ריקוד הומאני

מאת מרים בן־ברוך

הוויכוח "אמנות לשם אמנות" או "אמנות למען מסר" הוא, אולי, בן גילה של האומנות עצמה ואפשר לומר בן גילה של האנושות. היו תקופות בהן התמקד החיפוש בדרכים צורניות חדשות והיו תקופות בהן ביקשו אמנים לבטא את רחשי לבם למתרחש סביבם. נדמה שניתן לקבוע, שבתקופה שלנו משמשות שתי דרכים אלה בערבוביה נוראה.

"שום אמן אינו סובל את המציאות" אומר ניטשה, אך "שום אמן אינו יכול לוותר על המציאות" - מוסיף עליו אלבר קאמי. אם במודע ואם שלא במודע, מציאות זמנו של האמן מוצאת את ביטויה בעבודתו. יש המעלים מעליה וקובעים לגביה עמדה מוסרית־ערכית, ויש הפועלים בתוכה, או המופעלים על ידה ללא רצון או יכולת (ואולי שניהם) למתוח עליה בקורת ערכית.

יש הרבה בלבול ואובדן־דרך בתרבות המערבית של המאה העשרים. התפתחות טכנולוגית מסחררת בצד צרכנות־מותרות רועשת; ירידת ערך האדם וחייו כפרט בתוך ג'ונגל עירוני מנוכר ואלים הם פניה המבוהקים של תקופתנו.

כמובן שמאפיינים אלה הם גם הבולטים באסכולות האמנותיות השונות שצמחו מתוכן. בהן שהעלו את האספקט ההומאני והוקיעו את התופעות בחריפות כמו, למשל, האקספרסיוניזם הגרמני שלאחר מלחמת העולם הראשונה שהוליד - בין השאר - את ציוריהם של קטה קולורע ואוטו דיקס, את שיטת המחול המודרני של מרי ויגמן וקורט יוס (ואת הריקוד "השולחן הירוק") וכמובן את מחזותיו של ברטולד ברכט.

בשנות ה־60 מגיע מאמריקה זרם ה"פופ־ארט", שהוא דווקא דוגמא כיצד אמן מסתבך בתוך המציאות שלו מבלי יכולת או רצון "להעריך" אותה מוסרית וערכית. נקניקית הפרנקפורטר הענק של אנדי וארהול וסדרת קופסאת שימורי המרקים שלו יכולים להתפרש באותה קלות הן כבקורת על והן כסגידה לתרבות הצריכה והשפע הבזבזנית של אמריקה באותה תקופה.

לעומתו, האבסורד האקזיסטנציאליסטי של סרטר וקאמי - הן בספרות והן בתיאטרון - מצליחים לגעת בכמה מהנקודות הכואבות ביותר בחיי האדם החדש: חוסר המשמעות, מות האל (או האמונה) ומשבר אמון עמוק בכל מה שנהוג היה לכנותו הציוויליזציה המערבית וערכי המוסר שלה. (אפילו הגיהנום שב"דלתיים סגורות" כבר אינו גיהנום דתי אלא "האדם האחר").

בתחום המחול יש בעשרות השנים האחרונות פריחה חסרת תקדים, אך גם הרבה מהבלבול ואובדן הדרך, שמאפיין אמנויות אחרות. הלהקות הקלאסיות הגדולות ממשיכות להציג את הבאלטים הקאלסיים המסורתיים לקהל המנויים וממעטות בהעלאת עבודות, שיש בהן התיחסות להיום (עם מספר יוצאות מן הכלל כמו, למשל, הבאלט הלאומי של הולנד וה"ניו־יורק סיטי באלט" של בלנצ'ין). גם ברוב הלהקות המודרניות המבוססות מוצאים הרבה ברק וירטואוזי, אפקטים חיצוניים ומעט תוכן. אך המאכזב ואובד הדרך ביותר הוא התחום הניסויי, שניכר בריצת אמוק אחר חידושי צורה, שבירת מוסכמות לשמה והתעסקות אוטיסטית כמעט בתהליך העבודה ונתוחו, ללא נסיון מספיק להגיע לאיזושהי אמירה עם מעורבות, שיש עמה מחויבות או התיחסות כלשהי למצוקה הקיומית של האדם בשלהי המאה ה־20. אם יש אמנות אשר צריכה לקחת על עצמה משימה זו, הריהי אמנות הריקוד. הריקוד הוא כולו בני־אדם. אין הכוריאוגראף יכול להתמכר לחומר ולצורה לשם צורה כצייר או כפסל, אין הוא יוצר בחומר דומם אלא ב"חומר" של בשר־ודם, ולכן אין הוא יכול - ויתר על כן, הוא אינו רשאי - להתעלם מהאספקט האנושי של אמנותו.

