

צורות | מחול

# בלט קלסי

בת חנא

סל תרבות ארצי | הוצאה לאור

## תוכן העניינים

פרק א'	
5	"קלטיקה": קלות בכבלים
פרק ב'	
13	בלט קלטי בהווה?
פרק ג'	
23	היסטוריה קטנה
פרק ד'	
31	דגמי מופת במאה התשע-עשרה
פרק ה'	
41	"טבע"
פרק ו'	
47	בובות, ליצנים, קוסמים, "אמנות"

## Beth Hana Classical Ballet

© Sal Tarbut Artzi – Publishing

סל תרבות ארצי – הוצאה לאור  
עורכת ראשית: לאה דובב

סדרת פרסומי הכנה:  
צורות | מחול

עיצוב: נועם פרידמן  
נדפס בדפוס חדקל בע"מ, תל-אביב



משרד החינוך והתרבות  
החברה למתנ"סים

© כל הזכויות שמורות

תל-אביב 2005

רח' הנצי"ב 16 ת"א, 67018

ת.ד. 57581, תל-אביב 61573

טל' 03-5653222 | פקס 03-5629381

## פרק א' "קלטיקה": קלות בכבלים

בלט קלטי הוא דברים רבים: סגנון, מאגר יצירות, אופן של חשיבה על הגוף, והשקפה על מהות הריקוד. יתרה מזו: בלט קלטי הוא החלטות חותכות על מהות הפעולה האמנותית, וראיה מסוימת ומובחנת של יופי.

בתור סגנון, הבלט הקלטי הוא סוג מובהק מאוד של תנועה: צירוף מיוחד במינו של חן ונוקשות, חירות וחומרה, קלות בכבלים. את הרושם הזה יוצרים דפוסי החזקה ופעולה מסוימים של הגוף: אופן מוגדר ומזוהה מיידית של יציבת פלג הגוף העליון, מנחים קבועים של כף-הרגל ביחס לאגן ולציר האורך של הגוף, זוויות מדויקות של קישורים בין עמוד השדרה לבין הגפיים. לכל אלה הוגדרו במשך דורות

>> קיטי פטלא, הברבור הגווע, תאטרון הבלט האפריקני



הזה כבר ברור ומתועד. בתקופה זו כבר התקיים הבלט כסוג אמנות מובחן. זה היה מופע בימתי בעל שפה וערכים משל עצמו, ההולכים ומתגבשים. תור הזהב של סוג האמנות הזה הוא המאה התשע עשרה. אבל ההיסטוריה של הבלט הקלטי לא הסתיימה עם דגמי המופת של תור הזהב. דפוסיו הכוריאוגרפיים, וההשקפות שבהן מושרשים הדפוסים האלה – כאמור, תפיסות של מהות הפעולה האמנותית והמבצע האמנותי, וראייה מסוימת של יופי – הולכים ומתפתחים, מתעשרים ומסתעפים עד היום. הבלט הקלטי הוא בבת אחת שמרני ועכשווי, היסטורי וחי, פורה ומפרה.

\* \* \*

הבלט הקלטי מחשיב כעקרון עליון את המשמעת העצמית החמורה של הרקדן. הרבר בא לידי ביטוי בדרישה לשליטה מוחלטת ומודעת בכל תנועה ומחוזה. כל זווית של אצבע, כל הטיה של כף רגל, כל הפנייה של ברך או סנטר, כל תזווה של מפרק, מחושבות ונשמרות באופן מדויק לחלוטין. לכל מעבר ממצב למצב ולכל שינוי במנח הגוף, בין שהוא דרמטי ומרשים ובין שלכאורה כמעט שאינו ניכר לעין שאינה מיומנת מאוד, יש נהלים ונורמות קבועים המגדירים מהו ביצוע תקני, ואפילו מהו ביצוע מושלם, של כל פרטי הרצף שהוא תנועות הריקוד.

במובן זה, לשפת הבלט הקלטי יש מבניית שתית של דקדוק ותחביר. כמו כל שפה, גם שפה הבלט הקלטי מורכבת מ"הגאים", "הברות", "מלים" ו"משפטים" – כלומר, מפרודות של תנועה המתחברות ליחידה תנועתית, המצטרפת למשפט

רבים טכניקות אופטימליות של חניכה, אימון וביצוע. לכך נוספת העובדה שסגנון הבלט הקלטי אינו מצומצם למאגר צורות קבוע של תנועת הגוף היחיד. זהו בהישעיה סגנון של ארגון ובנייה של יצירה שלמה. בהיסטוריה של הבלט הקלטי התגבשו מתכונות מסוימות של חלוקות ותת-חלוקות של יצירת המחול בכללותה: מופע יחידים, זוגות, שלשות וכן הלאה, ועד קטעים שמבצעת הלהקה כולה. גם דפוסים המרחק והזיקה בין גוף לגוף בבלט הקלטי – נשים וגברים, נשים ונשים, גברים וגברים – היו קבועים במשך היסטוריה ארוכה. לעיצובם של יחסי יחיד וקבוצה יש שלל משמעויות. הבלט הקלטי אוהב להבליט לראווה את הביצוע המושלם של הרקדן או הרקדנית היחידאיים, ומעניק בימה לעצמיותם. במקביל לכך, הבלט הקלטי גם אוהב להפגין את התואם המוחלט בין כל היחידים המבצעים בן-בזמן מהלך כוריאוגרפי. תנועת הלהקה או חלקים בה כגוף אחד היא תכונה אופיינית לבלט הקלטי. הן דרכי העיצוב של חירות היחיד והן עיצובה של הכפיפות למושג הקבוצה, התגבשו במסורת רבת דורות. אלה שימשו תמיד כלים בסיסיים של הבלט הקלטי, הן בממד של בניית העלילה, הן בממד הרגשי-הבעתי, והן בממד הצורני המופשט.

\* \* \*

בלט קלטי הוא צורת אמנות מערבית-אירופאית: מילון-צורות גרעיני שההיסטוריה הרחוקה שלו מגיעה לפחות עד הגינונים של המחול החברתי החצרוני באירופה בתקופת הרנסנס. במאה השמונה עשרה, ההקשר ההיסטורי של מאגרי-הצורות

החדורות יראת־כבוד למסורת זו. רקדנים ורקדניות נדרשים לשנים רבות של שגרת לימוד ואימון יומיומיים החל מגיל צעיר מאוד. כדי לעמוד בכך הם זקוקים לכשרים גופניים חריגים – חזק, גמישות, זריזות, וסיבולת גבוהה. (בעבר נדרש גם מבנה גוף מסוים ואופייני, שרק מעטים התברכו בו. היום הבלט הקלטי קולט אל תוכו נוכחויות גופניות שונות ורבות־פנים, ובייחוד באגפיו הפחות שמרניים. כמו כן בולט מאוד מקומם של רקדנים ורקדניות בני גזעים לא־לבנים בכל השלוחות של הבלט). אבל בסופו של דבר, היכולות הנפשיות קובעות הרבה מאוד: התמדה, ריכוז עילאי, דיוק, מסירות מוחלטת ונכונות פנימית עמוקה לקבל עול סמכות. כל אלה ערבים לבסיס הטכני המשוכלל, שבלעדיו אין קיום לבלט הקלטי. אבל כמוכן, גם במחול – כמו בכל תחום של אמנות – השאלה הגדולה היא, מה הדבר העושה את הטכנאי המצטיין לאמן גדול. לשאלה זו אין תשובה.

בתוך המסגרת הכובלת, ואפילו הודות לה, יכול להתגשם כוחו המרגש של הבלט הקלטי. אין בכך סתירה. באמנויות, לא פעם תבונה ייחודית למדיום צומחת דווקא על קרקע של הגבלות עצמיות. התוצרים של הגבלות כאלה עשויים להיות מעניינים, רבי־ערך ורבי השראה, יותר מאשר תוצריו של מדיום לא־מוגבל ולא־מגביל, הממעיט בכללי עשה ולא־תעשה, ואשר לכאורה אין קץ לחומריו ולאפשרויותיו. התנועה המדויקת, פרי המשמעת שהבלט הקלטי אוכף על הגוף, יוצרת יופי צורני שהוא כמעט גאומטרי־מופשט. ויש מתח גדול בין היופי המבוקר והמלוטש הזה לבין עוצמות הרגש, התשוקה והדמיון, המובעים באמצעותו. המתח הזה הוא עיקרו של הסגנון הקלטי, וסוד קסמו.

תנועת־שלם בהתאם לכללים מחייבים. היחידה התנועתית כשלעצמה יכולה אם כן לתפקד באופנים שונים, ולהיטען מובנים רגשיים וצורניים שונים, בהתאם ל"משפט" שבו היא משובצת. תנועת הגופים הכפופה לרקדוק ולתחביר הקבועים האלה, יוצרת מערכת שהיא טקסט צורני מדוקדק וצלול מאוד.

