

המחול מול המודלים שלו

המודל המוסיקלי

מאת נפתלי עירוני

ללא ספק המוסיקה אינה רק אמצעי עזר לפיוט, אלא אמנות עצמאית, בעלת העוצמה הגדולה ביותר מבין כל האמנויות, ועל כן מסוגלת להשיג את מטרותיה בכוח האמצעים העצמיים שלה לבדם, ואינה זקוקה לא למילות השיר ולא לעלילת האופרה.

(שופנהאואר)

מעורבות המוסיקה בכמעט כל אירוע מחולי היא דבר בלתי נמנע. זאת עובדה אשר מחייבת הסבר, כי התופעה אינה מקרית, ואפילו במופע ללא ליווי מוסיקלי מורגשת היטב עצם עובדת היעדרותה של המוסיקה. השקט חודר אל המופע בכוח, וכאילו מדגיש את נוכחותו כתחליף למוסיקה.

כאשר מנסה מקצב כלי-הקשה לבדו למלא את מקומו, הוא בעצם מחזיר את המוסיקה לחלל. השימוש באמצעים אחרים לליווי המחול, כגון מוסיקה קונקרטי, צלילים שונים וכן קולות אנושיים, אינו מעיד על פתרון שונה, כי בכל השיטות הללו יש מידה רבה של "הרמוניזציה מוסיקלית", שהיא תוצאה ישירה של החשיבה המוסיקלית, המשפיעה והמעניקה את גיבויה להרכבו של רקע המופע. הרקע המוסיקלי מהווה מעין תפאורה טבעית של המופע. אבל בהרבה מקרים רקע כזה אינו תורם יותר מאשר עצם היותו תלוי וסמטי בדיוק כבד מצויר בתפאורה מיושנת.

תפקידה של המוסיקה אינו מובן דיו ועוצמתה האדירה אינה מנוצלת. על כך ננסה לדבר בהמשך, אבל לפני כן עלינו להעיף מבט ולתאר את הסיטואציה שבה מתרחש האירוע המחולי.

כאמנות בימתית, המחול מתרחש, פועל ומתנועע על הבמה. אולי בליתי-ברירה נוצר מצב עובדתי המטשטש גבולות והמערפל את מהותו ואת תוכנו של המחול. כי המאפיין העיקרי שלו - התנועה - אינו ניצב בראש הדברים, אלא נחשב כפועל יוצא מהסיטואציה הדרמטית. תופעה זו מובנת וטבעית, משום שהוא מצוי בתוך מסגרת בימתית, ועל כן על המחול לציית לתכתיביה. השאלה הנשאלת היא, האם הסיטואציה התיאטרלית או סוג אחר של סיטואציה "בימתית" מכילה בתוכה את הפוטנציאל התנועתי הדרוש להתפתחות המחול?

כדי לענות על כך, יש לחוש ולהבין את ממדי הזמן והחלל שבהם מתרחשת העלילה. ההבדל בין עלילת המחול והעלילה התיאטרלית הוא גדול ומהותי. מדובר בעצם בשני דברים ללא מכנה משותף, לא במימד הזמן ולא בממדי החלל.

ההגדרה הפשוטה ביותר של התנועה היא - שינוי מקום (קונסטנטין ברונר). ההגדרה הזאת תופסת בכל הממדים, של המציאות, של המחשבה, ואין לה תחליף. המחול צמוד לתנועה כאופן ביטוי והתפתחות. האתגר מובן מאליו - תנועה מתמדת כביטוי לשלימות ותו לא. מימד הזמן הוא פועל-יוצא מן הסיטואציה התנועתית הזאת - הוא בעיקר ההווה. הכל מתרחש לפנינו עכשיו.

