לרקוד נגד המוזיקה

מאת חנוך רון

לרקוד נגד המוזיקה, משמעו לרקוד עם המוזיקה. לכאורה יש במשפט זה סתירה פנימית, אלא שהשימוש החופשי במלות היחס עשוי לאפשר לנו להדגיש דברים או לתת להם משמעויות חדשות. ואין בכוונתנו לרמוז על הצטעצעות במלות־יחס. בזמננו, כשהתחביב המוזיקאלי משתנה לבקרים, מלים כמו „נגד", „עם", „אצל", „על־יד", לובשות ופושטות צורה והן עשויות לבטא הקשרים במשמעויות חדשות. **רק כשיש מכנה** משותף המעוגן היטב בתחביר שהצופן שלו ברור, אפשר להבין את דבריו של **סטיוארט דמפסטר**:

„לנגן עם מרס קניגהאם, משמעו לנגן **על־יד** מרס קניג־האם. אי־אפשר ,ללוות' אותו במוזיקה, כי אין למושג זה של ,ליווי' כל משמעות".

המוזיקה המערבית ידעה במשך מאות בשנים שינויים לא מעטים ובחלקם מהותיים ביותר. אולם מעולם לא עברה טראנספורמאציות כה אינטנסיביות, מבחינת הסגנון או קביעת סולם ערכים אסטתיים, כבמשך שני הדורות האחרונים. על אף שינויי הסגנונות במשך מאות שנים, עבר קו מרכזי כחוט־השני ביצירה המוזיקאלית המערבית. קו זה התבטא בסכימה: „מוטיב — נושא — פיתוח — חזרה — נושא מנוגד", וכך הלאה. אולם ברגע שבאו המחברים החדשים, שביטלו מראש ובמודע את הקו ההמשכי הזה, נוצר קצר בין היוצר לבין הקהל, הממשיך להיות מותנה לתבניות שאינן קיימות עוד.

„לא עוד נושאים, לא עוד מוטיבים שיש לגוונם, לפתח אותם, לעשותם מנוגדים. למען עיצובה של הנחה זו נתתי הכל" — מכריז ג'ון קייג', ה„גורו" הגדול של המוזיקה בשנות החמישים והשישים. וכשאין נושאים שאפשר לעקוב אחריהם, וכשאין ניגודים חריפים בין מוטיבים וקווים, מאבד הקהל את בטחונו, כי עדיין לא עיכל את התחביר החדש. שבר זה היה אחד הגורמים ליצירת הניכור שבין חלק גדול מהקהל לבין מרס קניגהאם בהופעתו בישראל. ואין הכוונה לקניגהאם כרקדן או לבידוד האלמנט הכוראוגראפי משאר המרכיבים, אלא לצירוף של הכוראוגראפיה והמוזיקה, שהוא נושאו של המסר החדש.

יותר משהושפע מרס קניגהאם ממרתה גרהאם, הוא הושפע משותפות העבודה עם ג'והן קייג', והיא זו המזינה את קו־המחשבה החדש ואת התחביר המתבקש ממנו.

ערב אחד, באולם של ה־Black Mountain College הוצג האב־טיפוס של האירוע החדש שלימים נקרא „הפנינג". מרס קניגהאם קפץ ודילג בין הקהל, הצייר רוברט ראושנברג השמיע תקליטים שחוקים מעל גבי פטיפון עתיק עם רמקול־משפך גדול, שני משוררים דיקלמו שירה, וג'ון קייג' עצמו עמד על אחד משלביו הגבוהים של סולם והשמיע הרצאה. זו היתה הצגתו של קייג' במה שקרוי בלשונו „הכל בעת ובעונה אחת". ציפיית הקהל שהמוזיקה תשמש כבסיס או כ„תמיכה" לכור־אוגראפיה, או יותר מכל שהתנועה תהפך **לאילוסטראציה** למוזיקה — התנפצו לרסיסים.

האם בהכרח נגזר על הכוראוגראף להתאים בהערכה של יחס אחד לאחד את המוזיקה לתנועות הגוף? האם בהכרח חייב המשחק שבין כוח המשיכה לאנטי־גראוויטאציה של הרקדן לתאום את הגראוויטאציה של הפסוקים המוזיקאליים? האם תרגום פיסוק מוזיקאלי או מהלך הארמוני בקדנצה המוזיקאלית לשפת המחול, צריך להיעשות בפשטנות, עקב בצד אגודל, בעקבות המוזיקה ולהפכה למכשיר אילוסטרטיבי גרידא? שאלות אלה ודומות להן מטילות סימן־שאלה גדול במיגוון הציפיות המותנות שלנו כקהל. ללא הבנת הערכים האסתטיים של התחביר החדש שמציע ג'ון קייג', ספק אם אפשר להבין כראוי את תרומתו החשובה של מרס קניגהאם לשאלת יחסי הגומלין בין מחול למוזיקה.

