

לרקוד עד מוות

על ביטויי
הרומנטיקה
בבלט
"גיזל"

טליה פרלשטיין-כדורי

בסוף המאה ה-18 עברה אירופה שינויים קיצוניים מבחינה פוליטית, חברתית ואמנותית, שהביאו לשינוי אורח החיים וצורת החשיבה של הדורות הבאים. המהפכה הצרפתית, מלחמת נפוליון, התפשטות המהפכה התעשייתית, פריחת הרעיונות האינטלקטואליים, כגון אלה של גיון לוק ומונטסקייה (שנזרעו בסוף המאה ה-18) הביאו לשינויים עמוקים בחיים ובאמנות, ובחלקם גרמו גם לצמיחת התנועה הרומנטית.¹ תומס וויסקל [Weiskel] בספרו "The Romantic Sublime", מסביר את התעוררותה של התנועה הרומנטית במשברים שפיינו את המאה ה-18. אחד המשברים המרכזיים היה התערערות האמונה, שרווחה בתקופה הקלאסית, בדבר יכולתו של האדם להבין באופן מוחלט את מהות התופעות בעולם באמצעות ההיגיון, כאשר הדמיון נחשב נחות יותר מן השכל, התבונה והחושים.

הרומנטיקנים ראו בנשגב [sublime], בהשראה, בחיזיון ובדמיון תחליף סובייקטיבי להיגיון, שבאמצעותו אפשר להעניק משמעות לתופעות הנעלמות מעיני החושים והשכל גם יחד. תחום הנשגב, ה"חי" במערפל, הלא בהיר, הוא תחום שאפשר לתארו ברמה המטפורית בלבד. קשה להגדירו במדויק משום שהוא שייך לחוויה הרגשית ולא לשכל או להיגיון. לכן, הביטוי העיקרי של הנשגב יימצא בתחום האמנות, כלומר, היצירה היא סובלימציה של החוויה הרגשית. ביצירות הפרוזה הרומנטיות בולט

בלט ריס דה מונטה קרלו, "גיזל", רקדנים: תמרה טומונובה וסרג' ליפאר, באדיבות הספרייה למחול בישראל
Ballets Russes de Monte Carlo, "Giselle", dancers: Tamara Toumanova and Segre Lifar, Courtesy of the Dance Library of Israel



השימוש בחלום ובהזיה כמפתח להבנת אישיות הגיבורים ואופי ההתרחשויות, ונופי הטבע משמשים סמל או רקע להתרחשויות או לתכונות אלה. במרכיבים אלה של היצירה מוטמעים גם הגורמים הנפשיים הלא מודעים והלא רציונליים שבהתנהגות הגיבור, וכן הניגודים שבאישיות האינדיווידואלית בייחסה לזולת ולחברה.

✕ האחים שלגל [Shlegl], שניתחו את ההבדלים בין הקלאסי לרומנטי כטיפוסי אמנות שונים, ייחסו לרומנטיקה את האפיונים הבאים:

1. הדגשת החד-פעמי והפרט הססגוני היוצא-דופן; 2. הדגשת הפער בין הפיזי לבין הרוחני והנפשי; 3. הדרמה של האופי לעומת הדרמה (הקלאסית) של נסיבות הגורל; 4. תפיסת האישיות כמתפתחת, לעומת תפיסתה (בספרות הקלאסית) כקבועה ומוגמרת; 5. ההבעה האישית לעומת הכפיפות לחוקים; 6. הצורה האורגנית הנובעת מתכני ההבעה האינדיווידואליים, לעומת הצורה המכנית הכבולה במוסכמות אמנות כלליות. שילר [Shiller], במסתו "על שירה נאיבית וסנטימנטלית" (1795), מבחין בין האמן הסנטימנטלי והאמן הנאיבי הקלאסי. האמן הסנטימנטלי מוצא בנפשו שניות בסיסית בין הממשות לבין האידיאל. הוא מודע לניגודים המהותיים שבנפשו - בין הווייתו הסופית לבין יכולתו לחשוב את האינסוף; בין דחפיו היצריים הטבעיים לבין ציווי החירות והמוסר; בין שכלו לבין דמיונו.

ויקטור הוגו, מהדמויות המרכזיות בחיי הספרות והרוח בצרפת במאה ה-19, אומר במבוא למחזהו "קרמוול" על הדרמה הרומנטית:

1. זוהי הצורה הפיוטית המתאימה ביותר לתקופה המודרנית; 2. צריך לערוב את היפה עם המכוער, את העילאי עם הגרוטסקי, "כמו בחיים"; 3. האמנות צריכה להיות דינמית; 4. הרודנות של חוקי התיאטרון הקלאסי הקפואה את התפתחות הספרות הדרמתית והביאה לירידתה במאה ה-18.