אין שפה נעדרת כללים. כשם שהעיקרון הלשוני עצמו אינו מאפשרת לדובר בודד לברוא מלים ולסדרן במשפטים באופן פרטי לחלוטין וללא שום כללים מחייבים – כי אלה יהיו מבעים נעדרים משמעות תקשורתית – כך הבלט הקלטי מכונן כללי תחביר תנועתי. הנהלים והנורמות הללו של שפת הבלט הקלטי הם חומר הגלם של הכוריאוגרף. הם מחייבים את הרקדן והרקדנית ללא פשרות, וזה עיקרו של הבלט הקלטי. מדיום זה הטיל על עצמו מגבלות חמורות: מצד אחד, הוא מתח באופן קיצוני את מינעד האפשרויות הטבעיות של הגוף עד קצה גבול היכולת וגם מעבר להן – ומצד אחר, הציב כללים הדוקים לגבי אופני השימוש והמימוש של האפשרויות הללו ביצירה הכוריאוגרפית ובביצוע שלה בפועל. גם מה שנראים לכאורה כרגעים של שחרור במהלך מופע של בלט קלטי – האנרגיה המתפרצת בריקוד איכרים, התזזית הלא־נשלטת לכאורה של מכשפות רעות או ליצנים, הרפיון של הברבור הגווע – כולם משתמשים הלכה למעשה ברכיבים מתוך מאגר הצורות החמור והממושע הזה, בשליטה מוחלטת.

התחביר של שפת הבלט הקלטי ותקניו הם גוף ידע גדול שהונחל בשרשרת היסטורית מדור לדור, במערכות חינוך קפדניות

שני של המונח "קלסי". מובן זה עומד על גישה מסוימת לעיצוב של חומרים ונושאים. "קלסי" הוא ארגון צורני צלול, מדויק ומושכל, שביסודו איזון בין פשטות לבין סיבוך. "קלסית" היא הזיקה הייחודית שבין ארגון כזה של חומרים צורניים, לבין איזון איכות של איפוק רגשי. בכלט הקרוי בשם "קלסי" במובן זה, מוגשם אותו ערך של בקרה מוחלטת על טוהר התנועה, ומבע רגשי מדוד. אפשר לזהות מגמות כאלה בתקופות שונות ואצל יוצרים שונים. בדרך כלל מדובר בהקשר זה על סגנון קלסי במוזיקה, בציור, באדריכלות – אבל הוא יכול לאפיין תוצרי תרבות נבדלים מאוד: בספרות, בקולנוע, באופנה.

ההבחנות שהובאו לעיל הן בסופו של דבר גם פתוחות מדי וגם נוקשות מדי. ההחלטה מהו בלט קלסי ומהו בלט לא קלסי (ומה אינו בלט ואינו קלסי גם יחד) – מטשטשת תכופות את העושר העצום של אפשרויות היצירה במחול, ובכל תחום. ובכל זאת, למרות הבעייתיות שבהבחנות כאלה יש בהן כדי לרמוז לשני ממדים חשובים המקופלים בהן: הממד התקופתי, והממד הערכי-אסתטי. בלט קלסי הוא גישה, אווירה, ארגז-כלים, הילה, פילוסופיה, אידאולוגיה.

\* \* \*

קעת נוכל לנסות להבין את המשמעויות המקופלות בתואר "קלסי", המבחין את סגנון הריקוד הזה.

לתואר "קלסי" עצמו יש מובנים אחדים. זהו צרור של משמעויות ושימושים רווחים, שיש ביניהם מעין קרבת-משפחה. אומר משהו על שנים מהם, השייכים שייכות קרובה לנושא שלנו.

במובן המיידי ביותר, כאשר מחילים את המונח "קלסי" על יצירה – בכל תקופה שהיא, ובכל תחום, ולאור-דווקא בלט – מתכוונים לכך שעיצוב חומריה של יצירה זו הוא בעל דיוקן סגנוני מובהק: ואפילו, שהיא שייכת לאותו שלב בהיסטוריה של סגנון זה, שבו הוא כבר מגובש וכבר אינו מגשש ואינו מפקפק, אבל גם לא התחיל עדיין להשתנות לקראת מעבר לסגנון חדש. בלט ייחשב אפוא קלסי כאשר הוא שייך לשפה הכוריאוגרפית ולמאגר דגמי המופת של המאה התשע-עשרה, שבה התגבש והצטלל סגנון זה של מחול אמנותי. גם אם היצירה נוצרה לאחר מאה זו, די שתהיה דומה ליצירות המאה התשע-עשרה מבחינות עקרוניות, כדי להיות משויכת לבלט הקלסי, בה' הידיעה.

ומהו אותו יסוד של המחול האמנותי של המאה התשע-עשרה, המגדיר את הבלט הקלסי? מהן אותן בחינות עקרוניות, שבזכותן יצירה נצפית, מזוהה, מובנת ומוערכת כבלט הקלסי? התשובה לשאלה זו עמומה כל כך, ושנויה במחלוקת כל כך, עד שכמעט שאי אפשר לענות עליה בצורה מוסכמת. אבל אפשר לאחוז בזנבה של התשובה החמקנית הזאת, אם נפנה אל מובן

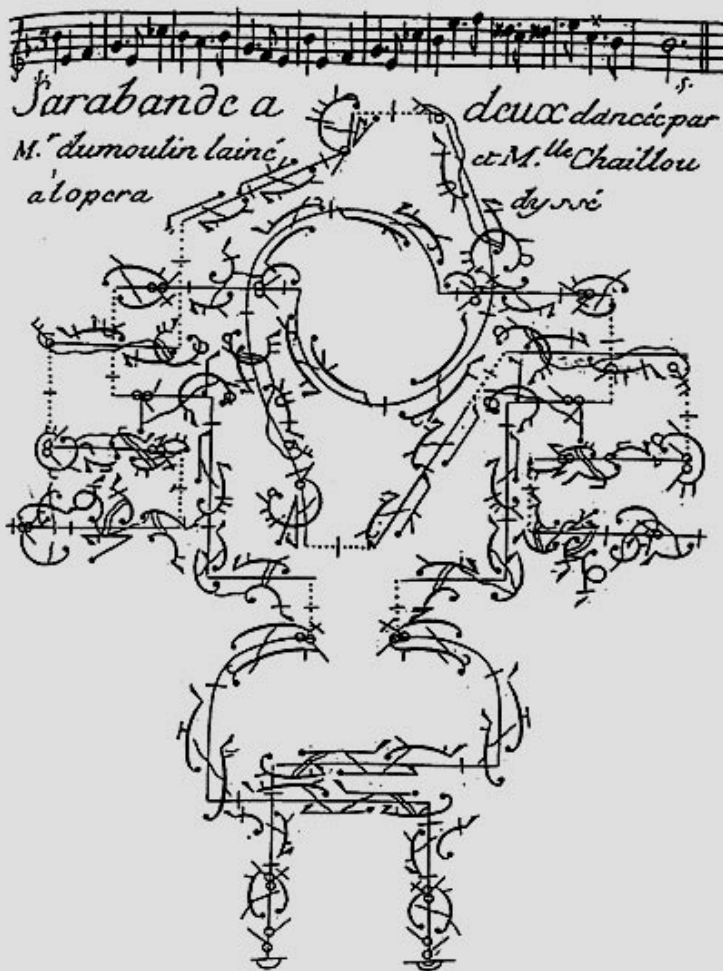
## פרק ב' בלט קלסי בהווה?

יצירות בלט מן העבר מוסיפות להיות מכובעות באופן רציף מזה עשרות, ואפילו מאות שנים, בגרסות משוחזרות ומחודשות. בעמודים הבאים אתאר ואפרש כמה מהן. על כן אני מזרזת לציין כבר בהתחלה כי רעיון השימור והביצוע של מחול מן העבר אינו דבר מובן מאליו. אמנם המפגש עם כל אמנות מן העבר חייב לעוורר ספק עד כמה היא באמת זמינה לנו: אבל כאשר מדובר במחול – מה שאפשר לקרוא בשם זמינות נעשה רב־משמעי באופן מיוחד.