עדי צמח, בספרו „אסתטיקה אנאליטית", מבהיר את מושג „**התנאים התיקניים**": „כדי להעריך נכונה רביעיית מיתרים של ברהמס, חייב אדם שתהיה לו היכרות ידועה עם הצורות העיקריות של המוזיקה הקלאסית המערבית ומסורתה. אם תנאים אלה ודומיהם אינם מתמלאים, הצופה אינו יודע **במה** שומה עליו לצפות בשעה שהוא נותן את דעתו ליצירה שלפניו. ואם אין אדם יודע מה הם הדברים אשר אליהם הוא „מתבקש" להפנות את תשומת־ליבו בצפותו ביצירה שלפניו, סיכוייו לראות דברים אלה יהיו אשר יהיו — קטנים הם ביותר".

ובהמשך קובע עדי צמח: „קיצורו של דבר, את התנאים התיקניים לצפייה ביצירות אמנות שונות קובעות נקודות מבט שונות, אשר רק הן מאפשרות לאובייקטים הנדונים להיות נראים **במלואם**, כלומר, כפי שהם באמת".

האנאלוגיה מטיעון זה ליצירתו של קניגהאם מתבקשת מאליה. לקהל שלא היתה לו היכרות עם הצורות העקריות במוזיקה של קייג', סולם ערכיה ותחבירה, ודרך שילובם של אלה בסגנונו של הכוראוגראף, לא היו לו „התנאים התיקניים" כדי לצפות ביצירתיו של קניגהאם כפי שהן באמת.

קייג' הוא המלחין שהוביל את המסע המוזיקאלי אל המזרח־הרחוק ואל האמונה המיסטית ב„מקרה". כחסיד הזן־בודהיזם הוא משתמש בספרי ה„אי־צ'ינג" הסיניים העתיקים, שיש בהם לוח המיספרים המקריים. המוזיקה שלו, בדומה למוזיקה של המוזיקאי ההודי, היא מקרית, לא קבועה, ולעתים אינה חוזרת על עצמה. עם קייג' נולד המושג של „Chance Music", ועם קניגהאם בא בעקבותיו המושג של „Chance Dance". בעקבות גישות אלה הגענו בעשור האחרון למוזיקה של הוויה יותר מאשר למוזיקה של **התהוות**.

קייג' סבור, כי דרך הלחנה המושתתת על מושג המקרה „מזכירה לנו את **הפאראדוכס** של היסודות הראציונאליים וה־אי־ראציונאליים בחיינו. אנו חותרים לקראת מטרות מודעות, אבל נידונים להפקיר את חיינו לקאפריסה של המקרה". מכאן יובן גל הניכור, ולעתים האיבה, שהיה לחלק מהקהל אל המוזיקה שליוותה את הופעתו של קניגהאם, שבוצעה בידי־שלושה מלחינים: דיויד טיודור, דוד ברמן, וסטיוארט דמפסטר, שניגן בטרומבון ובצינורות למיניהם. זו **היתה** אחת מהיצירות המוזיקאליות החזקות, המעולות והמרשימות ביותר שנשמעו

לאחרונה על במותינו. לחלק מהקהל נשמעה מוזיקה זו כמו־נוטונית, והמבוכה לשמע המוסיקה התפתחה לעיתים עד למצב של חוסר־מנוחה, ואולי עד לאיבה סמויה או גלויה. אלא שכבר היו דברים מעולם, ואין אפילו צורך להפליג לאחור אל ביצוע הבכורה של „פולחן האביב" של סטרווינסקי.

קניגהאם הביא תפיסה חדשה במה ששייך אל הקו הצורני שבכוראוגראפיה שלו. יסודות הקו הזה אפשר למצוא כמובן אצל קייג'. משך מאות בשנים התפתחה הצורה המוזיקאלית כתוצאה מיחסי הגומלין שבין „הידוע־המישתנה־והחוזר". שני יסודות אלה של „הידוע" ו„המישתנה" היו בבחינת תנאים הכרחיים לבניית צורה כלשהי.