מרס קנינגהם מנסה על־ידי שיטת ההימור המקרי לנטרל את מעורבותו של הכוריאוגראף ותכנים נילווים לתנועה הנקיה, ומעביר על־ידי כך את הריקוד לתחום המופשט. אולם יחד עם זאת יש במחולות של קנינגהם התיחסות של רקדן לרקדן, ורקדן לרקדנית, ומתפתחות מערכות־קשרים ו/או התנכרויות, שיש בהן חום אנושי רב בצד השתקפות של ניכור וזרות.

לעומתו מרקידה רקדנית המינימאליזם, לוסינדה צ'יילדס, במשך יותר משעה קבוצה של רקדנים ורקדניות מבלי שהם מחליפים מבט ומבלי ליצור התקשרות כלשהי ביניהם - ותהיה זו מופשטת ככל שתהיה. בכך לא רק שהיא חושפת את עצמה כאדם שטחי, שאין לו כל אמירה, אלא שהיא גם הופכת שותפה (במודע או שלא במודע) לדהומניזציה השלטת בתרבות המאה הזאת. כאשר חוטא בכך אמן מתחום האמנות הפלסטית אפשר, אולי, להתיחס לכך בסלחנות, אך כאשר אדם שעובד עם עצמו - עם גופו (האנושי) - ועם גופותיהם של אחרים (אך עדיין בני־אדם), מצליח להתעלם מאנושיותם בצורה כה בוטה, זה לא רק אמנות גרועה אלא גם מסוכנת.

לוסינדה צ'יילדס אינה תופעה חריגה, אלא תוצר אחד בלבד של אסכולה שלמה, שאולי כבר נמצאת בשלבי דעיכה (וכי איך יתכן אחרת...), אך הדיה־מאפייניה ממשיכים להתקיים ולהשפיע על רקדנים וכוריאוגרפים המעדיפים לשקוע לתוך צורניות בלתי מחייבת מלווה על־פי־רוב בסיסמאות בומבסטיות ובאיצטלה של "חדש" ו"אוואנגרד" כמס־שפתיים לקהל האינטלקטואלי או, בעיקר, לפסבדו־אינטלקטואלי. אין ספק, שקשה הרבה יותר לצפות בריקודים כמו "חלומות" ו"חדרים" של אנה סוקולוב או בעבודותיה של פנינה באוש, מאשר בהופעת מחול "מינימאלי". סוקולוב ובאוש אינן מקלות על הקהל, אלא חושפות אותו ללא רחמים למיכלול רגשות ומצבים אנושיים קשים מנשוא בחיי יום־יום ולכן פוגעים ומביכים עוד הרבה יותר בהיותם מוצגים על הבימה.

המצוקה הקיומית שלנו, של כל אחד ואחד מאתנו, אינה דבר שקל לחיות עמו, ומי שרוצה להביאה לבימה, חייב בראש ובראשונה להתמודד איתה בעצמו. בוודאי שהרבה יותר קל ובלתי מחייב לברוח ממנה אל מיפלט הברק הוירטואוזי לשמו, או אל המרוץ אחר חידושים צורניים שונים. דברים מסוג זה אינם דורשים שום מעורבות ריגשית מביכה או כל אמירה שיש עימה אחריות, ולכן הם קוסמים וקלים לכאורה; אך ההולכים בדרך זו שוכחים, שהצורה החיצונית אין בה כדי להעניק סיפוק לאורך זמן, ושהחדש היום מתישן מחר וכך יש לרוץ הלאה בחיפוש אחר סיפוק נוסף, חידוש חדשני יותר מן החדש, והמצוקה הקיומית הולכת ומעמיקה, הולכת ומשתלטת עלינו. כל זאת, בעוד שאם יהיה לנו האומץ להתמודד עם אותה מצוקה קיומית **וליצור מתוכה**, יתכן ויש לנו תקוה, כבני־אדם וכאמנים. אולי נמצא מתוכה דרכים להתגבר על ניכור ולמצוא מעבר לאלימות ומבעד לריקנות את מה שעושה את האדם לנזר הבריאה, את חוסנו ויופיו של האדם היוצר, שממנו נוכל לינוק כוח.