✕ תאופיל גוטייה [Gautier] - משורר, מספר ומבקר צרפתי, ממנהיגי האסכולה הרומנטית הצעירה בצרפת, כתב כי "כוחו של הבלט בהמחשת המופשט". בבלט הרומנטי, הכוריאוגרף יוצר באמצעות פרטי היצירה דינמיקה בין מציאות יומיומית לבין התרחשויות מפתיעות; בין ריאלי למעורפל; בין מודע לבלתי מודע ובין ההגיוני לרגשי. בכך הוא רוקם את הזדהותו של הצופה עם המופשט, כלומר, עם התופעות הנסתרות מעיני החושים והשכל. ✓

עלמות ובגרות

ליצירה המקורית של "גיזל" (1841) הרומנטית חברו כמה כוחות מתחומים שונים. את הרעיון לתמליל מצא תאופיל גוטייה בספר "גרמניה" [De l'Allemagne, 1835] מאת המשורר והסופר הגרמני היינריך היינה [Heine]. היה זה נושא לריקוד שהתאים לאישיותה וליכולתה הוירטואוזית של הרקדנית קרלוטה גריזי [Grisi], שממנה הוקסם.

קיבל גוטייה משורה מתוך שירו של ויקטור הוגו "Fantomes" בספרו *Les Orientals*: "היא הפריזה באהבתה לריקוד ושילמה על כך בחייה". גוטייה מספר כי שורה זו קפצה למוחו כחיבור בין סיפורו של היינה על הווילי לבין שירו של ויקטור הוגו. כשגוטייה נתקל בקשיים בבניית המערכה הראשונה לבלט, הוא גייס לעזרתו את כותב התמלילים הידוע, ורוני דה סנט ג'ורג' [de Saint George], ולאחר שיצירתם המשותפת הושלמה, קיבל אותה לאון פילה [Pillet], מנהל בית האופרה בפריז. גוטייה הציג בפני קרלוטה גריזי את התמליל והיא הציעה את אדולף אדם [Adam] כמלחין המוסיקה של הבלט. אדם, שנענה לאתגר, מספר כי לחץ העבודה וקוצר הזמן הלהיבו את דמיונו, ובעזרת הנחיות כוריאוגרפיות של גייל פרו [Perrot], בעלה של הבלרינה המפורסמת, נכתבה המוסיקה ליצירה. קרלוטה גריזי היתה מקור ההשראה לכל הגברים האלה, השותפים ביצירת הבלט.

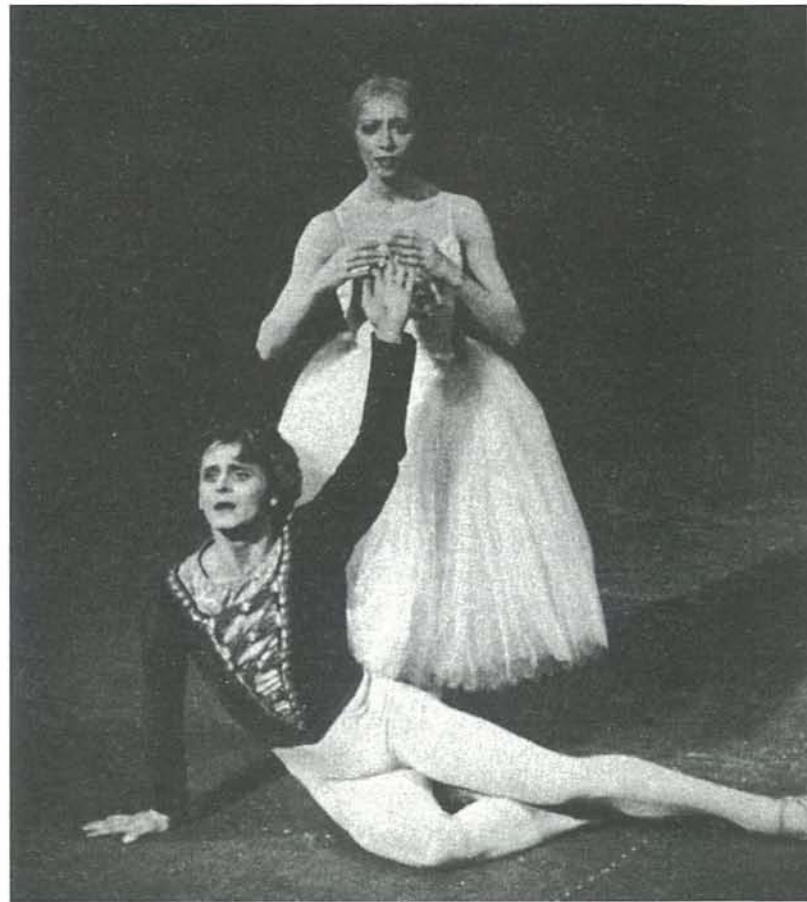
X על גיאן קוראלי [Coralli], הכוריאוגרף הרשמי של בית האופרה, הוטלה עבודת הכוריאוגרפיה. אבל פרו, שהיה שאפתן מאוד, התנדב ליצור את חלקי הריקוד שיועדו לאשתו. פילה, מנהל בית האופרה, קיבל את ההצעה. העבודה התחלקה בין שני הכוריאוגרפים - פרו יצר את רוב חלקי הסולו והדואטים וקוראלי את ריקודי הקבוצות. בפרסומים הרשמיים של הבלט היה קוראלי לבדו חתום על הכוריאוגרפיה. פרו, שנטש את בית האופרה כמה שנים קודם לכן, מעולם לא התקבל שנית כיוצר רשמי בבית האופרה של פריז. את תפאורה לבלט יצר פייר סיסרי [Ceceri] ואת התלבושות - פול לורמייה [Lormier]. הבלט "גיזל" הועלה בפעם הראשונה ב-28 ביוני 1841 וזכה להצלחה בלתי רגילה. V