„הידוע" העניק למאזין את הבטחון, ושימש כציר מרכזי בעיצוב הצורה. „המישתנה" היה בחינת הקונטראפונקט אל „הידוע". התחביר החדש של קניגהאם מבטל משחק זה, ובמקומו הוא מביא את „המקרה מול האירגון" כשהמקריות היא דומינאנטית, אלא שהיא מאורגנת במעין סדר ראשוני, בסיסי, שהרקדנים מודעים לו, ופועלים לפיו. כך מקבל מושג ההתפתחות משמעות חדשה. ומכאן מושג הזמן אצל קניגהאם מקבל הארה אחרת. אין בה יותר התקדמות מן הפשוט אל המורכב. מן הראוי להזכיר כאן את דבריו של איגור סטראווינסקי על המוזיקה של אנטון ווברן: „...אין בה התקדמות מן הפשוט אל המורכב, אין התפתחות של מרכיבים מישניים או אינטגרציה של אלמנטים מנוגדים, נושאים שניים, אפיזודת פוגאליות וכדומה... אמנות כזו היא סטאטית מטבעה".

דברים אלה הביע סטראווינסקי בשנת 1965, לאחר שבמשך עשרות שנים סרב להכיר בערכה הסגולי של המוזיקה האטונאלית מבית מידרשם של שנברג־ווברן־ברג, הגיע, לבסוף, לכתיבת שיר־הלל למשמעות המוזיקאלית החדשה. קניגהאם וקייג' אינם מציגים כל התפתחות לקראת „שיא" נעלם שאיננו קיים. מכאן גם שאין לחפש את „האנטי־שיא". הסטאטיות יש לה מאפיינים חדשים, והשינויים בה הם פנימיים לא חיצוניים, תובעים מהמאזין־הצופה דרך שונה של התייחסות קליטה. אך מי שעדיין מעוגן בדרכי „ההתפתחות" הקונבנציונאלית יראה את היצירה כמונוטונית כביכול, יתעייף ממנה במהרה ויאבד את היכולת והסבלנות להיות חשוף למה שבאמת קיים ביצירה.

קניגהאם וקייג' הופיעו בצוותא פעמים רבות באמצע שנות החמישים. באחת מהופעותיהם באוניברסיטת איובה, פנה סטודנט אל אחד המורים שם ושאל: „מה כל העסק הזה צריך להביע?" תשובתו של המורה היתה: „הרגע איש צעיר, אין כאן כל סימבולים שיכולים לבלבל אותך. פשוט הרשה לעצמך להנות סתם. אין כאן סיפורים ולא בעיות פסיכולוגיות. יש כאן בפשטות יצירה בתנועה, קול ואור. התלבושות מאד פשוטות, כדי שתוכל להתרכז בתנועה". נקודת חוסר המשמעות הפסיכולוגית, או כל משמעות הנמצאת מחוץ לתחום התנועה עצמה מצד אחד, והשילוב של המוזיקה והמחול הבאים זה ליד זה, היא נקודת המפתח בהבנת קומפלכס היחסים שבין תנועה לצליל.

ומדגיש קייג': „במחול של קניגהאם נראה שהרקדן תומך אך ורק בעצמו, ואינו זקוק לתמיכתה של המוזיקה. שתי האמנויות, המחול והמוזיקה, מתרחשות בצוותא בחלל ובזמן משותפים, אבל כל אחת מבטאת את משמעות ה„חלל־זמן" בדרכה היא.

התוצאה היא יצירה של אי־תלות במושגי חלל־זמן. לא קונטרפונקים, לא יחסים שיש להשתלט עליהם ולבקרם, אלא גמישויות הנוצרות כפי שאנו מכירים מהמוביילים (המרצדות) של אלכסנדר קלדר".

את המכה האחרונה מנחית קייג' בטענה, שאת ההקשרים הנוצרים על הבמה חייב לעשות לא פחות ולא יותר אלא הצופה בעצמו. כלומר, בארועים אלה של מחול לצד מוזיקה מתבקש הצופה־המאזין לערוך בעצמו את הקומפוזיציה, וליטול חלק אקטיבי בכך שהוא מתרכז בציפיה ובהאזנה לנעשה בחלק זה של הבמה, במיספר חלקים, או בחלק אחד, תוך התבוננות על הבמה כיחידה שלמה. מי שצפה בהופעותיו של קניגהאם יודע, שאי־אפשר בלי זאת, כי אתה, הצופה, מארגן את הצפיה של עצמך. אלא שהתביעה לקחת חלק פעיל באירגון החוויה וכשותף לה, מרתיעה את רוב הקהל, וכך, בלי להיות שותף אקטיבי הוא יושב חסר־אונים מול מהדורה חדישה של „ליל וואלפורגיס" מודרני, וכל מה שנותר לו להפעיל הוא מנגנון־הגנה אישי, בכך שהוא שולח בתוקפנות חיצים לכל עבר כנגד המוזיקאי, הכוראוגראף, הבמה, הנגנים והרקדנים.