כאשר המחול מאמץ את המודל של הסיטואציה התיאטרלית, הוא עובר מעין טבילה, הוא שוקע בעצם בתוך חלל וזמן שיש בהם מאפיינים זרים לו. ממדי הזמן והחלל מתפקדים באופן שונה לחלוטין. הסיטואציה על הבמה אינה מציאות מוגשת ישירות, אלא תהליך מורכב מחשיבה וצפייה ברוזמנית. החלק הדמיוני, הבלתי נראה לעין, של התמונה התיאטרלית חותר אל עבר ההיפותטי (הפרהיסטוריה של המחזה - סטניסלבסקי), וכן מנסה לנחש את העתיד בצורת המשך העלילה הצפוי. תנועת הדמויות, הנפשות הפועלות על הבמה, היא ביטוי מצומצם של התנועה הכוללנית של העלילה. אפילו בסגנון המשחק האקספרסיוניסטי, המדגיש את ההבעה הנראית לעין וכן את התנועה, אף הוא חי וקיים על רקע דמיון עלילתי, המשלים את התמונה. חלקה של התנועה אז אומנם גדול יותר, אבל אינו מספיק.

תיאטרון המחול מתקשר אולי לסגנון האקספרסיוניסטי בגלל הדגש המושם בהבעה וכן באלמנט התנועתי. אבל הצופה במופע מסוג זה אינו יכול להשלים את התמונה. הוא אינו מבין מדוע אין מספיק תנועה, או שהסיבה לתנועה אינה מובנת לו דיה. תחושה של זרות, של מעשה אמנותי שרירותי, מלווה אותו תוך כדי צפייה. הסיבה היא מידת אי-ההתאמה שבין ממדי הזמן והחלל בתנועת המחול ובתיאטרון. כאשר בתיאטרון ההמתנה וחוסר-התנועה הם גורמים פעילים, התורמים לעלילה, דבר זה נסבל רק לעיתים במחול.

בתיאטרון הדמיון וההיגיון הם גורמים מעשיים להתפתחות

העלילה, שעה שהם מהווים רק אלמנט של רמיזה במחול. תחושת הזרות נובעת מכך, שבהיעדר הדמיון והחשיבה ההגיונית, התנועה מתרחשת בחלל מורכב ובנוי לצרכים אחרים. התנועה אינה מוצאת לעצמה נקודות-אחיזה - כי הן אינן קיימות שם.

גם זרימת הזמן אינה טבעית, כי מימד הזמן במחול מתקרב פחות או יותר לזמן "הריאלי-האובייקטיבי", שעה שעלילה בתיאטרון מתרחשת בתוך זמן פיקטיבי לחלוטין.

הצופה הרגיש חש במחול בסתירות ובניגודים אלה. לנגד עיניו מאורע מוזר, ללא סיבה, שנעדרת בו התמדה, המשכיות, זרימה; הצופה משתדל לציית לכללי התיאטרון, לחשוב, להתרשם; להמתין לפתרון וכו'. אבל למחול כללים שונים - תנועה כמעט מתמדת, זמן הווה, הכל גלוי, הכל מרוכז, בהבעה, ברגש. וכך, בקיום המשותף, מופיעים כתימי-שמש שחורים. אלה, בעצם, הפסקות, חללים ריקים - מצבים שבהם יש אי-ודאות לגבי ההמשך - אין יודעים מה יקרה, כי אין סיבה שיקרה משהו. אז הרקדן נותן ביטוי לאישיותו שלו, ללא קשר למה שקדם. לאחר שהמסר נגמר, מנסים להתחבר ולהמשיך. לפעמים ההרכב נעשה מאוד "נקודתי", מרוסק, כיוון שנוצר כתוצאה של חיבור קטעים של ביטוי אישי, מנותק מהשאר. בבלט הקלאסי אפשר למצוא מקרים רבים הבנויים כביטוי אישי בתוך מסגרת פורמלית של עלילה מוכרת ובאמצעות "פיגורות".