ציורים מן העבר הרחוק והקרוב תלויים על קירות המוזאונים. אנו רואים אותם תמיד מחוץ להקשר החזותי והתפקודי שלמענו נועדו. (ציורים דתיים, למשל, נוצרו בדרך כלל

>> "רומאו ויוליה", רוניקה טנאן בתפקיד יוליה, הבלט הלאומי של קנדה 1989





עבור כנסיה מסוימת, כחלק מן התפקוד הפולחני של המקום. דיוקנים נועדו בדרך כלל להיות נצפים באופן פרטי, בהקשר האינטימי ובתנאי הצפייה של חדרי ביתו – וחדרי ליבו – של המזמין. לעתים קרובות מצבם החומרי של הציורים הללו כבר אינו כשהיה כאשר נוצרו. חלקם התכהו, חלקם דהו או צבעים מסוימים בהם עברו תהליכי שינוי כימי. לפעמים הם נוקו באופן גס מדי, ולא אחת שופצו בהתאם לערכי יופי זרים. כולם טולטלו ממקום למקום, ואולי אוכסנו בתנאים לא נכונים. כל אלה פגעו בהם. אבל בסופו של דבר, בדרך כלל שרד די והותר גם מיצירות פגועות, כך שאנו יכולים להבין אותה בכל יופייה ומורכבותה, גם אם אנחנו צריכים להניח שאינה זהה לגמרי לזו שיכלו לראות בני זמנה. תהיינה תמיד דרכים שונות להבנה וחוויה של היצירות האלה בהווה: אבל הן מוסיפות לחיות על הקיר שלפנינו.

בדומה לכך, אנחנו יכולים להאזין לביצועים של מוזיקה שנכתבה לפני מאה או מאתיים שנה, בין באולמי קונצרטים ובין בהקלטות אולפן. מוזיקה נכתבת בתווים. אמנם, כתב התווים המקובל במערב מסוגל לרשום בצורה סגורה ומדויקת רק שני יסודות מתוך המכלול השלם שהוא יצירה מוזיקלית: אלה הם הגובה והמשך של כל צליל, הניתנים בנקל למדידה ולסימון. אם כי גם עוצמת הצליל מצוינת בעזרת סימנים מסוימים, הם אינם מורים למבצע באופן מוחלט לאיזו עוצמה יחסית מתכוון המלחין. בדרך כלל נוספות לתיווי מלים כדי להורות על אופי הביצוע והאווירה שלו. כמובן, גם את כוונתן המדויקת אי אפשר לתרגם לכמויות מדירות. ובכל זאת, במוזיקה המערבית נתפס תיווי זה על ידי מלחינים, מבצעים



הכתיבה של מלים מוסרת מידע חלקי עליהן: היא מסלקת את חיתוך הדיבור, טון הקול ומקצב ההגייה. וכמו לגבי כל כתב, על מנת שיהיה רישום של מחול – צריך שתהיה הסכמה לגבי עצם הבידור של יסודות מועדפים מתוך המכלול שהוא היצירה. ואכן, הדרישה לתיווי מוזיקלי הייתה תלויה תמיד בהחלטה מהו בכלל עיקר היצירה, שאותו מתבקש התיווי למסור. כאמור, במוזיקה המערבית התקבלה ההשקפה שהתיווי אמור למסור את התנהלותם של שני היסודות הניתנים ביתר יעילות לרישום – גובה הצליל ומשכו. מתוך כך, יצירות הולחנו מלכתחילה באופן שיהיה ניתן לרשום אותן בשיטה זו. במוזיקה, התברר ששיטת הרישום וחומרי היצירה עצמה תלויים באופן הדוק אלה באלה. אבל לא נוצרה הסכמה רחבה כזאת לגבי השאלה מהו עיקר המחול, וכיצד לרשום את העיקר השרירותי הזה.

הדבר נכון גם לגבי שיטות מודרניות ומשוכללות מאוד של כתב־תנועה. המפתחים הגדולים של כתב־תנועה חשובים (ובהם הישראלים נועה אשכול ואברהם וכמן) הגדירו מערכת מצבים יסודיים של הגוף במרחב, מתוך מכלול אינסופי של אפשרויות. לכל מצב ותמורה פנימית במערכת זו התאימו סימנים גרפיים. כלומר, גם הכתב הפרטני ביותר יכול להלום רק את המערכת – את מילון הצורות התנועתי – שהוגדר מראש כמסוגל להיכתב באמצעותו. ואמנם, שיטת כתב התנועה של אשכול־וכמן הולידה סגנון מחול מורכב, גרפי ובעל כוח הבעה ייחודי, ההולם אותה. אבל הוא לא התקבל כשיטה אוניוורסלית ומוכנת מאליה לרישום מחול באשר הוא.

ומאזינים גם יחד, כאמין ויעיל דיו. וכך, החומר המוזיקלי ההיסטורי התקיים בכתב ומוסיף להתקיים בצורתו זו, במידה רבה של מלאות. זהותן של יצירות אינה "פתוחה", גם אם ביצוען בהווה עשוי בהחלט לעורר מחלוקות לגבי הנכונות והתוקף של הפרשנות ההולמת יצירה זו או אחרת.

אשר ליצירות ספרות מן העבר – כאן נדמה ששאלת ההשתמרות של היצירות לא תעלה כלל על הפרק: כאשר הטקסט שלם וסימני הכתב ניתנים לקריאה, הנחת היסוד של תרבותנו היא שהמקור נוכח לפנינו בלי כל חציצה ושינוי, במלוא זהותו.

ואילו המחול הוא מדיום החומק מן התיעוד והשעתוק. במשך ההיסטוריה לא התגבשה שיטה אחת ומוסכמת של רישום מחול, אף על פי שהיו ניסיונות רבים לעשות זאת, לפחות מאז המאה החמש־עשרה. במאות הקודמות השתמשו ברישום התנועה בעיקר לצרכי הוראה. מורים לריקודים חברתיים רשמו ריקודים קיימים וואריאציות שלהם, כדי ללמד את תלמידיהם, בנים ובנות של משפחות מן המעמדות הגבוהים. מדובר אם כן בחומרי תנועה שהיו פשוטים למדי מטבעם. מסלול הצעדים הותווה בעיקרו כתרשים־רצפה, ואליו צורפו איורים ותאורים מילוליים כלליים. אבל השיטות הגרפיות שהמציאו מורי מחול לא יכלו ללכוד את הסיבוך ההולך וגובר, משעה שהמחול נעשה מופע מורכב שבו מבצעים במקביל רקדנים אחרים דברים שונים על פני משך זמן ניכר. התברר שהמחול הרבה יותר תובעני מבחינה זו מאשר המוזיקה.

כל כתב מצמצם את הדבר שהוא מתעד, מפשט ומחסיר. גם

– מלבר אלה שבהן הכוריאוגרפיה עצמה מאפשרת לרקדנים לאלתר, ואפילו תובעת זאת.

ובכל זאת, למרות שיטות הרישום החלקי (לצד תיאורים מילוליים ואיורים), ואפילו למרות נהלי הזהות הפתוחה של היצירות, יש לנו מושג ברור למדי על רוח היצירות הגדולות של הבלט, ולפחות על הרעיון המרכזי שלהן – גם אם תכופות אין אנו יודעים כיצד בוצעו בפועל. הבלט הקלסי, כך מתברר, יותר משהוא מאגר יצירות היסטוריות – הוא השראה המושרשת במסורת שבעל פה, הילה מצטברת. דוגמה מיוחדת במינה לכך הוא הבלט מפצח האגוזים (למוזיקה של פיוטר צ'ייקובסקי, על פי סיפור של א.ת.א. הופמן), הנחשב אחד משיאי הבלט הקלסי האמיתי. דומה שזה הבלט הפופולרי, האהוב והמוכר ביותר, והוא מבוצע שוב ושוב. בהמשך עמודים אלה אשוב אליו; בינתיים אזכיר רק שבלט זה הועלה לראשונה בסנט פטרסבורג בשנת 1892 ומן הכוריאוגרפיה המקורית שלו שרד רק ריקוד הסולו האחרון של "פיית הסוכר" ובן-זוגה. למעשה, יצירה זו נשכחה לגמרי עד אמצע המאה העשרים, ורק אז התחילו להעלותה שוב. כל ההפקות שלה המאה העשרים הן כוריאוגרפיות מקוריות לחלוטין: יצירות של אשטון, בלנשין, גריגוריביץ', נורייב, ברישניקוב, קראנקו, ועוד ועוד. עוצמה ועניין מיוחדים יש בשילוב המסורת הקלאסית והמודרניזם הקיצוני בגרסתו של מוריס בז'אר (1998).