מושגים כמו „חן", „אצילות", „אלגנטיות", זרים למוזיקה חדישה זו. מושגים אלה שייכים לעולם כרונולוגי ורוחני אחר, וכשמעמידים אותם היום על הבמה לא רק שיש בהם אנאכרוניזם, אלא שיש בהם מידה בולטת של הצטעצעות והתגנדרות. הבאלט הקלאסי מאז ומתמיד כלא את המוזיקה במסגרת של ליווי ואילוסטרציה, ואילו הקהל נתבע להיות פאסיבי ולצפות מן הצד בהשתאות על משחקי האלגנטיות והחן שעל הבמה.

שותפות אקטיבית של קהל המתבקש ליטול חלק באירגון המופע שהוא מתבונן בו — זרה לעולם הבאלט. ג'ון נוימאייר מדבר עתה על מה שקרוי בפיו „הבאלט הסימפוני", והוא בוודאי יגשים את מישאלותיו, וירקוד לצלילי הסימפוניות של מאהלר כולן. יהיו התוצאות טובות יותר, נהדרות או טובות פחות, הסימפוניות של מאהלר ימשיכו לחיות חיים עצמאיים משלהן גם מבלי שיזדקקו לעזרתו של נוימאייר. עבודתו, ותהיה הטובה שתהיה, לעולם תישאר במישור תירגום הצופן המוזיקאלי לצופן ריקודי.

המוזיקאי הרציני אינו זקוק לאילוסטרציית־מחול למאהלר, וגם לא למאהלר, בחינת דקורציה למשהו אחר. כשמוריס בז'אר החליט ליצור בלט שבו תהיה אווירה מיוחדת, הוא פנה לעבר הנושא „פאוסט" של גתה, ובחר במוזיקה ב„מסיה בסי־מינור" מאת באך, אחת מיצירות המופת המוזיקאליות של כל הזמנים. גדולתה של מיסה זו היא, שלו היה בז'אר בוחר בנושא „איוב", „יוליוס" או „בעקבות הזמן האבוד" — לעולם יכלה יצירה זו לשמש בסיס מוזיקאלי הולם. ליצירה המוזיקאלית הגדולה באמת אין סוף של דימויים שאפשר לנצלם בהקשרים שונים.

