויות" (או מולטי-מדיה, או יצירה בימתית טוטלית) בהקשר לתיאטרון-מחול. עניין זה מהותי ותובע הבהרה.

הבהרה כזאת חייבת לעשות שימוש בכמה מונחים ברכטיים, שהם בתשתיתו של תיאטרון-המחול המודרני, או לפחות בגילוייו הגרמניים, ובראש ובראשונה ביצירתה של פינה באוש. מונח מרכזי כזה הוא המונטאז'.

ברכט עצמו ראה במונטאז' את האנטי-תיזה ל-Gesamtkunstwerk של ואגנר. ניתן להסביר זאת בקצרה כך: בעוד שוואגנר דיבר על התמזגות בין האמנויות, מצב שבו כל אחת כמו מבטלת את עצמיותה לטובת המכלול, ביקש ברכט להדגיש דווקא את עצמאותם של המרכיבים. יצירת האמנות שומרת – כך ברכט – על מתח, על עימות, אפילו על סתירה, בין

מברכט, שביקש לבטל את הזדהותו של השחקן עם התפקיד (סטניסלבסקי) ולהדגיש דווקא את המתח ביניהם (מונטאז').⁽²⁾

המסורת הריאליסטית בתיאטרון - ממש כמו המסורת הקלאסית בבאלט - ביקשה להטעים את הזהות בין התפקיד (הפיקטיבי) ומבצעו (הריאלי). על הבלרינה הרוקדת בתפקיד הברבור להיראות שברירית, קלילה, מרחפת, כשם שגבר נמוך לא יצלח לתפקיד הנסיך, אלא, אולי, לתפקיד הליצן. הנסיך הוא "גברי" והברבור הוא "נשי". על כן הוא זה ש"יניף" אותה והיא זו ש"תרחף". האם זה מקרה שבתיאטרון המחול בן זמננו נהרסות לא פעם הציפיות הקונוונציונליות הללו שעה שאשה היא דווקא זו שמניפה גבר? האפקט הקומי אף הוא כרוך בניכור שיוצר המונטאז' על-פי טיבו.

האם הרקדן-השחקן מעצב את תפקידו על-פי תכתיבים של הטקסט/הליברט ושל הבמאי/הכוריאוגרף והקונוונציות המסורתיות? בתיאטרון המערבי (לפחות במסורת הריאליסטית) ובבאלט הקלאסי? התשובה חיובית. אין זה מקרה שברכט, וכמוהו יוצרי הכולטים של תיאטרון המחול, מגלה עניין דווקא במזרח.

בתיאטרון היפני הקלאסי, למשל, נשמר המתח בין השחקן ותפקידו. לעולם אין הם נהפכים לישות אחת. לעולם אין האישיות נעלמת מאחורי המסכה. תיאטרון המחול אינו מסתפק בהטלת תכתיבים על הרקדן. תיאטרון המחול מעלה את הרקדן מדרגת "מבצע" לדרגת "יוצר", ממש כשם שהתיאטרון החדש (אנטונין ארטו, ייזי גרוטובסקי, אוגניו בארבה) מבקש לעשות זאת: הרקדן והשחקן אינם "עושים אינטרפרטציה" לתפקיד נתון. הם יוצרים אותו - בצלמם ובדמותם.

בניגוד לאסתטיקה הפוריסטית - זו שביקשה להתייחס אל הגוף כאל חומר מופשט - אין תיאטרון המחול מבקש להתנחש לאסוציאציות האנושיות - הגופניות, הפסיכולוגיות, הארטיות - שהגוף מעורר. אדרבא, תיאטרון המחול בונה על אישיותו של הרקדן, שכן, אין לו תחליף והוא חד-פעמי. אין הוא דומה לרקדן בבאלט הקלאסי, שנתפש ככלי מיומן ובר-תחליף, והדגש מושם בוויטואוזיות (כמו בספורט), מיטשטשת האישיות ומתכווצת. האדם-הרקדן הוא חלק מסביבה ולא ישות "מרחפת", שמעמידה פנים, כאילו אין חוקי הפיסיקה חלים עליה.