אבל מה פירוש להעלות שוב יצירה שלא שרדה? חלקן של הכוריאוגרפיות החדשות מתבסס על הידע הכללי שיש בידינו על אופיין של הצגות הבלט הגדולות שיצר הכוריאוגרף מאריוס פטיפה עבור קהל האצולה והבורגנות הגבוהה הרוסית בתקופה זו. הפקות אלה חותרות לשחזר את ברק היצירה

חלקיות הרישום, או גם היעדרו הגמור, יצרו מסורת של זהות פתוחה כאשר מדובר במחול. יצירות הועלו תמיד בנוסחים שונים, גם בתקופות קרובות לזמן שבו נוצרו. חלקים נקטעו מן היצירה וחלקים הוחלפו באחרים בהתאם לשינויי טעם ותפיסה אסתטית. הכוריאוגרפיה שונתה כדי להתאים את ההפקה לאפשרויות של המבצעים – לאישיותו, לסגנונו ולמגבלותיו של רקדן זה או אחר, או כדי ליצור תפקידים וירטואוזיים נוספים כאשר היצירה בוצעה על ידי להקה שבה היו מספר רקדנים או רקדניות בולטים. קו העלילה עצמה ומשמעותה עברו לא פעם שינויים, ואפילו היפוך משמעות. לא פעם נעשה שימוש במוזיקה שונה מזו המקורית. נהלי צפייה שונים הכתיבו להפקות שונות מבנים ומשכים שונים של "אותה" יצירה. יש לזכור שהבלט היה מקובל במאה התשע-עשרה כהזרמנות לראות ולהיראות במפגש חברתי. כניסה ויציאה במהלך המופע לא היו התנהגות חריגה. התבקש מבנה כוריאוגרפי המורכב מיחידות קצרות ומבריקות השזורות בחלקים בעלי אופי יותר כללי, ואפילו סתמי. העודפות נתפסה כמובנת מאליה (מה שלא עלה על הדעת בתקופה זו לגבי מוזיקה). מבנה כזה היה מעיקרו פתוח לשינויים רבים בלי לשבש באופן עקרוני את רישומה, ואפילו את משמעותה, של היצירה בכללה.

מאז ראשית המאה העשרים הקהל מותנה לנהלי צפייה אחרים לגמרי. זה הגורם לכך שהיום, הגרסות המשוחררות של דגמי המופת של העבר עוברות תהליכים של הידוק וריכוז החומר הכוריאוגרפי. במקביל לכך, גם יצירות שנוצרו בתקופה המודרנית בזיקה לסגנון הבלט הקלסי, שלוחותיו וגלגוליו – נתפסות כיחידות סגורות שאין להכניס בהן שום שינוי

כמו ג'יזל או אגם הברבורים, לבין עבודות של גדולי היוצרים מראשית המאה העשרים ועד היום. יוצרים אלה קיימו דיאלוג רהוט, מעמיק ורב־משמעי עם תור הזהב הזה של השפה הקלסית, וחוללו את תמורתיו המודרניות – ובהם, אם להזכיר שמות ספורים, מיכאל פוקין, וצלב ניז'ינסקי, ג'ורג' בלנשין, ג'ון קראנקו. דיאלוג כזה, הן עם תור הזהב והן עם תמורתיו המודרניות, מתקיים ברציפות ומניב יצירות בעלות תבונת־מחול ותודעה היסטורית עמוקה של יוצרים הרבה יותר חדשניים, כמו מוריס בז'אר, ויליאם פורסיית, יירי קיליאן או מרק מוריס. שדה היצירה הכוריאוגרפית וסגנונם האישי של רקדנים גדולים הם תמיד עולם שלם ועתיר אפשרויות, מורכב ופתוח. בסופו של דבר הם אינם מסתכמים בשמות־תואר סגנוניים צרים, וספק אם הם ניתנים למיון על פי הקבצות שטחיות.

ואת רוחה – תערובת אופיינית לסופר הגרמני הופמן, איש הרומנטיקה, של סיפור־ילדים תמים לכאורה, ורברים תחתיים אפלים ומרומזים. אלא שאין אנו יודעים איך באמת נראתה יצירה זו במקורה. כמו כל יצירות הבלט הקלסי, גם אלה ששרדו במידה זו או אחרת וגם אלה שלא שרדו – משתמרות כמסורת שבעל־פה, על כל התמורות והגלגולים הכרוכים בכך. כוריאוגרפים ורקדנים שמרו בזיכרונם ובגופם את היצירות הללו והורישו אותן לתלמידיהם מדור לדור, על דרך ההדגמה הישירה. יש לכך זיקה ל"דקדוק הפנימי" של שפת הבלט הקלסי ולאופן ההתחנכות של רקדנים (וגם של צופים...) שהוא מניח ותובע. ועל כן, דרך זו של הנחלה מוסיפה לחיות גם כאשר כתב התנועה משתכלל (ואפילו עובר מיחשוב בשנים האחרונות), וגם עם התרחבות השימוש בתיעוד באמצעות מצלמות וידאו וקולנוע. לא מעטים הכוריאוגרפים שעמדו על כך שיצירותיהם תישמרנה רק באמצעות זכירה והוראה ישירה של תלמידים ותלמידי־תלמידים.

אבל כאמור, הבלט הקלסי אינו מזוהה אך ורק עם הרפרטואר ההיסטורי של העבר וביצועיו המשוחזרים. עד היום מוסיפות להיווצר יצירות מחול המשתמשות בטכניקות ותבניות שמקורן בעבר של הבלט הקלסי. אלה אינן רק מחוות של ציטוט ואזכור מתוך הוקרה: יוצרי מחול רבים במאה העשרים שימרו טכניקות ותבניות אלה, במרקם רב־רבים של אזכורים ותמורות, כיסוד לשפה כוריאוגרפית חדשה. לכן, ההבחנה החדה בין מה שקרוי מחול מודרני לבין בלט קלסי שוב אינה מקובלת היום. יש דרגות רבות של מצבי מעבר מן היצירות הקלסיות המופתיות והמובהקות של המאה התשע־עשרה,

## ברק ג' היסטוריה קטנה

מקור המלה בלט בשפה האיטלקית, ובפועל "לרקוד" בשפה זו. ואמנם, מקובל לראות את שרשי הבלט הקלסי בתרבות הרנסנס באיטליה במאה החמש־עשרה. ראשיתם במופעי ראווה גדולים ומורכבים, שהועלו בחצרותיהם של שליטים ידענים וחוכבי אמנות ומוזיקה. מופעים אלה נערכו לכבוד אירועים חשובים בחיי החצר כגון חגיגות חתונה וקבלות פנים, וכללו שירה, מוזיקה ומחול, "תמונות חיות" מן המיתולוגיה העתיקה של יוון ורומא, ותפאורות משוכללות. יוצרים חשובים הקדישו לכך עבודה רבה. תכני המופע על כל היבטיו היו בדרך כלל אלגוריים־סיפוריים, ופיארו בעקיפין את החצר, שליטיה וחייה. הרוקדים היו אנשי אצולה: התלבושות היו עתירות נפה, כבודות בכר ועשירות במרקמים, והגבילו הן את תנועת הגפיים, והן את אפשרויות הכפיפה, ההטיה והסיבוב של הגו. התלבושות הללו הכתיבו

>> להקת מחול הברוק של ניו יורק



חצרוניים של התקופה; הם שולבו במופע שהיה לו קו עלילתי כלשהו, וכלל טקסטים מושרים ומוזיקה כלית. התלבושות, המסכות והאביזרים נעשו מסובכים יותר ויותר מבחינת משמעויותיהם המוצפנות. הצד החזותי של המופע נעשה כתב־חידה. התפאורות היו עשירות ורבות המצאות מוכניות. כאשר הבלטים בוצעו בלילה בגני הארמון הם היו מלווים גם באפקטים כבירים של תאורה מלאכותית וזיקוקין די־נור.

\* \* \*

במאה השמונה עשרה כבר ביצעו את הבלט על פי רוב רקדנים ורקדניות מקצועיים (במחול הלא־חצרוני על הבימה במאה השבע עשרה, וכן באופרה, היה נהוג שגברים בתחפושת מבצעים את תפקידיהן של נשים). בני אצולה חדלו להופיע, והמופע כולו שוב לא היה אירוע טקסי־חברתי, אלא הצגה תאטרונית־דרמתית. התנועה המשוכללת וההבעה הרגשית (כולל מימיקה של תנועות הפנים) התחילו לתפוס בהדרגה את מקום הראווה המסוגנת של התלבושות המגבילות, המסכות והאביזרים. בראשית המאה השמונה־עשרה עדיין היו הרקדנים עמוסים פאות נכריות שהיו עטורות מבנים קישוטיים וסימבוליים גדולים, ועל פניהם עטו מסכות. אבל באמצע מאה זו כבר נעשו התלבושות קלות ופשוטות יחסית.

זה הזמן שבו מתחיל להתפתח ולהתגבש שיח עיוני אמיתי על המחול כתוצר תרבות, על טבעו ועל יעדיו, ועל נורמות המצוינות שלו. תנופה גדולה לשיח הזה תרמה תחרות בין שתי רקדניות גדולות ומהוללות בתקופה זו. האחת היתה

תנועה איטית למדי וטקסית. נורמות של נימוס וצניעות, הדר חברתי וכבוד עצמי, הוליכו למחוות קטנות, קצובות ומאופקות. משמעותן הסמלית הייתה כרוכה בשפת סימנים שלמה, ומקובעת בתרבות החצרונית. הצופים עמדו סביב אולם הנשף שבמרקו נעו הרוקרים, או השקיפו על המופע מיציעים וגלריות סביב אולם הנשף או החצר הפנימית. הן הכוריאוגרפיה והן המבצעים לא חתרו להבליט שום וירטואוזיות של הגוף. לעומת זאת, עיקר חשוב במחול היה השרטוט של דגמים ריתמיים מסובכים על הרצפה, באמצעות קווי התנועה של שורות המחוללים.