דינמיקה של דואליות

הבלט "גיזל" מספר על נערה כפרית השונה משאר בנות הכפר בעדינותה הפיזית והנפשית ובלהיטותה העזה לרקוד. היא מתאהבת בבחור צעיר, אלברכט, ואינה מודעת לכך שהוא בן אצילים המחופש לבן איכרים בשם לויס, וכן שהוא מאורס מכבר לבת הדוכס, בתילדה. ברגע שהתרמית נחשפת על ידי הילריון, שנחשב בכפר למחזרה של גיזל, היא דוקרת את עצמה למוות בחרבו של אלברכט. המערכה השנייה של הבלט מתרחשת ביער, ליד קברה של גיזל. באישון לילה יוצאות הוויליס מקבריהן, מונהגות בידי מלכתן מירתה, ורוקדות. כשמגיע הילריון אל קרחת היער שבה נאספו, הן מרקידות אותו עד מוות. אחריו מגיע אלברכט, וגיזל - המאוהבת בו עדיין - מנסה להצילו מריקוד המוות של הוויליס עד עלות השחר וצלצול פעמוני הכנסייה, המפיגים את הקסם. גיזל, כחברותיה, חייבת לשוב אל אחוזת קברה ולעזוב את בחיר לבה לנצח. X מרכיבי הבלט - התפאורה, התלבושות, המוסיקה והכוריאוגרפיה - הם כולם ביטוי לדינמיקה של הדואליות הבסיסית הפועלת בכל התקופה הרומנטית, שבה הריאלי מייצג את הפנטסטי. דואליות זו מוצאת את ביטוייה בבלט תוך הפגנת ההבדלים בין הגשמי למסתורי, בין הבהיר למעורפל, בין ההגיוני לרגשי, בין המודע לתת-מודע ובין הממשי לסימבולי. V

הסיפור מספר על עלמות צעירות נבגדות, שמתו לפני יום חתונתן. הצעירות, שאינן יכולות לנוח בשלום בקבריהן, קמות בחצות הלילה, נאספות בקבוצות על פרשות דרכים, וכנקמה מכריחות את הגבר הצעיר שפוגש בהן לרקוד עד מוות. ריקודי לילה אלו ידועים בארצות הסלביה בשם Wili, שמקורו במלה Vila, שפירושה ערפד. ריבוי המילה בסלביה הוא Vile, וסביר להניח שהמלה Wilis נובעת משיבוש במעבר לשפה הגרמנית, המוסבר בכך שלאות W בגרמנית יש צליל של "V", וכך השתרשה המלה Wilis.³

בעייתו הראשונה של גוטייה, שהחל לכתוב את התמליל לבלט, היתה להמציא נושא הגיוני, שיתאים לצורת המימיקה וההבעה בריקוד, ושיבטיח את מותה של הגיבורה במערכה הראשונה, כך שתוכל להפוך לוויילי במערכה השנייה. את ההשראה לכתובת המערכה הראשונה לבלט



במגע ידיים, אנושיות ואלמוות משתלבים לרגע קצר. רקדנים: נטליה מקרובה ומיכאיל ברישניקוב
In a contact of hands, mortality and immortality briefly combine dancers: Natalia Makarova and Mikhail Baryshnikov