אמנות הרודפת אחר החיצוני נדונה לניוון ולגוויעה. אמנות שמחפשת דרכים להתמודד עם האדם על כל מורכבותו – היא אמנות שלעולם לא יחסרו לה חומר וגרויים ליצירה חדשה והיא אמנות אמיתית. כאמור, אין כאמנות הריקוד אמנות אנושית. בין אם נרצה בכך ובין אם לאו, האדם הוא הוירטואוז והרקדן הוא אדם. ■

פליה

מאת מיכה נס

אהבתי לראות סוסי־מרוץ לפני הזינוק, את דריכות שריריהם, את מבטם הישר קדימה. מה הם מרגישים עכשיו? ואני עושה את הפליה הניצחי בפוזיציות הקבועות ויודע עד כמה מכאנית הפעולה הזאת וכמה תוכן אפשר להכניס לפליה פשוט, להגיע למקסימום, וקצת יותר, ולדעת איך לא להזיק לעצמך, לשמור על הגב, לגדול עם התנועה, לצמוח למעלה, לחוש את הקשר של כף הרגל לריצפה, הגשר שיהיה גבוה, והברכיים פתוחות לצדדים.

הברכיים הינן סיפור בפני עצמו, יש להכניס את הכח הדרוש בעוצמה וברוך הנכון והמדויק כי הברך היא פרק מאוד פרמיטיבי התלוי בארבע רצועות, שיכולות לאכזב בקלות אם, מזייפים במתיחתם. כאשר אני חושב על שריר־התאומים, אני מוכרח להיזכר ברודולף נורייב, ההולך על חוף־הים בתל־אביב בפברואר 1960 והוא רק זה עתה ברח מברית־המועצות. צורת שיש היתה לרגליים האלה, הם ממש נראו מפוסלות. גיד אכילס, לו הסטוריה מיוחדת והוא ממש נקודת תורפה בפליה, אותו יש לכוון כמו את מיתר הכינור לפני הקונצרט. כבוד המורה, דרוך כולו, נותן את הקצב, מקיש במקל המסורתי. כמובן שזה ארבעה רבעים וכי אפשר אחרת בפליה? אתה משתדל למלא את כל המרווחים של התיבה בכיפוף איטי, אלסטי ואחר כך חוזר ומותח הכל למעלה, משתמש בכל התווים כולם ואפילו להתייחס לספירות הלא מודגשות שבין הדגשים.

היד המלווה את התנועה, היא השירה של הפליה, המלודיה, כאילו לא חשובה, אבל היא משמעותית. גרטרוד קראוס היתה אומרת "שיר השרירים," וזה מתאים לתנועת היד בפליה. לנעול את הברך לפני שיורדים, ולצמוח מלמעלה, זו ירידה לצורך עליה. האגן, החלק הכבד הזה שממנו נוצרים החיים, תמיד בורח אחורה, צריך לשמור עליו שירד מאונך.

לכל מורה שיטה משלו לתאר את האחוריים. שמות כמו פופו, תוסיק, אחוריים, תמיד מילים עדינות של מורים לבאלט. אני דווקא אוהב את השם תחת, יש בו משהו בסיסי, מאסיבי. יש הדורשים לכווץ את השרירים, ויש המבקשים לשחרר אותם ולכל אחד הסיבות שלו, הסבריו ופרושיו למה מבחינה אנטומית, מדעית, או אמנותית, נכון לעשות אך ורק כך. ואנו הרקדנים נקרעים בין האמיתות השונות של האסכולות.

פליה זו ההתחלה, הבראשית של הריקוד, מכאן יוצא הכל, הקפיצות, האדג'יו, הפירואטות. אין זה כיפוף של הברכיים, כמו שמספר מורים מנסים להסביר זאת למתחילים. זה הבסיס של עולם הריקוד, שממנו צומחות למעשה כל האגדות. ■