מעניין לציין שבתקופת הרנסנס, הוראת המחול לבני ובנות האצולה, וכן מקצוע הכוריאוגרפיה, היו נתונים לעתים קרובות בידי יהודים ומומרים. הידוע שבהם היה גוליילמו אבראו ("העברי"). הספר שכתב במאה החמש עשרה על המחול נפוץ מאוד בזמנו והשפיע לא רק על מושגי הביצוע המושלם; תפיסותיו הכוללות ושפת־המחוות הראויות כפי שניסח אותן, חלחלו אל כל האמנויות – אל התאטרון, אל המוזיקה, ואל הציור.

תפיסה איטלקית זו של הבלט כמופע־ראווה חברתי, טקסי ואלגורי עברה לצרפת במאה השש־עשרה. היא הגיעה לפריחה גדולה במאה השבע־עשרה בחצרו של המלך לוואי הארבעה־עשר. אמנם בזמן זה התחילו רקדנים מקצועיים לבצע בלטים על במה (לפעמים כמופעים בפני עצמם בהפקות שבין מערכות בתאטרון או אופרה, ולפעמים כחלק של עלילת האופרה עצמה, כמקובל עד היום) – אבל הם לא הורשו לקחת חלק במופעי החצר הגדולים. אלה הוסיפו להתבצע על־ידי האצולה. צעדי הריקוד נלקחו מן המחוללות החברתיים־

או יוזף היידן, או וולפגנג אמדאוס מוצרט. אחד היוצרים החדשנים והגדולים בתולדות הבלט בתקופה זו היה הכוריאוגרף ז'אן ז'ורז' נובר (1727-1810), שיצר בצרפת ובגרמניה. נובר לא פעל בדרך ההתאמה של כוריאוגרפיה עלילתית למוזיקה קיימת, כפי שהיה מקובל עד אז. הוא יצר מחול שהלם באופן המקורב והנכון ביותר את הסיפור שבחר להביע, ולצורך מערך התנועות הזה הזמין אצל מלחינים מוזיקה נלווית. התגבשה הבחנה מדוקדקת, בטעם התרבות הצרפתית בתקופה זו – הבחנה שהתנסחה בהגדרות מילוליות – בין הריקוד לבין הבלט. ריקוד הוא "תנועות מוסדרות של הגוף, קפיצות וצעדים מדודים, בהתאמה לליווי של מוזיקה כלית או קולית". ואילו הבלט הוא "פעולה מוסכרת באמצעות הריקוד". תלמידיו של נובר ותלמידית־תלמידיו יצרו ולימדו ברבות מערי אירופה, והניחו יסוד להתגבשותן של להקות ותאטרונים־מחול עתירי יוקרה. מתחילת המאה התשע עשרה נעשו עקרונות הבלט הקלסי ומאגר הצורות שלו כפי שהונחו במאה השמונה עשרה, לסגנון אירופאי כולל ומובהק של מחול על הבימה.

\* \* \*

היוצרים והיוצרות הגדולים במאה התשע עשרה המשיכו לפתח טכניקות ששילבו ראוה וירטואוזית ושפת הבעה תנועתית־רגשית במופע שלם שהתבסס על רעיון לכיד. תכופות זה היה מהלך עלילתי־דרמטי, חוליות־חוליות הפורשות סיפור ומביאות אותו לשיא מובנה מתוכו, כמו הסיילפיד, ג'יזל או אגם הברבורים. אבל בלט עלילתי גדול יכול גם להיות הצטברות של אפיזודות רבות שהתקשרותן זו לזו

מארי קאמרגו, שחוללה שערורייה ופתחה מהלך חדש מבחינת החשיפה של הגוף – ומבחינת השיח העיוני גם יחד – כאשר הופיעה בחצאית חושפת קרסוליים ובנעלי מחול שטוחות וקלות. כך יכלה לתת מבע לברק ולקלות הרגלים המיוחדת במינה שבה ניחנה, ליכולתה הגדולה לזנק ולרחף. ואילו בת־תחרותה מארי סאלה הופיעה בלבוש רך וגולש וללא מחוך, בבלט שיצרה בעצמה, פיגמליון (1731): כך יכלה להראות את ייחודה שלה – לא ראוה וירטואוזית, אלא חן וכנות דרמתית ואקספרסיווית. השאלה מי מהשתיים מגשימה את הטבע הראוי של המחול, העסיקה הוגים רציניים. בסופו של דבר, היא מוסיפה להעסיק אותנו היום: האם הבלט הוא מופע בידורי־אקרובטי מבריק – או שהוא מבע מיוחד במינו של אמנות עלית העוסקת במצב האנושי במהותו העמוקה ביותר?

\* \* \*

התחלות אלה מסמנות את ההיפתחות וההתרחבות של מגוון התנועות העומד לרשות הרקדנית והרקדן. (יש לזכור שלא כל מה שהגוף מסוגל לבצע נתפס על ידי תקופות שונות ותרבויות שונות כרכיב תקני של מילון הצורות הקביל במחול, בין שהוא מועלה כמופע על הבימה, ובין שהוא ריקוד חברתי, ריקוד חצרוני, ריקוד עממי, וכיוצא בהם). אלה היו אבני בניין אילמות, ובכל זאת יעילות מאוד, כדי לספר באמצעותן סיפור רגשי שלם ורב־ממדי: בתרבות המתקדמת של המאה השמונה עשרה נתפס הבלט כמבע ראשוני, מידי וטבעי של הרגש, בניגוד לכזב של שפת המלים. כלומר, הבלט נתפס כבן־מינה של המוזיקה החדשה של התקופה, זו שהלחינו בניו של באך,



אינה סיפורית־הרוקה – למשל מפצח האגוזים. הבלט אינו תאטרון, וערכי היעילות הדרמתית של הבלט שונים במידה ניכרת מאלה של התאטרון. המהלך העלילתי בבלט – בין שהיה מובנה, בין שהיה הצטברותי – חולק בדרך כלל למספר מערכות, סצנות ותפאורות, שבהן התחלפו לסירוגין קטעים עצמאיים־יחסית, בעלי אופי רגשי וטכני שונה, ואפילו מנוגד: עממיים וחצרונניים, קומיים וטרגיים, מוחצנים ומופנמים, ריקודי סולו וריקודי אנסמבל, וכן הלאה.

כמאה העשרים התפתח במקביל הבלט התכניתי שאין לו קו עלילתי רב־מערכתי. הוא התבסס על רעיון כללי ומופשט, וביקש ליצור מהלך רגשי שלם ומורכב בלי תלות בהתפתחות חולייתית של סיפור מעשה – בדומה לרישומם של שיר או יצירה מוזיקלית. ואכן, ביצירות בלט אלה היתה למוזיקה נוכחות קובעת ושוות ערך לכוריאוגרפיה. כיוון חשיבה זה בתולדות הבלט קשור במגמות מרכזיות באמנות המודרנית בראשית המאה העשרים, ובייחוד בהיסטוריה המוקדמת של הציור המופשט.

Partners: Classical Duets <<

כוריאוגרפיה: טד ברנדטן, הבלט הלאומי של הולנד, 2005

## פרק ד' דגמי מופת במאה התשע-עשרה

הבלט סילפיד (1832), הוא אחד הגיבושים המוקדמים של בלט עלילתי אגדי כפי שהתקבע במסורת המאה התשע עשרה. מבחינות רבות – סוג הסיפור, הכוריאוגרפיה שלו, תלבושות ותפאורה – קדמו לו יצירות אחרות: אבל הוא שייסד למעשה את אחת התבניות הידועות ביותר של הבלט הקלסי, מן התקופה הרומנטית ועד היום. (הבלט סילפידות, מראשית המאה העשרים, הוא מחוות הוקרה כלפי יצירה זו והשפעותיה העצומות). הרקדנית מריה טאליוני הופיעה בו בנעלי אצבע (זה היה כנראה השימוש האקספרסיווי הראשון בטכניקת המחול על בהונות, שהפכה לסימן היכר מידי של הבלט הקלסי), בשיער אסוף ובשמלה לבנה רבת שכבות שקופות שלכדה את האור ואפפה אותה הילה של הזיה. (גרסה שנייה של בלט זה, מאת הכוריאוגרף בורננוויל, הועלתה בשנת 1836: זו היצירה