התפאורה בריקוד היא ייצוג וביטוי ריאליסטי לרעיונות המובאים בעלילה: 1. ביתה של גיזל (במערכה ראשונה) קבוע בצד השמאלי של הבמה ומשמש מטפורה למסגרת המוסכמות החברתיות של התקופה. אליו וממנו נעות גיזל ואמה בתחילת התמונה ובסופה. הוא גם משמש מקום שבו מכריזים הילריון ואלברכט על אהבתם לגיזל. בבית זה ישנו גם הדוכס ובתו (ארוסתו של אלברכט) וממנו הם יוצאים לשמע ההמולה שמעורר הילריון בחוץ, בעודו חושף בפני גיזל ובני-הכפר את זהותו האמיתית של אלברכט. קברה של גיזל במערכה השנייה (המשמש מטפורה לביתה) ניצב בדיוק באותו מקום, שבו ניצב ביתה במערכה הראשונה. בכך מומחשת "ההמשכיות" של חייה המטפוריים של גיזל בעולם העל-מציאותי, המסתורי. 2. בקתתו של אלברכט (מערכה ראשונה) ניצבת מול ביתה של גיזל. היא חושפת לעיני הקהל את הקיים, מצד אחד, אבל גם את הלא ידוע, מצד אחר, כלומר, את "אחורי הקלעים" של הפעילות הסמויה מעיני גיזל. בבקתה זו מחליף אלברכט את דמותו ללווי - הוא נכנס אליה בבגדי מלכות ויוצא ממנה מחופש בבגדי איכר. הילריון נכנס לבקתה בגניבה ומוצא בה את ההוכחות לחשדותיו בקשר לזהותו האמיתית של אלברכט. אבל למרות שהקהל מודע לזהותו האמיתית של אלברכט, רגשותיו הולכים שבי אחרי תום לבה של גיזל והוא מזדעזע יחד אתה בעת התודעותה לאמת.

התלבשויות הן אמצעי לאפיון הדמויות בשתי המערכות, עוד לפני שאופי הדמויות נחשף באמצעות העלילה. האיכות הריאלית של התלבשויות במערכה הראשונה משקפת את המציאות הריאלית ומבססת את אמינות המסכת. אמינות זו היא קרש קפיצה להזדהות עם הדמויות ולהכרה של הצופים בקיומו של העולם העל-טבעי. במערכה הראשונה גיזל לובשת שמלה שצבעה שונה מצבע השמלות של בנות הכפר האחרות. דבר זה מצביע על שונותה מבנות הכפר. בריתה, אמה של גיזל, לבושה שמלה ארוכה וסינר של עקרת בית למותניה. אלברכט לבוש גלימה, והדוכס ובני פמלייתו לבושים בגדי מלכות מהודרים מקושטים במחרוזות יקרות, טבעות או בגדים שזורים בחוטי זהב - פריטים המצביעים על מעמדם הרם. התלבשויות מאפשרות לצופים להבדיל מיד בין בני האצולה לבין הכפריים. במערכה השנייה, כל הוויליס, כולל גיזל, לבושות אותה תלבושת - שמלות מלמלה לבנה (טוטו) עד הברכיים ולרגליהן נעלי בהונות. תלבושת זו משווה לרקדניות מראה קליל ואוורירי, כאילו היו ענן שקוף מרחף, ומצביעה על העולם הדמיוני, העולם שלאחר המוות, המומחש במערכה זו כעולם מלא חיים.

בריקוד נעשה גם שימוש מגוון באביזרים. במערכה הראשונה אפשר

לראות סלים מלאי ענבים המסמלים את תקופת הבציר, ממחישים את האווירה הכפרית ומשרים אווירה עממית. הפסיון התלוי על כתפו של הילריון, שאותו הוא מניח ליד דלת ביתה של גיזל, מלמד על יחסו המיוחד אליה. בין האביזרים הנוספים חשוב לציין את החרב והפרחים, שאופן השימוש בהם משפיע על התפתחות העלילה ויש להם תפקיד מרכזי בביטוי הדינמיקה שבין הריאלי לפנטסטי. אלברכט "מניח" את החרב בבקתתו כשהוא מתחפש ללווי; הילריון, החושף בפני גיזל את זהותו האמיתית של אלברכט, משתמש בחרב כעדות; גיזל, כש"רוחה סוערת עליה", נוטלת את החרב ודוקרת עצמה בבטנה; הצלב הניצב אנכית בראש קברה של גיזל נראה כחרב הנעוצה בקודקודה וגם מזכיר את "להט החרב המתהפכת", שגירשה את גיזל מגן העדן של תמימותה. הפרחים במערכה הראשונה משמשים את גיזל לבחינת אמינות אהבתו של אלברכט אליה. היא תולשת עלה אחר עלה מעלי הכותרת של פרח הכוכבן ואומרת "אוהב לא אוהב"... אבל מתוך ייאוש, לפני סיום תלישת עלה הכותרת האחרונים, היא משליכה את הפרח. לויס, בעורמתו, ממשך את משחק המבחן של גיזל ו"מארגן" את התוצאה הרצויה לו. במערכה השנייה מקשרים הפרחים בין שני העולמות ומהווים ביטוי לאהבה. לדוגמה, בתחילת המערכה השנייה אלברכט והילריון, כל אחד לחוד, מניחים פרחים על קברה של גיזל. בכך הם מבצעים מנהג מוסכם המקשר את הקהל למציאות המוכרת. כמו כן, יתכן כי המנהג של הנחת הפרחים קשור להמשכיות הנשמה בעולם הבא. הפרחים מבטאים את תקוותם ואמונתם בכך שנשמתה של גיזל רואה ומרגישה את אהבתם גם בעולם העל-טבעי. גיזל הווילי מחזיקה פרחים בידיה כמה פעמים לאורך המערכה, ובכך היא ממחישה את קיומה בעולם העל-טבעי, וגם ממחישה כי האהבה, כמו הפרחים, היא הדבר היחיד שעדיין חי אצלה. אלברכט, בסוף המערכה השנייה, נופל בסופו של שביל הפרחים ולבו נוהה אחר רוחה של גיזל השבה לקברה עם עלות השחר.