אצל פינה באוש, למשל, באים הרקדנים-השחקנים מכל קצות תבל, והם מתבקשים דווקא לא לנטרל את מוצאם האתני. אין הם נתבעים לטשטש את אישיותם - הלאומית, המינית, ההבעתית. הם תורמים ליצירה את סגולותיהם הפרטיות והם מקיימים עם סביבתם - הבמה, הרקדנים האחרים, המכלול כולו - יחסים של מרכיבים בתוך מונטאז', כשם שהם מקיימים יחסים כאלה בינם לבין תפקידם. בתפישת כזאת אין עוד מקום ל"קודים" קבועים מראש (כמו בבאלט הקלאסי), שכן, מימוש היצירה מתהווה בגופם ובאישיותם של מבצעי.

אף את שבירת המחיצות הפורמליות בין תיאטרון, פנטומימה,

מחול וטכניקות אחרות (גם כאלה השאולות מן הקולנוע) ניתן לראות כמונטאז' במובנו הרחב יותר של המושג. הוא הדין בשימוש ביסודות השאולים מן המציאות. להבדיל מן הטכניקה האוטונומית של הבאלט הקלאסי, מציב תיאטרון המחול את ההבעה הנשענת על ערכים של חיקוי המציאות.

גם מילון-התנועה עצמו עובר טרנספורמציה מקבילה: מן הקודים האוטונומיים אל השימוש ביסודות תנועתיים, השאולים במפורש מן המציאות (הליכה, רחצה וכו'). תיאטרון המחול פונה במפורש אל עולמו של הצופה ואל סביבתו הריאלית. היצירה מתחילה לרוב במקום קונקרטי, הלכות מחיי יומיום והקשור בחוויות פיסיות וחברתיות.

עצם ההישענות על מרכיבים פסיים יומיומיים מעבירה את הצופה באורח בלתי-אמצעי אל המציאות. אחרי הכל, גם התימטיקה הרווחת בתיאטרון המחול לקוחה מן המציאות המודרנית: ניכור, בדידות, מלחמת-המינים, היעדר קומוני-קציה, אלימות.

מכוח השימוש הרחב שעושה תיאטרון המחול במציאות, מתבטלת הסתירה בין "אמנות" ו"חיים". שכן, במקום הפשטה אסתטית, יכול הצופה להשוות את אירועי הבמה עם המציאות המוכרת לו. אלא שגם את טשטוש התחומים בין ה"אמנות" וה"חיים" ניתן להבין כצורה של מונטאז', שבמרכזו מונחת מורכבות בדרכי ההבעה ובדרכי הקליטה גם יחד.

בדבריו על הכוריאוגרפיה, מטעים ברכט במפורש: "הרי זו טעות רווחת בימינו, כאילו אין למחול עניין בהצגתן של הדמויות כפי שהינן במציאות." אך במקרה שקיימת סכנה שדברי ברכט יובנו, בכל זאת, כתביעה לריאליזם, נזכיר את קביעתו, לפיה "התנועה המסוגנת והתנוחה המאורגנת יוצרים ניכור."

יש איפוא הבדל בין יצירה ריאליסטית (או נטורליסטית) לבין יצירה העושה שימוש חופשי ביסודות ריאליסטיים (או נטורליסטיים), אך מבלי שהיא עצמה תיהפך בשל כך לריאליסטית. אפשר לראות זאת הן בתיאטרון (ברכט, בקט) והן בתיאטרון המחול (פינה באוש, ריינהילד הופמן, מאגי מארין). והרי המתח הזה שבין יצירה בלתי-ריאליסטית במתכונתה הכוללת לבין שימוש חופשי ביסודות ריאליסטיים הוא בלביבו של המונטאז'. שכן, המתחים שבו מתקיימים הן במישור המרכיבים בינם לבין עצמם, הן במישור של היחס שבין המרכיבים לבין המכלול.

1. אין זה מענייננו כאן להרחיב בסוגיה זו, אך נציין רק זאת, שבאסתטיקה המערבית אכן רווחה תפישת היצירה האמנותית כישות אורגנית. תפישת זו, שהגיעה לשיאה ברומנטיקה, התערערה בראשית המאה העשרים על-ידי תנועות האונגד השונות: אלה העמידו מולה את תפישת האמנות כמונטאז'.
2. עניין זה של ה"Typecasting" הגיע לשיאו (או שמא נאמר - לניונו) בתיאטרון המסחרי. מבחינה זו ניתן לראות בתיאטרון המחול תיאטרון "אחר", או "אלטרנטיבי", למערכת הממוסדת, זו המיוסדת על קונוונציות נוקשות כל כך בבחירת השחקן "המתאים" לתפקידו.