>> מאריה טאליוני בתפקיד ה"סילפיד", הדפס משנת 1843





לטבע לא נגוע, מסתורי ובלתי־רציונלי. הם עוסקים במתח, שהתרבות הרומנטית הבלטיה והאמינה שאינו ניתן לפיוס, בין האמת של חיי החלום לבין הכוזב של חיי הערות: בין הדמיון לשכל הישר, בין התשוקה לתבונה, ובין הטבע לתרבות. מתברר שהאגדה התמה מכילה בחובה הרבה יותר מאשר חן פיוטי הזוי ומנותק, המובע בתנועות מרחפות של גופים נטולי גשמיות. הסיפור, המועלה על הבמה מתוך צירוף ייחודי כל כך של קלות חלומית ומשמעת טכנית קפדנית, מסתיר מורכבות רגשית וארוטית, וממד עמוק של ביקורת. מצד אחד, האגדה מעוגנת באידאולוגיות נוקשות של מיגדר, תפיסות מקובעות ובעייתיות מאוד בדבר מהותם של הנשיות והגבריות. הנשיות האידאלית, בהקשר זה, אמורה להיות מצב של טוהר מוחלט – כלומר, חוסר תודעה, אילמות, וחוסר מעורבות בחיי המעשה. ואילו הגבריות אמורה להיות היפוכה הגמור של הנשיות. החיבור המאושר ביניהם אינו אפשרי אלא במוות, היות שנשיות זו – חלומם של גברים – אינה יכולה ואינה רשאית להיות בבת אחת טהורה וארוטית, בלתי מושגת וממומשת בגוף. (לא במקרה, ביצירות רבות כל כך של המאה התשע עשרה הסיפור גזור מוות דווקא על הגיבורה ולא על הגיבור). ומצד אחר – הסיפור, המתלכד באופן מתואם כל כך עם שפת הבלט הקלסי, גם מורד בשליטה של הגבריות, כפי שנתפסה בתקופה זו. הוא רווי נוסטלגיה לעולם פחות תבוני ופחות יעיל ומנוהל מאשר הסדר החברתי הבורגני והקפיטליסטי של המאה התשע־עשרה.

הראשונה של בלט קלסי שהגיעה אלינו בשלמותה מן המאה התשע עשרה, והיא מבוצעת שוב ושוב, עד היום).

על הבימה מועלה עולם חלום מסתורי ומיוסר. הדמות הנשית המרכזית, ה"סילפיד", היא בת־אוויר שנוצרה באמצעות מאגיה שחורה, חכמת האלכימיה, על ידי מכשף ידעוני בשם פרצלסוס: דמות היסטורית ידועה מתקופת הרנסנס. ה"סילפיד" מייצגת את הישות הגבוהה ביותר בין ארבעת היסודות מהם עשוי היקום (ארמה, מים, אש, אויר). הסיפור מזכיר במהופך את יצירת ה"גולם" מאדמה, במסורות הקבלה. ליצור זה אין לכאורה גוף וקיום גשמי. במלים אחרות, ה"סילפיד" חסרת מיניות והיא מנותקת מכל הקשר של חיים ממשיים במציאות חברתית. האהבה שרוחש לה הגיבור בן התמותה מנותקת מן התשוקות של הגוף ומסדרי החיים גם יחד, ואינה ניתנת למימוש. כאשר הגבר (המאורס לאישה בשרודם ועומד להינשא לה) מתאהב בבת־האוויר החמקנית ומנסה ללכוד אותה בעזרת צעיף קסם, היא מתה בזרועותיו. שני עולמות האהבה אוכדים לו בהכרח: זה של הנפשיות שאינה תלויה בגוף, וזה של המיניות הממוסדת ברשתות התפקוד החברתי.

הטכניקה והכוריאוגרפיה של הבלט הקלסי והתבניות החזותיות הנלוות אליהן – תפאורות של יער ומים, תאורה ירחית קסומה, שמלות לבנות קצרות ושקופות – מכוננות לא רק את דמות הנשיות בתור "סילפיד" באופן מושלם וקיצוני, אלא מבססות מערכת גדולה של משמעויות. סיפור זה מציג חיצוי מוחלט בין המשיכה אל מה שמעבר לגשמיות הפרוזאית של היומיום – האהבה הטהורה והבלתי ארוטית ליצור שאין לו קיום בעולם הזה – לבין תביעות החיים הגבריים והמעשיים עלי אדמות. הם חושפים כמיהה לעולם שבו עדיין יש מקום



ובנייתו מחדש כהויה וכאמנות מסוגנת. הנשיות הנחלמת הזאת, חלומם של גברים, חייבת למות. אגם הברבורים (1877), שהוא אולי הידוע שבכל דגמי המופת של הבלט הקלסי מן המאה התשע עשרה, שייך למסורת רעיונית, כוריאוגרפית ועיצובית זו. גם כאן מגולם במחול קיטוב בין העולם המעשי ודרישותיו, לבין עולם החלום הנע בין סמלים עמומים, עכבות ותשוקות. אנו רואים את ההדר המוקצן של חצר המלוכה ותלבושותיה המרשימות: בדרך כלל הרקדנים והרקדניות בסצנות אלה לבושים בסגנון היסטורי קודם לזה של זמנה המקורי של היצירה, וצעדי המחול המסוגננים-ארכאיים שלהם קשורים בגינונים חברתיים של חיזור מאופק. מולם ועל ריקעם אנחנו רואים דמויות חסרות גוף ארוטי וגשמי, ללא הקשר מעמדי, ללא זמן וללא תפקוד: אלו נערות שהפכו לברבורים בגלל מכשף רשע. הנסיך העגום זיגפריד מתאהב במלכתן אודט, שגם היא נסיכה מכושפת: אבל הוא בוגד שלא מדעת בשבועתו לה כאשר מופיעה לעיניו בחצר בת דמותה שהתגלגלה בבשר ודם. למעשה זוהי אודיל, בתו של אותו מכשף. תחבולתו הרעה מביאה את הנסיך אל סף ההערפה הפרוזאית של האהבה הגשמית והממומשת, על פני הטוהר הפיזי של התשוקה שאינה יכולה להתממש. זה כישלוננו, והוא יוכל לכפר עליו, ואפילו להיגאל ממנו, רק אם יתאחד עם אהובתו האחת והאמיתית, במותם המשותף במעמקי האגם.

\* \* \*

במאה התשע עשרה, הבלט הוא סוג האמנות שהעניק לראשונה נוכחות כובשת ומוחצנת לנשים, ויצר מעמד-על של כוכבות-

הליברית של הבלט העלילתי הגדול ג'יזל (1842) ועיצובו החזותי במחול, הולכים בעקבות הסיילפיד. גם כאן האווירה היא של נופי יער וחלום, שתושביהן רוחות של נשים ערטילאיות. אלא שבכלט זה, נושא האהבה הבלתי-אפשרית שסופה מוות הוא בעל משמעות הרבה יותר חברתית. ג'יזל היא בת איכרים; אהבתה נתונה לאלברכט, אציל גדול המאורס לבת מעמדו, המתחזה לאיכר כדי לפתותה. כאשר מתגלה בגידתו, היא מתה. גרסות שונות העניקו למוות ההכרחי הזה סיבות שונות: לפעמים מתה ג'יזל ממחלת לב, לפעמים ממחלת לב מטפורית, ולפעמים היא אפילו נרצחת על הבמה בידי מאהבה. בטעם התקופה הרומנטית, הסיפור מגולל בהמשך הדברים פרשה של חרטה מצד הגבר שאהבתו אסורה, וסליחה מצד האישה שהורה שמתה: כל זה שזור בקו עלילתי ובאווירה עיצובית וכוריאוגרפית ליליים, טרגיים ואגדיים. הנוכחות הגדולה בכלט היא זו של רוחות רפאים של נערות שאהוביהן זנחו אותן, המחוללות בין חצות לעלות השחר ומתנקמות בכל גבר שנקלע למחיצתן.

זוהי ביקורת על הגבולות המעמדיים, ועל התפיסה החברתית של גבריות שליטה. השילוב המושלם של הסיפור, הכוריאוגרפיה והעיצוב ה"לבן", מעלים דיוקן של סתירה פנימית חסרת פיוס, טרגית, החבויה בתוך-תוכה של אותה גבריות שליטה ופעילה. היצירה חדרה כמיהה לעולם טבע חופשי, לא-חברתי ולא-מעמדי, המיוצג על ידי נשיות תמה. אלא שגם כאן, כמו בסיילפיד, הסתירה הפנימית הגברית – תשוקה ארוטית לנשיות טהורה שאסור לה להיות ארוטית – נפתרת בסילוקו של מושא התשוקה מן החיים הממשיים,



"לה בייאדר", בלט המבורג 2002. כוריאוגרפיה: נטליה מקרובה  
על פי מריוס פטיפה (1877). La Bayadère.