המוסיקה בבלט משמשת רקע לתנועה המתרחשת על הבמה ועשויה מנגינות שונות, שתפקידן לתאר בצלילים את הנעשה על הבמה. ג'ון לווסון [Lawson], בספרו היסטוריית הבלט ויוצריה,⁴ טוען כי המלחין אדם השתמש בחמישה לייטמוטיבים מוסיקליים הבנויים כחוליות מתמשכות של מוסיקה וריקוד החוזרים לאורך הבלט כמה פעמים בשינויים קלים. הוא מציין כי השימוש בלייטמוטיב לא נעשה קודם לכן בבלט, והוא אף קדם לשימוש שעשה ריכרד ואגנר [Wagner] במוטיבים דומים באופרה "טבעת הניבלונגים". תפקידם של הלייטמוטיבים הוא לעזור לרקדנית לבנות את דמותה של גיזל; לבטא את השפעת המאורעות על רוחה של גיזל ולעזור לקהל בהבנת הריקוד. חמשת הלייטמוטיבים הם:

1. מוטיב הריקוד של גיזל המבטא את אהבתה לריקוד ומהווה את התנועה המזהה שלה. המוטיב התנועתי בנוי מבלונה פיקה [Ballonne Piqués] ופה דה בסק [Pas de Basque]. להלן כמה דוגמאות לשימוש החוזר בו: במערכה הראשונה פותח מוטיב זה את הסולו הראשון של גיזל, כשהיא יוצאת מביתה. היא רוקדת אותו בחינניות תוך ביטוי של שמחת נעורים. מאוחר יותר חוזר המוטיב כאשר גיזל ואלברכט רוקדים שלובי זרועות. לאחר "מבחן הפרח" הם רוקדים את המוטיב כביטוי



סוף המערכה הראשונה - "סצינת השיגעון", רקדנית: בטליה מקרובה
The end of the first act - "Madness scene", dancer: Natalia Makarova

לשמחתם המשותפת. כאשר גיזל ואלברכט רוקדים עם בני הכפר את ריקוד הוואלס, הם מבצעים ארבע פעמים את המשפט הבנוי משלושה בלונה פיקה ופה דה בסק. כאשר גיזל רוקדת בפני בתילדה, היא מבטאת את אהבתה לריקוד במוטיב: גרנד פה דה בסק ושלושה בלונה פיקה. בסצינת