תפישתו של דיאגילב חותרת להגמיש את המבנה התיאטראלי. האלמנט ה"אפי" מהווה את מקור ההשראה. על-פי האסתטיקה העתיקה (אפלטון), הז'אנר האפי משלב את הדרמה בשירה. מכל מקום, מסגרת כזאת כפופה פחות לכללי התיאטרון. תפקידה של המוסיקה חשוב יותר והשירה והפיוטיות פותחות אופקים חדשים. ההצגה מורכבת אומנם פחות על-פי כללי הדרמה, אבל שומרת בקפדנות על כללי הבימוי התיאטראלי. סגנון ה"חיקוי" נמשך. חלק גדול מתשומת-ליבו של הצופה מושקע בזיהוי האירועים, בחיפוש אחר הדמיון בין תנועות ופעולות שבחיים הריאליים. המוטיב הפיוטי מצליח לעיתים לשחרר את המחול מתלותו בפרטים הריאליים של העלילה.

המודל המוסיקלי

מוסיקה היא אמנות מסוג אחר. היא קיימת בהווה המיידי, הבלתי-אמצעי, מיקומה בחלל שונה לחלוטין מן החלל ה"ריאלי". ההבדל הוא בכחירת השוני שבין חלל גיאומטרי אויקלידי ולא-אויקלידי. ביטוי רגשות אינו זקוק לדרך הארוכה של העלילה, העוברת שלב-שלב בכל תחנות הזמן והמרחב. החלל המוסיקלי הבלתי-נראה לעין הוא מאגר אדיר של רגשות, מסודר היטב בריכוזיות מירבית. הרישום המוסיקלי בתווים יש בו האלמנט הכמותי, הקצבי, והאלמנט האיכותי של ההרמוניה. (רישומו של המרכיב הראשון מאונך, ואילו של השני אופקי.) אבל פיענוח התכנים אינו אמיתי, אם הוא

מסתפק בקריאת הצורה החיצונית של הרישום. כי הסיודור הפנימי של החומר הרגשי אינו ניתן לרישום. הריכוזיות היא כה מתקדמת לפעמים והשינויים והמעברים מתרחשים בתדירות גבוהה כל כך, שרק חלק מהתוכן הרגשי ניתן לביצוע ולקליטה.

פסנתרן סיני חשוב אמר פעם, שאינו מסוגל לנגן את מוצרט בגלל הכמות האדירה של שינויים ברגש המצויים במוסיקה הזאת ובשל המגוון הגדול של הרגשות בה. הכל יודעים, שהצורה המוסיקלית אצל מוצרט אינה המסובכת ביותר, והקריאה הפורמלית של התווים אינה מהווה בעיה. אולם הרישום המוסיקלי אינו מסוגל לשקף את זרימת הרגשות ולקבוע את דרגת עוצמתם.

הקו האופקי של ההרמוניה דומה למעין עטיפה יפה, שבקושי ניתן להבחין בתכולתה. מעטה רך וגמיש (כמו, למשל, במוסיקה הרומנטית) מאפשר לנחש את התכולה בקלות יתרה, מאשר כשהמעטה קשה, מסודר, גיאומטרי - ומסתיר הכל (כגון במוסיקה של הבארוק).

על מבצע המוסיקה לסלול את דרכי הרגש, לקבוע את אורכם ולמדוד את משך צעדם. על הכוריאוגרף לעצב את הביטוי הפנימי של התנועה ואת הבעתה הגופנית. כך נעשה מוטיב מלודי, המוגדר על-ידי מקצב והרמוניה, למסלול הרגש. ביטוי זה הינו מוחשי, וכאילו משרטט מפה של עקבות-הרגש בגוף ובחלל. הרקדן נעשה מין כלי-נגינה בשפת המחול, בתנועה, שהיא שוות-ערך לשפת המוסיקה בחלל-הצלילים. פול ואלרי קבע את העובדה, שהמחול הוא תהליך אנרגטי, אשר בו מטען אנרגטי מתפרק. המוסיקה היא המטען היעיל, רב-העוצמה ביותר מבין כולם.