בלרינות מהוללות. (בתקופה זו העניקה הכוריאוגרפיה לרקדנים־גברים מקום משני בלבד, ולא פעם אפילו ביצעו נשים את תפקידיהם. עניין זה עתיד להשתנות באופן קיצוני בבלט הקלסי של המאה העשרים).

עם זאת, נזכור שהבלט לא נחשב במאה התשע־עשרה אמנות עלית. מרכזיותן של נשים בסוג אמנות זה קשור בצבע הארוטי החריף שלו (במושגי התקופה), וממילא – בעמימות החברתית של הרקדניות, ואפילו במפוקפקות שלהן. הערטול האוורירי וראוות הגוף לנוכח קהל לא היו דבר מובן מאליו בתרבות שבה אישה הגונה לא חשפה אפילו קרסול. יותר מכך: לצד הבלטים שנסכו על הדימוי הטהור של הרקדנית ה"לבנה" ואפשרו ערטול מוסרי וקביל במרחב הפומבי של המופע – פרחו במאה התשע עשרה הסוגה של הבלט האוריינטליסטי. הגיבורות של בלטים אלה הן נשות־הרמוז, שכויות ופילגשים. בהתאם לטעם הקהל הגברי, הסיפור, עיצוב הלבוש והכוריאוגרפיה יוצרים אותן כדמויות חושיות ומיניות באופן בוטה ואפילו פרובוקטיבי – למרות שהן רשאית להופיע בדמות זו על הבימה, במופע שסווג כ"אמנות" ולא כחשפנות פורנוגרפית, רק בעטיפה של דמיון אקזוטי. סוגה זו קשורה בפריחה גדולה של אמנות חזותית־אוריינטליסטית במאה התשע־עשרה: אמנות שעיקרה חלומו של המערב על אודות המיניות המזרחית, האמיתית, המופקרת, הזרה לסדר החברתי־הבורגני מכל וכל. ואכן, בלטים אלה השתמשו לא פעם בתלבושות, שפת גוף ותפאורות שנעשו על פי ציורים מפורסמים – שבעצמם נתפסו כגבוליים מבחינת המוסר הציבורי, ולפעמים גם חוללו שערורייה. יצירתו של מריוס פטיפה La Bayadère משנת 1877 (המוסיפה להתבצע עד היום), היא אחת הדוגמאות המובהקות לבלטים אלה.

## פרק ה' "טבע"

הגוף וכל יכולותיו הם כמובן דבר "טבעי". לרקוד, זו פעולה טבעית של בני אדם. לכן, לעיניים שלנו היום, הבלט הקלסי מועד להיראות מלאכותי באופן קיצוני. בהשוואה לחירות של ריקודי מועדונים ומחול של תרבויות לא-מערביות, ואפילו לעומת תחביר התנועה של המחול המודרני – שהוא לא פעם מסוגנן מאוד – הבלט הקלסי, לפחות בגרסתו ההיסטורית-השמרנית, עשוי מצד אחד להיראות וירטואוזי מדי, ואפילו ראוותני לריק; ומצד אחר הוא עשוי בהחלט להיראות כבד, קיבעוני, מכני. ודאי שעלילותיו עשויות להיתפס ככריחה מן הממשות אל מחוזות הרמיון, ולכן – כרחוקות מן הטבע.

אלא שמשמעותו של מושג הטבע אינה אחת, ואינה מובנת מאליה. המושג הזה בעצמו הוא תוצר של התרבות, והוא עבר גלגולים ותהפוכות רבות בהיסטוריה. סיפורי הבלט הקלסי,

>> "שירים", בלט ג'ורג'יה 2004



על כן, דמויות האיכרים וריקודיהם בכלטים אלה, גם הם "טבע". זהו הקוטב הסימטרי המשלים של נופי היער והרוחות האל־אנושיות השוכנות בהם. בג'יזל, כמו בסילפיד וביצירות רבות כל כך של הבלט הקלטי, מתגלמים באמצעות הכוריאוגרפיה והעיצוב החזותי שני הפנים המדומיינים הללו של הטבע. הריחוף הלילי האגדי של דמויות החלום, ומחולות האיכרים בתלבושותיהם העממיות – מביעים סירוב למציאות החברתית, המדעית והכלכלית של התקופה, הנתפסת כהשחתה של הטבע; והכוונה לטבע העולם, ולטבע האדם.

ולבסוף, טבע ולאומיות.

הבלט הקלטי, ובייחוד ביצירות העלילתיות הגדולות, אוהב מאוד לצטט ולתרגם לשפתו מחולות בעלי זהות לאומית – בכוריאוגרפיה, בתלבושות ובמוזיקה. קטעי טנגו ופלאמנקו ספרדיים, ולסים מרכז אירופיים, צ'רדש הונגרי, מזורקות פולניות, מחולות רוסיים של קוזקים או של שבטים ממרכז אסיה – לכולם מקום נכבד בהיסטוריה של הבלט הקלטי. אם יש בהם הבטים וירטואוזיים ההולמים את רוח הראווה הטכנית של הבלט הקלטי, ההבטים הללו מוקצנים עוד יותר. ואם ביסודם אלה ריקודים פשוטים לביצוע (כמו ולס וינאי, למשל) – הכוריאוגרפיה של הבלט יוצרת תכופות וריאציה משוכללת שלהם, תוך שמירה על גרעין התנועות של זהותם המוכרת. גם הצבע הלאומי הזה המועלה על הבמה, שייך לכמיהה הרומנטית לקיום אותנטי, טבעי, ההולך ואובר במודרניות. המאה התשע עשרה ראתה בלאומיות מצב של טבע, ולא דווקא תוצר של נסיבות היסטוריות. היות שמחולות אלה בדרך כלל נמרצים ומלאי חיים, שילובם במכלול היצירה

והכוריאוגרפיה המחושבת שבה הם מובעים, מנותקים תכופות – כמובן, לא תמיד – מן הממד היומיומי, הפרוזאי והריאליסטי של הקיום. הם מסוגלים להעלות על הבמה תמונה של עולם אחר, אגדי או נחלם. אבל דווקא גיבורת הסילפיד, המחוללת על קצה הבהונות באופן "לא טבעי" ובמערך תנועות כבול לכאורה, מייצגת מושג של טבע אמיתי, רחוק מן המהפכה התעשייתית, מן הקפיטליזם ומן המדע המודרני, התבוני והאמפירי.

לצד הטבע הזה מוצג בבלט הקלטי טבע נכסף אחר: החיים הקהילתיים של האיכרים בתקופה שלפני המהפכה התעשייתית. מאז ראשית המאה התשע־עשרה ובכל מהלכה, החיים האלה נתפסים במצב של אותנטיות אנושית אבודה בעיני העירוניים הבורגנים, שהם קהל צרכני האמנות (והבלט בכלל זה). מאה זו עוברת מהלך מואץ וקשה של התפוררות מסורות כפריות עתיקות. בבת אחת קרס עולם שלם של פולחני טבע ומנהגים מקומיים שהיו קשורים לריתמוס של החיים החקלאיים, עולם שהוסיף לקיים את חייו גם לאחר קבלת הנצרות באירופה – ובמקומות לא מעטים אפילו עד ראשית המודרניות. מאז תחילת המאה התשע עשרה השקיפו תכופות הספרות, השירה והמוזיקה של התרבות הרומנטית על חיי הכפר במנותק מהקשר החברתי הממשי. הם הפכו לדימוי אידאלי של פשטות ומוסריות – טבע אנושי לא מושחת, שחי בקרבה גדולה לטבע הפיזי, ליערות, להרים ולמים. אלה הם מרחבים ונופים שהעיוור, עשן בתי החרושת ורעש מסילות הברזל עדיין לא פגעו בהם; עדיין לא חיסלו את משמעותם הכלכלית־החקלאית הקדומה; ועדיין לא ערטלו אותם ממסתריהם במובן הרגשי והפולחני.



העניק לכוריאוגרפיה פעמים רבות הזדמנות לראווה של תנופה, קצב וכוח – בניגוד לקטעים ההזויים, הרגשיים והאינטימיים של המערך העלילתי. אבל כאמור, זכות הקיום של מחולות לאומיים בכלט האמנותי אינה רק צורנית, ואינה מעוגנת רק בצרכים פנימיים של ניגודיות ועניין. הם רומזים לעולם שלם של נוסטלגיה ומצוקה לנוכח דלדולו של ה"טבע" במודרניות.

<< הכמיהה לתת מבע לטבע אנושי אמיתי ולא פגוע – לנוכח המודרניות – היתה חוויה מרכזית שעיצבה את הבלט הקלסי. זו גם הכמיהה שהוליכה בראשית המאה העשרים את הבלט הקלסי אל מהפכת המודרניות במחול: עם ביטוייה הגדולים והחלוציים נמנות יצירות כמו 'פולחן האביב' ו'אחר צהרים של פאון' – שנוצרו ובוצעו על-ידי הרקדן האגדי וצלב ניז'ינסקי ואחותו ברוניסלבה ניז'ינסקה.