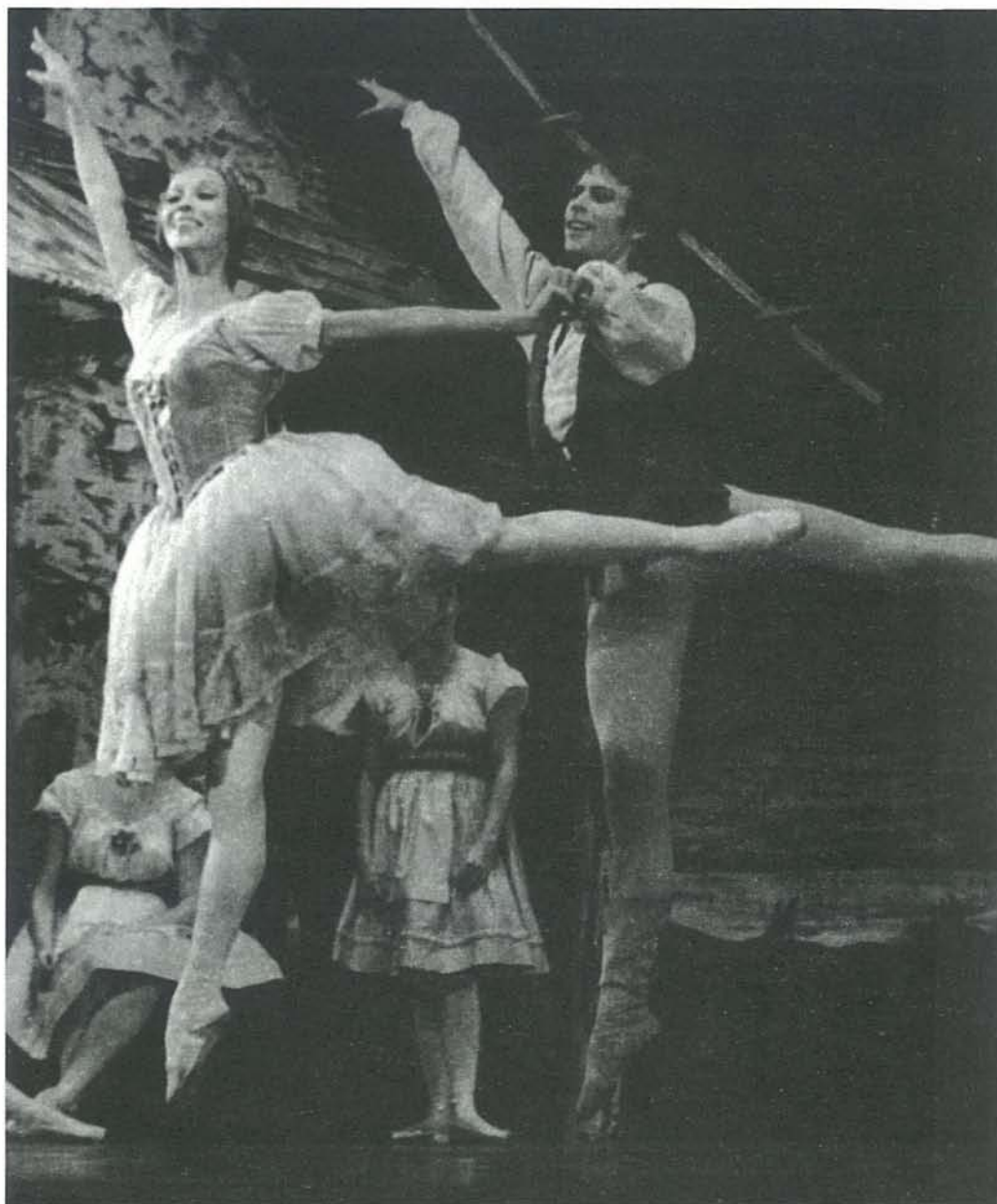
השיגעון גיזל רוקדת מוטיב זה ארבע פעמים לכל צד, תוך ביטוי כאבה. במערכה השנייה, כאשר גיזל ואלברכט שוב רוקדים יחד, הם חוזרים על מוטיב הריקוד של גיזל המבוסס על בלונה, פה דה בורה וגרנד סו דה בסק [Ballonné, pas de bourrée and grand saut de basque]. הם חוזרים עליו ארבע פעמים בכיוונים מנוגדים לאורך האלכסון, כאשר גיזל רוקדת לכיוון הקהל ואלברכט בכיוון הנגדי.

2. מוטיב האהבה בין גיזל לאלברכט, מבטא את אהבתה של גיזל לאלברכט. המוטיב התנועתי בנוי מסדרה של: Ballotté coupé, ballonné, posé, jeté croisé. כמה דוגמאות לשימוש החוזר בו אפשר למצוא במערכה הראשונה, שבה הוא מופיע לאחר הצהרת האהבה של אלברכט לגיזל. בסוף המערכה הראשונה, כאשר גיזל איבדה את שפיותה ועדיין מאמינה שהיא רוקדת עם אהובה לויס, נשמע שוב המוטיב המוסיקלי. היא חוזרת על אותו מוטיב תנועתי, שנקרא לאט ו"מתנדנד", כדי להצביע על הקונפליקט בין שכלה לבין אבריה (צורת ריקוד זו מעוררת תחושת רחמים עמוקה כלפיה אצל הצופים). באדאגיו [Adage] של גיזל ואלברכט במערכה השנייה, חוזר המוטיב המוסיקלי תוך אזכור המוטיב התנועתי על ידי אלברכט.

3. למוטיב הפרח שתי צורות מוסיקליות. הראשונה נשמעת כאשר גיזל סופרת את עלי הכותרת של פרח הכוכבן כדי לבחון את אהבתו של אלברכט, וחוזרת בסצינת השיגעון, כשהיא מנסה לשחזר את רגעי האהבה הראשונים. המוטיב השני מופיע כמה פעמים במערכה השנייה, כאשר גיזל זורקת פרחים לאהובה כדי להוכיח שיש בה חלק שאפשר לגעת בו.