המוסיקה, אפילו אם היא משמשת כרקע או ליווי בלבד, היא אומנם ביטוי לא מספיק ברור, כך שיש צורך להזריק אל תוך החלל הבימתי אנרגיה קינטית, אך היא בכל זאת הסיבה הריאלית ולא רק המדומה לתנועה. הכוריאוגרף חש בצורך להקטין ולהנמיך את קולו החרשי של הדמיון הדרמטי והסיפורי ולהגביר את קולה הנשמע לאוזן של המוסיקה. הבעיה היא, שהוא אינו יודע בדיוק היכן מסתתר אותו שד, האמור לפרוק את המטען ולהניע את המחול.

הוא מוכן להשתמש בתרופת-הפלא של המוסיקה על-פי כללי הרפואה - להקפיד על המינון (המקצב) וגם לשמור על שלימות האריזה (הדינמיקה). קשה לדרוש מכוריאוגרף דבר שמבצעי מוסיקה רבים אינם מיטיבים לעשות בעצמם - לקבוע על-פי הצורך והתגובה הטבעית את המינון והסיודור. מבצעי מוסיקה רבים עוקבים בקפדנות אחרי רישום התווים והצורה המלודית, בתווה שכאשר הצורה מושלמת, המסר כבר כלול בפנים, אוטומטית, מעצמו.

בעלי תפישה זו סבורים, שמלודיה (נעימה) היא פועל-יוצא מהתשתית הרגשית, ועל כן אין צורך בחיטוט במגירות-הסתר של הרגש. המלווה המוסיקלי של המחול, בין אם הוא מנצח

על תזמורת או מנגן בכלי כלשהו, עוקב במיוחד אחרי אחד הפרמטרים המוכתבים על-ידי הכוריאוגרפיה: מקצב, דינמיקה, גובה הצליל, שילוב אתנחתות או שילובים עם אפקטים אחרים. תפישה כללית זו היא, בעצם, דקורטיבית, ציורית, כאשר מוסיקה, תנועה ותפאורה מהווים מרכיבים של תמונה בימתית-סיפורית, דרמטית או אפילו "תמונה חיה", על-פי המסורת של המאה הקודמת.

מי שרוצה לפרוק את המטען הרגשי הטמון בתוך המוסיקה מוכרח לשנות את פני הדברים. ראשית כל, עליו לפתח את התודעה הרגשית העמוקה של המוסיקה. אין שום סתירה בין הצורה הפורמלית ורישום התווים לבין הבעת התוכן הרגשי. הביטוי הרגשי אינו סותר את הצורה המוסיקלית, כי אם נמצא במישור אחר.

אצל המבצעים הגדולים ניכרת תופעה של מקבילות מוחלטת בין שני התחומים הללו. מצד אחד קפדנות מוחלטת על שמירת הצורה וכל פרטי הרישום המוסיקלי, ומצד שני חופש בהבעת הרגש, עד כדי כך, שלפעמים קשה מאוד לזהות את היצירה המוסיקלית, שקיבלה פנים חדשות לגמרי בביצוע.

כנרים כמו אנסקו או סיאגטי, פסנתרנים כמו רחמיניוף או הורוביץ, מעבירים אל המאזין מפה רגשית שונה, הכלולה באותו שרטוט מלודי, כך שכאשר דבר זה מתמש, תחושתו של המאזין היא של פגישה עם יצירה חדשה.

פרשנות מוסיקלית מחודשת אמורה לאפשר את פריקת המטען המוסיקלי. לגבי התנועה המחולית, ההשלכות הן עוד יותר נחרצות. כוחות גדולים באים מחלל בלתי-ידוע, רב-ממדי, אידיאלי (החלל המוסיקלי), ופורצים את הדלתות אל חלל מוכר וידוע, ריאלי, תלת-ממדי. ההיגיון של הסיפור אינו קיים עוד; הדמיון של הדרמה נעלם.