## ברק ו' בובות, ליצנים, קוסמים, "אמנות"

בבלטים קלסיים רבים רוקדות דמויות של בובות, חיילי צעצוע, ואפילו של הפצים סתם, שקמו לחיים על הבמה מכוח כישוף או חלום. הבלט הקלסי גם אוהב מאוד להעלות על הבמה דמויות מן הקרקס והיריד העממי: ליצנים, לוליינים, קוסמים.

הבלט קופליה (1870, מוזיקה של דליב) העלה על הבימה בונה־בובות תמהוני ושמו קופליוס. סטודנט צעיר ומאורס מתאהב אהבה נואשת בבובה היפה, וחושב אותה לאישה בשר ודם. רק אחרי תהפוכות רבות הוא נוכח לדעת שזוהי בובה, וחוזר לארוסתו. הכוריאוגרפיה (זו ששרדה, כלומר, זו של מריוס פטיפה משנת 1884) מקצינה את המכניזם התנועתי של הבובה, את סבילותה, כל־כולה ראוה כלפי חוץ והיעדר של

>> "מפצח האגוזים", בלט אריזונה





פנימיות – מושא אידאלי של תשוקה גברית. אלא שקוליה הוא בלט מפוכח וחדור אירוניה עצמית. הוא כבר אינו רומנטי (במובן ההיסטורי-התקופתי והרעיוני גם יחד), והוא רחוק מן ההזיות המיוסרות של יצירות כמו הסילפיר או ג'ול. (ואמנם, הסיפור איש החול של א.ת.א הופמן שלפיו עובד בלט זה, הרבה יותר אפל והרבה פחות תמים ורציונליסטי. במקור, האהבה לבובה היא חסרת תוחלת, ומוליכה אל השיגעון והאברון).

האופי הכפול, הטרגי-קומי הזה של רעיון הבובה כתשתית של מחשבה על מושג הבלט בכלל, מועצם בכלט פטרושקה (1911), יצירתו של מיכאל פוקין למוזיקה של איגור סטרווינסקי. הוא מספר על קוסם המעלה ביריד של שוק כפרי מחזה עם שלוש בובות. אלא שמתברר שלבובות הללו חיי רגש ותשוקה משל עצמן. הליצן הפתטי והגולמני פטרושקה מאוהב ברקדנית היפהפייה; בן-זוגה השחור והגברי רודף את הליצן בקנאות, והורג אותו בכיכר לעיני הקהל ההמום. אבל ארון חיהן ומותן של הבובות הוא הקוסם המסתורי – דמות כל-יכולה ורב-משמעית – והוא מראה לצופים שהמת אינו אלא בובה של קש ושעווה. הם נרגעים ומתפזרים: הרי זה רק תאטרון בובות... ואז מופיעה באור הדמדומים רוחו של פטרושקה על הגג, ומקללת את הקוסם.

גם מפצח האגוזים מבוסס על יצירתו הספרותית של א.ת.א. הופמן, מפצח האגוזים ומלך העכברים. הוא מתרחש בליל חג המולד. המערכה הראשונה מראה ערב חברתי חגיגי בטרקלין שבמרכזו האשוח המואר, ובמרכזו

ילדה מתבגרת שהיא חביבת המשפחה, בת טיפוחים נחמדה, קצת שובבה וקצת קפריזית. על הפרק מחולות חברתיים, קנאות קטנות ומתחים קטנים. חלק זה חינוכי ושטחי במתכוון. ואילו המערכה השנייה היא לילה של פנטזיה: חלום של הילדה, שבו בוקעים מנככי תודעתה כמיהות ופחדים של התבגרות. היא משיבה לעצמה את תום ילדותה המוגנת, כאשר היא בוראת לה בחלומה בן-זוג אבירי בדמות מפקדם של חיילי-הצעצוע, שהוא עצמו גלגול של מפצח האגוזים. האביר נלחם למענה באיום האפל של מלך העכברים וצבא צלליו שעלו מן המרתף, ומנצח אותם. הוא זוכה באהבתה ולוקח אותה אתו אל ארץ הממתקים – ואל הבוקר, העירות והמסך היורד. לכאורה אין זה אלא סיפור סגנוני ועשיר לילדים, רב דמויות ופעילות, בעולם של חיילי צעצוע, בובות-קישוט בתלבושות לאומיות שקמו לחיים והן רוקדות מחולות לאומיים, ממתקים ופחדים-לילה חסרי שחר. אבל ברבריו התחתיים, גם מפצח האגוזים רחוק מן התמימות. גם כאן, ארון החיים והאהבה, האיום והביטחון, החושך והאור, הוא קוסם שחור ומאיים; ולא ברור כלל אם הקסם שהוא מחולל בהקימו לחיים את הבובות, הוא כישוף טוב או רע. תחת שרביטו מתערערים סדרי החיים של הילדות; ובמסווה של סיפור אגדה על אהבה לאידאל גברי מופשט בדמותו של חייל-צעצוע ממוכן, הבלט מעלה על הבימה פחדים ותשוקות רב-משמעיים. הילדה המתבגרת יכולה לדעת אותם רק מחוץ לגבולות היום ומחוץ לגבולות השפה – במחול, שהוא החצנה גופנית ממשית מאוד של חלום חסר מילים.



לכול אלה יש קרבה גדולה וטעונת משמעות לרעיון הבלט עצמו, ולמחשבה הפנימית של הבלט על מהותו: לא במקרה, דווקא הבלט הקלסי החמור, הווירטואוזי והחינני – הוא שעסק הרבה כל כך במצבי־הגבול שבין החפץ לאדם, ועשה את מצבי־הגבול האלה מקור ליצירות טרגי־קומיות מורכבות, עשירות בהמצאות משעשעות ועמוקות, רבות ברק ואקספרסיוויות גם יחד. ולא במקרה, ציר עלילתי ורעיוני מרכזי בבלטים אלה הוא סיפור אהבה לבובה. מבעד לסיפור מועלית על הבמה מחשבה על הגוף כחפץ מכני, על הארוטיות של הגוף כאובייקט חסר תודעה, ועל ראוות המחול ההופך את הגוף לאובייקט. דומה שכלי המבע המושלם של אותה מחשבה היא אכן הכוריאוגרפיה ה"ממוכנת", הקלסית. האומנם גם הרקדן והרקדנית אינם אלא בובות, אובייקטים, תצורה של איברים נעים – כישוף שלכאורה אין לו קיום מחוץ לתצוגה שעל הבמה?

\* \* \*

הבלט הקלסי הוא חיבור בין חן שנראה כאילו הוא מוגשם מאליו, לבין הפגנה גדולה של קושי מומצא, מלאכותי, ועמל ההתגברות עליו. בכך נענה הבלט הקלסי לערך מרכזי באסתטיקה מערבית בכל תחומי היצירה: "להסתיר באמנות את האמנות".

במלים אחרות, בשמו של ערך זה נדרשו אמנים ליצור אשליה שהחומר שבו הם עובדים הוכנע כמו מאליו, ללא מאמץ. אבל בכך לא היה די. כדי שאשליה זו של קלות־לכאורה אכן תהיה

<< "פטרשקה", הייקי ויינולה, סיני לנסיור, כוריאוגרפיה: טרו סארין, להקת טרו סארין 2003

חשובה וראויה – היה צורך בהיבשעה שהתנגדות החומר תהיה בכל זאת מוכחת ובעלת משקל. היה צורך שהמאמץ לנצח את החומר, התבונה והמיומנות החריגים שנדרשו לשם כך, יהיו ניכרים לעין, ואפילו מוחצנים לראויה – אף על פי שהתוצאה הסופית התבקשה להיראות כאילו הושגה בהינף יד.

החומר של כל מחול הוא הגוף האנושי, כובדו, מגבלותיו ויכולותיו. כל מחול כרוך במאבק כלשהו בגוף, באכיפה של הרצון ובהחלטות איך ועד כמה למתוח את יכולותיו. אבל שפת הבלט הקלסי מבליטה בעוצמה מיוחדת את המאבק הקיצוני בגוף, ואת ניהולו של הגוף באופן שהוא לא רק תקיף ביותר – אלא הוא גם שקוף ומוחצן. הבלט הקלסי מנהל את המאבק הזה תוך כדי חתירה לביטולו מעיקרו, לכאורה. מבחינה זו דווקא הבלט הקלסי ערוך לממש את הערך של אמנות "ההסתרה של האמנות" בצורה הטהורה והחשופה ביותר.

בכך הוא "קלסי" מצד המשמעות העמוקה והמתמדת של המושג הזה. ובכך הוא מגלה את גרעין הוויתתה של כל אמנות: קלות בכבלים.