4. מוטיב הפחד, בעיקרון, הוא מוטיב מוסיקלי שאינו מתייחס לתנועה מסוימת, אלא מציין את הניגוד שבין המציאות למסתורי.

5. את המוטיב המוסיקלי של צלילי הצייד לא רוקדים. צלילי הנשמעים בכל פעם שנכנס הילריון והם מבשרים על התפתחות דרמטית בעלילה. במערכה ראשונה הוא נשמע כאשר הילריון רואה את אלברכט משחרר את עוזרו וילפריד כשנכנסת הפמליה של הדוכס, או כשחרבו של אלברכט



"פה דה דה", ג'זל ואלברכט, מתוך המערכה הראשונה. רקדנים: נטליה מקרובה ואיוון נאגי
Giselle and Albrecht in the first act, dancers: Natalia Makarova and Ivan Nagy

נמצאת על ידי הילריון. במערכה השנייה נשמע מוטיב זה כשהילריון נכנס, ומאוחר יותר, כשאלברכט עומד לפני מלכת הוויליס.

ג'יזל - המלט של הרקדניות

בבלט "ג'יזל" יש שמונה דמויות, ארבעה גברים וארבע נשים. הדמויות נחלקות לשלוש תת-קבוצות: הדמות הראשית - ג'יזל; הדמויות המשניות - אלברכט, הילריון, ברטה ומירתה. הדמויות המשמעותיות פחות להתפתחות העלילה - הדוכס, בתו בתילדה ומשרתו של אלברכט, וילפריד. הפרימה בלרינה ג'יזל היא הדמות הנשית העומדת במרכז היצירה וסביבה סובב הסיפור.⁵ ג'יזל היא נערת כפר יוצאת דופן. יופיה מיוחד במינו, רב עוצמה ומרשים מאוד. כוחה נובע מיכולתה למשוך אחריה אנשים בזכות מראה החיצוני ויפי ריקודה. אפשר לראות זאת בסצינה שבה מתפעלת אמה מיופיה הנדיר, או בסצינה עם הנסיכה בתילדה, הנהנית מהחן השופע מג'יזל. באופיה מתקיימת דיכוטומיה. מצד אחד, תאוותה הגדולה לריקוד והיסחפותה בתוכו עד אובדן חושים, דבר המבהיל את אמה ומעורר בה חששות לעתידה. מצד אחר, היא עדינה, סגורה, מאופקת, ביישנית ורגישה. בפגישותיה עם זרים, עם אלברכט או בתילדה, דיכוטומיה זו באה לידי ביטוי בכך שג'יזל מסויגת מאוד בתחילת כל מפגש ורק לאחר שידולים רבים היא נאותה ליצור קשר.

אבל ג'יזל, על אף ייחודיותה, היא בראש ובראשונה בת כפר ויחסיה עם בנות הכפר האחרות חמים והדוקים. החוויות המשותפות שלהן באות לידי ביטוי בדיבור, מגע וריקוד. אופייה התמים מתאים לנערה שלא ראתה הרבה בחייה ומשתקף בעת פגישתה עם לויס. הופעתו הפתאומית של צייד חדש בכפר אינה מעוררת בה תמיהה, והיא מקבלת אותו בשמחה מהולה בתמימות. ג'יזל אוהבת את לויס-אלברכט בכל לבה, אהבה הממלאת אותה שמחה. ריקודה מאופיין במקצבים ריתמיים ובתנועה קופצנית עליזה וקלה ballonné-chassé-coupé. ביחסים בינה ובין אהובה הכל נראה לה מושלם, ולכן היא אינה יכולה להשלים עם הרעיון ש"הולכה שולל" ושלאהבתם אין עתיד.