ניתן להגשים את האחוה, את ברית-האחים שבין המוסיקה והמחול, שתי אמנויות הקיימות במישור הבלתי-אמצעי של מסירת הרגש והפועלות אך ורק בהווה. פוטנציאל תנועתי אדיר, השייך לחלל אחר, בלתי-נראה לעין, מבקש לעצמו את ביטוי המעשי, הקינטי, בחלל הבמה המוגבל באמצעים התנועתיים האנושיים. במפגש זה חסרה הפרופורציה המתאימה, האמורה להשליט סדר ומיזוג נכון בין שתי האמנויות הללו. עיצוב הרעיון המחולי הוא הדבר הנחוץ במצב חדש זה.

עיצוב הרעיון המחולי

עיצוב הרעיון המחולי הוא מעשה אינטואיטיבי המהווה בריזמנית בחירה ושידוך. הבחירה היא בעצם החיפוש אחרי אלמנטים הנמצאים בשני מישורים שונים – החלל המוסיקלי הבלתי-נראה לעין וחלל אחר הקרוב יותר לתחום הריאלי – האמורים להתאחד במחול. השידוך הוא מעשה בעל אופי נסיוני, כי הוא נועד לבדוק את ההתאמה שבין שני המרכיבים.

שידוך זה דומה לצלילה במים עמוקים, כאשר הצולל מודע ובטוח שיוכל, לאחר הצלילה, לצוף על-פני המים. תנועת המחול דומה לשחייה כזאת, כי היא מתרחשת בגבול שבין עולם חשוך בעל עוצמה אנרגטית אדירה, ובר ריכוזיות רגשית גדולה שלא ניתן לפענחה, והעולם הפשוט והישיר, החזותי, של במת המחול. המרכיב החשיבתי, הדמיון המהווה מרכיב פעיל בהצגה הדרמטית, ממלא תפקיד פחות מרכזי ואינו מועיל במחול – כי לא ניתן לנמק ולהצדיק התפרקות כה חזקה בתנועה ללא סיבה סבירה.

התנועה היא מטרה בפני עצמה, ביטוי ישיר ובלתי-אמצעי "נוכח" המתקיים רק בהווה, בדיוק כמו המוסיקה. אבל קיים היטב נוסף, והוא האלמנט החזותי – תהליך זה מתרחש לנגד עינינו. נחוץ מרכיב נוסף, שביכולתו לאפשר מעבר סביר ואמין לעולם הקרוב יותר לבמה ולצופה. המרכיב הפיזי מהווה שותף פוטנציאלי כזה לשידוך. האמצעים של הפיוט (הדימוי, ההשוואה, המטפורה וכו') מכונים לקראת השגת אפקט רגשי בלתי-אמצעי, מידי, עכשווי. העוצמה הרגשית מעצבת עמדה רגשית הדומה לתנועה הזורמת לקראת מטרה בלתי-ידועה. תהליך זה גם הוא יש בו מכה משותף למוסיקה ולמחול.

עיצוב הרעיון המחולי אינו עיצוב של אובייקט מוצק. הרי בסופו של דבר, הכל מיועד לזרימת התנועה. המרכיבים הרגשיים הם מטבעם בני-חלוף, כי רק תכונתם זו מאפשרת זרימה מתמדת. זיהוי המרכיבים וכל הסבר רציונלי מיותרים לחלוטין. אבל את המאפיינים הכלליים ניתן לתאר תוך כדי הערכת חשיבותם התפקודית.