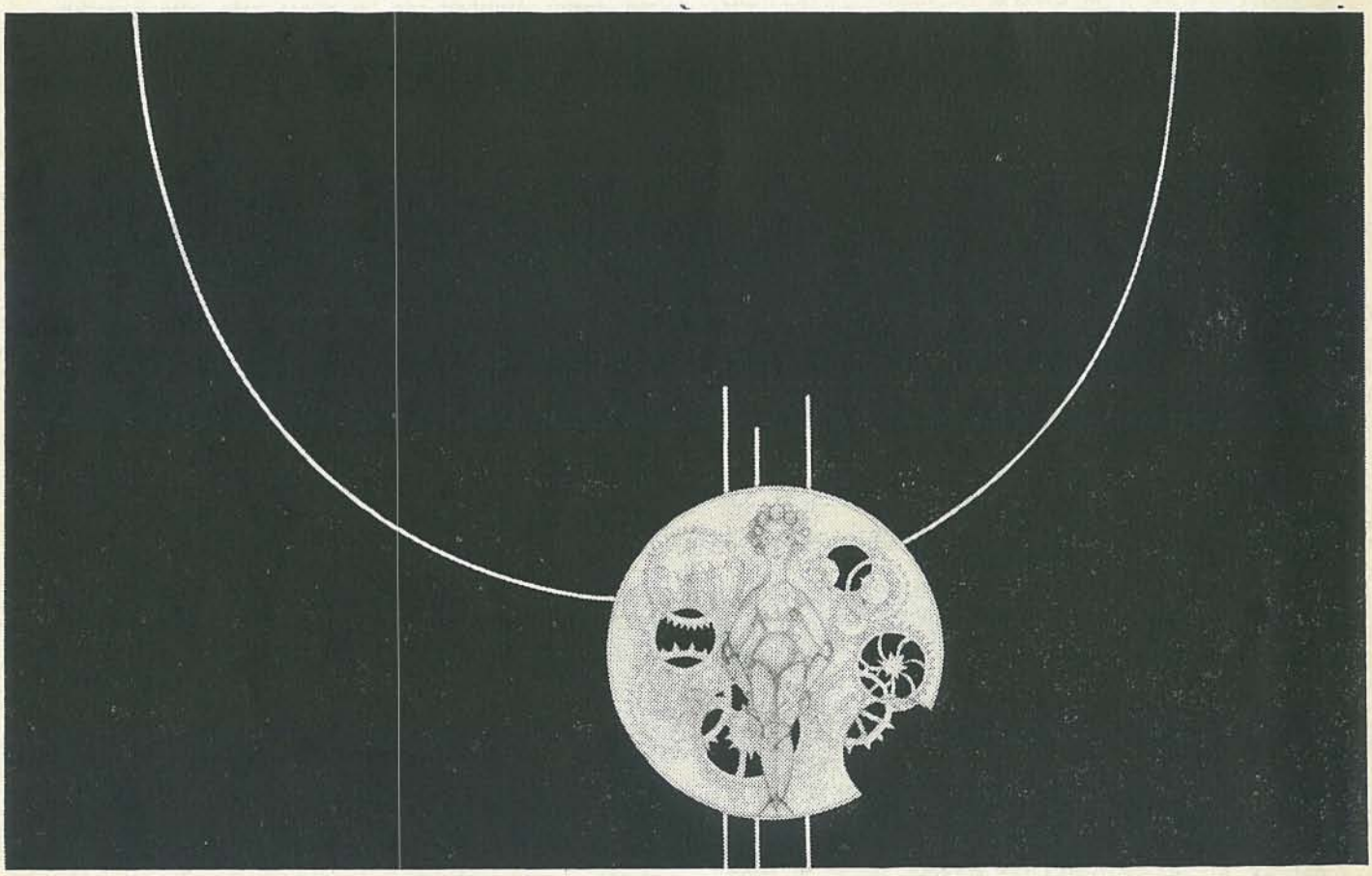
נוימאייר וביז'אר הם ענקי יצירה בתחומם, אך עבודתם עם המוזיקה נשארת במישור של תירגום. אולי לא תירגום במשמעות של „אחד־לאחד", אך בכל זאת תוך חיפוש הצופן המשותף למוזיקה ולתנועות הגוף. על אף גדולתם של יוצרים אלה, נשארים באך ומאהלר במקומותיהם, וממשיכים לנשום את נשימתם העצמאית.

יאצלנו, אנו עדיין מחכים להופעת המלחין שיביא עמו את האמירה המוזיקאלית החדשה והמוזיקה תצא מכילאה האילוסטרטיבי. אנו מצפים לאותו כוראוגראף שישתחרר מחי־בוקי־הדוב של הבאלט הקלאסי מצד אחד, ומהתחביר של מרתה גרהאם ותלמידיה מצד שני, ויידע לעבוד **על־יד** איש המוזיקה. אנו עדיין מחכים לחגיגה של **פוליפוניה חדשה** — של קולות ותנועה החיים זה לצד זה; למושגים אמנותיים כמו המיקרה, קולות ורעשים, משמעויות מוזיקאליות הנוצרות על־ידי כלים קונבנציונאליים לצד סינתסייזרים אלקטרוניים, שיבואו ויופיעו ביצירות על בימותינו. „הדממה" המפורסמת (ה"Silence") שסביבה בנה קייג' מערכת של ערכים אסתטיים, מקרה מול אירגון, ביטול הקו הליניארי של התפתחות — כל אלה ואחרים עדיין מחכים לגילוי חדש.

ג'ון קייג' מספר אנקדוטה קטנה על אודות זֶן־בודהיזם, המשמש לו כמקור השראה בדרכו האידיאית־אמנותית.

אמר ד"ר סוזוקי: לפני לימודי הזֶן, אנשים הם אנשים והרים הם הרים. כשלומדים את תורת הזֶן, הדברים נעשים מבולבלים. אחרי לימודי הזֶן אנשים הם אנשים והרים הם הרים. הוא נשאל מהו, אם כן, ההבדל בין „לפני" ובין „אחרי". והוא ענה: „אין הבדל, רק הרגליים נמצאות מעט מעל פני האדמה". האם נצליח גם אנחנו להתרומם קצת וריקוד יהיה ריקוד, ומוזיקה תהיה מוזיקה, ויהיה הסיכוי לכך שיתחילו לרקוד „נגד" המו־זיקה?

ימים יגידו. ■



רישום לתפאורה מאת דוד שריר, למחול „הוא והיא", כוראוגרפיה: מירלה שרון, בלהקת „בת־דור".