תחושת הזמן

הבעיה העיקרית של מיזוג אמנויות היא מימד הזמן. תחושת הזמן שונה לחלוטין בכל סוג אמנות, כי קליטתה מתרחשת בשדה-חושיים שונה. אין טעם להיות צמוד לזמן המוסיקלי כאשר התנועה המחולית פוסעת על-פני כלליה הספציפיים. להיות צמוד למקצב המוסיקלי הרשום משמע, להיות בחלל אחר ש"מחוץ לתחום"

דבר זה תופס לגבי כל הפרמטרים של הרישום המוסיקלי. כדי לנצל את הפוטנציאל הרגשי של המוסיקה, יש לקרוא בתוכה היטב את מפת המוקדים הרגשיים. המסלולים המקשרים והמובילים בין האירועים הרגשיים מודדים בצורה מסוימת את הזמן התנועתי הריאלי. אבל קריאה נכונה אינה מובילה בהכרח למציאת הפתרון התנועתי, כי לא כל מוסיקה מתאימה לתנועה. יש צורך לבחור במוסיקה המתאימה ולדמיין את מימושה התנועתי.

הצפיפות הרגשית

עצם העובדה שהחלל המוסיקלי שונה מאוד מהחלל הפיסי,

ניסיון של שיתוף-פעולה

תפישה הרואה במוסיקה מודל וכן מקור-השראה למחול זקוקה להוכחה יצירתית - ליצירת-מחול משכנעת. הרקדן והכוריאוגרף ירון מרגולין קיבל תפישה זאת וניסה ליצור בתוך המסגרת המוסיקלית יצירות-מחול בעלות סגולה מחולית ייחודית. בתחילת שיתוף-הפעולה בינינו הצעתי לו לבדוק את עוצמתה הטבעית של המוסיקה. למטרה זו נבחרו יצירות רק בגלל "המפה הרגשית" שלהן, המאפשרת התפתחות מחולית - "לילות הקיץ" מאת ברליוז; "ללא שמש" מאת מוסורגסקי; "שירי וסנדונק" מאת ואגנר. תפקיד הקול האנושי השר בשלוש היצירות הללו שונה מאוד בכל אחת מהן. אצל מוסורגסקי וואגנר אופיו דרמטי במודגש, ואילו אצל ברליוז הוא לירי. ביצירתו של ברליוז הזרימה התנועתית היציבה משולבת בגיוון רגשי עשיר ומאפשרת מעין בבואה לבלט הקלאסי, כי התגובה המחולית אינה זקוקה לגיבוי הסיפורי והמוסיקה אינה עוד רקע היוצר אווירה. אצל מוסורגסקי ניתנת הזדמנות נדירה למצוא ביטוי מחולי לשירה כמעט מדוברת, סגנון המאפיין מלחין זה. התנועה המחולית היא כמעט מחוץ לתחום הקצבי ומתבטאת במעין צעידה מיוחדת במינה, ללא כפיפת ברכיים, והמקצב המוסיקלי מתחלף במקצב רגשי.

ב"שירי וסנדונק" נוצר דרשיח דרמטי המתרחש בין הקול והליווי בפסנתר. דבר זה מאפשר "תרגום" לדואו בשפת המחול, שגם ללא הסבר עלילתי כלשהו משכנע בהתפתחות התנועתית. ביצירות אלה של להקת ירון מרגולין לא הופיעו "חורים שחורים", המחול היה עשיר באמצעים ובכל עת נמצאה מוטיוצייה כדי להמשיך לרקוד.

בשלב מאוחר יותר ניסיתי לעצב רעיון מחולי צמוד יותר לפיוט. דבר זה מחייב איזון בין מוסיקה ושירה. הדגש הושם בהבלטת האישיות היצירתית של המשורר (שארל בודלר) וכן של המלחין (צור פרנק). הראשון מספק את תפישת עולמו (ברצף "נשים מקוללות") והשני יוצר עליידי המוסיקה המעגלית שלו גלגול במעגל סגור של יצרים. התנועה מתפתחת בעולם סגור וסגולי, שבו השירה רק רומזת והמוסיקה דוחפת ללא עצירה. שילוב די דומה נוצר בין השיר "מחול המוות" מאת בודלר ו"רקוויאם" של פורה, שהיה הניסיון הבא בשיתוף-הפעולה בינינו. ללא רקע עלילתי מוגדר וללא סמלים מופשטים, נוצר מחול חופשי ועשיר.

יש לציין שאלה רק צעדים ראשונים בחיפוש אחרי שפה מחולית יעילה יותר. נבדקו רק אופקים מוסיקליים קרובים למנטליות הרומנטית והפרסטרו-רומנטית. מובן מאליו, שמרכיבים מוסיקליים שונים אמורים לגלות אופקים חדשים. ככל מגע עם היבט מוסיקלי חדש גורם להתעשרות המחול. ■

הריאלי, של הבמה, שמידת הפיקטיביות שלו גבוהה ביותר, מסבירה גם את הצפיפות הגדולה של המטען הרגשי שבו. מובן מאליו, שהשימוש במוסיקה מוכרח להיות שימוש במכלול, בשלם, כי אין אפשרות למיון או לסינון - כך שהבחירה מאוד מכוונת, מודעת, והפסילה בלתי-ימנעת. ניתן לבחור ולנצל מוסיקות שבמבנה הפנימי שלהן מצויים מסלולים רגשיים סבירים, מתואמים באופן סביר עם הזמן התנועתי האפשרי.

פרשנות הביצוע המוסיקלי

בכוחה של האינטרפרטציה המוסיקלית לשרטט את המפה הרגשית של היצירה או להסתפק בשחזור הרישום המוסיקלי, ולו באיכות צלילית וירטואוזית מעולה. שחזור כזה אומנם יוצר מגע עם המטען הרגשי, אבל אין בכוחו לפרוק אותו. זאת מעין תצוגת-רגשות, המונחים על אצטבאות כמו בחלון-ראווה. היבט זה חשוב מאוד למלאכת עיצוב הרעיון המחולי, כי ביצוע מהסוג השני אינו מאפשר חדירה לתחום הרגשי החסום, הנעול.

השירה

המוטיב הפיוטי מהווה מסגרת בלתי-מחייבת. הוא בבחינת רמז לכיוונים אפשריים של התפתחות התנועה. הוא בונה מסגרת עלילתית משוחררת מכל גורם סיבתי. אין צורך לבנות את מערכת האמצעים הבימתיים האמורים "לנמק" או לשכנע. כי האנרגיה הקינטית של המחול מזמינה התבוננות חופשית. אבל תפקידו של המוטיב הפיוטי חשוב מאוד בשלב המוקדם של עיצוב הרעיון המחולי הכללי. אז הוא מאפשר את שילובם של המרכיבים על-פי רוחו ויצירת מפגשים מפתיעים. לאחר-מכן תפקידו הרבה פחות בולט.

המפגשים המפתיעים הם בין אמנויות שונות, כגון מוסיקה, שירה, ציור וכו'. השירה חופשית וגמישה דיה כדי לאפשר מיווג אמנויות שאין בו מעין "מיטת-סדום", כי מימד הזמן מתבטל, שעה שגם החלל הריאלי אינו קיים. הרקדן מגלם את התנועה התופסת את החלל לכל כיוונו. בדומה למוסיקה, המחול מסוגל ליצור עולם בתוך חלל מיוחד, הבנוי והמתאים למסגרת החושים הספציפית שאמורה לקלוט אותו. זאת דרך טבעית לקראת הסגולה של כל אמנות, המטהרת את עצמה מהשפעות זרות. מבחינה זו המוסיקה מהווה מודל יחיד ומיוחד במינו, כי ביטויה מרוכז, ישיר ופונה לחוש אחד בלבד.

המודל הוא מורה-דרך להתנהגות ולביטוי. בדומה למוסיקה, על המחול להסתפק בכושרו העצמי ליצור תנועה ללא סיבה חיצונית. התנועה תהיה חזותית, אבל בנויה על רגש. העוצמה הרגשית נהפכת ישירות לתהליך תנועתי, קינטי.