בסצינה האחרונה של המערכה הראשונה, דעתה של ג'יזל נטרפת מרוב כאב וצער. ככל שהיא שוקעת בתוך כאבה, כך גם תנועותיה נעשות פחות מסוגננות. בסצינה זו יש טיפול זהיר בשיגעון (שהיה "מוקצה" בתחילת המאה ה-19 ונחשב נושא שאין מדברים בו). השיגעון מועבר בסמלים כגון: שעה הפזור, ריקודה המסתחרר תוך יצירת רושם של איבוד חושים, הקפיאה במקום של הקור-דה-בלט, שהתבוננו בה ממרחק, והמוסיקה "המאבדת" את המשפטים המסודרים ונעשית סוערת, דרמטית ומלאת מתח. בסצינת הטירוף יש איזון דק בין התנועות היומיומיות "הארציות" לבין היופי של הבלט הרומנטי. הצורך להישאר בתחום תנועות הריקוד מעדן את הטירוף, אולם לא גורע מהכאב העוטף את ג'יזל. ברגעיה האחרונים היא מקשיבה קשב רב למשפט המוסיקלי המציין את אהבתה לאלברכט, ובצורה מעוררת חמלה מנסה לרקוד את הצעדים: קופה ברגל שמאל - בלונה בימין - צעד ברגל ימין וגיטה קרואזה ברגל שמאל. תוך כדי כך, תנועותיה נחלשות וכוחה דועך בהדרגה. היא מניחה את ידה על בית-החזה שלה ומועדת לכיוון שבו מתגודדים בני הכפר. היא מושיטה את ידה בחיפוש אחר מישהו שיעזור לה. היא נעה בחוסר יציבות לכיוון אמה ונופלת לרגליה. האם מלאת צער וכאב, כורעת ליד בתה ומנסה להרגיע אותה. ג'יזל מנסה להתרומם לכיוונו של אלברכט, הוא כורע על ברכיו קרוב אליה והיא נופלת מתה.

במערכה השנייה ג'יזל מגיחה מהקבר, עיניה עצומות וידיה צלובות על בית החזה. בהוראת מירתה, מלכת הוויליס, היא צועדת באיטיות רבה לעברה. כשמירתה מסירה את ההינזמה מעל פניה, ג'יזל פוקחת את

עיניה. המלכה מצווה עליה לרקוד. ג'יזל מבצעת 24 סיבובים מהירים של temp levés en arabesque. כאן עוברת דמותה של ג'יזל מעין מטמורפוזא. מבחינה חיצונית, ג'יזל נראית כשאר הוויליס, אולם (כמו שהיתה בחייה ביחס לבנות הכפר האחרות) היא שונה מהן. דבר זה מתבטא בעובדה שהיא אינה מלאת מרירות ושנאה כלפי הגבר שאהבה, למרות שהביא למותה. ג'יזל ממשיכה לאהוב את הגבר החי הגשמי שלה, אבל אהבה זו אינה יכולה להתקיים במציאות. הם רוקדים זה לצד זה, אבל פרט לרגעים שבהם הם מהרהרים באהבתם התמימה מהעבר, הם אינם מצליחים לממש את הקשר הרגשי שלהם במגע. ברגעים אלה חוזרים ג'יזל ואלברכט על תנועותיהם מהעבר (כמו במערכה הראשונה) ומצליחים ליצור מגע ישיר רגעי ביניהם. ג'יזל נלחמת להגן על חייו של אלברכט בפני הוויליס. היא מפצירה במלכה לחוס עליו, אבל רק קרן האור הראשונה החודרת לקרחת היער החשוכה מונעת את מותו הפיזי של אלברכט. הוויליס חוזרת לקברו, ועם היעלמה של ג'יזל מאחורי הצלב ניתק לעולמים הקשר בינה לבין אהובה.

לג'יזל מגוון נרחב של איכויות תנועה. בסצינות הראשונות היא עליזה ומלאת חיים. יש קטעים שהיא רכה ורומנטית, כאובה ומלאת צער, וקטעים מלאי סער וטירוף. במערכה השנייה היא מאופיינת בתנועה קלה, רכה, עדינה ואוורירית, כאשר הרקדנית בשר ודם הופכת ליצור מעולם אחר, יצור שמימי. אין ספק שתפקידה של ג'יזל דורש רקדנית מעולה בעלת מגוון כישורים ויכולת הבעה עשירה. סיריל בומוט [Beaumont] בספר



אינטרפרטציה משלה למגוון העשיר של אפשרויות הביטוי הטמונות בתפקיד ג'יזל.

הערות

1. "המונח רומנטיקה מציין אמנות המערבת בתיאורי המציאות היומיומיים התרחשויות מפתיעות, חזיונות על טבעיים, זיכרונות מן העבר וניחושים נבואיים של העתיד". מתוך האנציקלופדיה העברית, כרך ל', עמ' 792
2. Weisiel, T., *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and of the Psychology of Transcendence*, Baltimore: The Johns University Press, 1967, pp. 3-33
3. *Meyer's Konversation Lexikon* הגדיר ווילי כזן של ערפדים העשויים מרוחותיהן של עלמות נבגדות, שמתו כתוצאה מנטישתן על ידי אהוביהן הבלתי נאמנים. סיבת פטירתן מסבירה את מקור מרירותן ונקמתן כלפי הגברים.
4. Lawson, J., *History of Ballet and Its Makers*, London: Pitman and sons LTD, 1975 pp. 62-68
5. מאפיין של הדאנר הרומנטי, שבו האשה הפכה לדמות נערצת, אידיאל בלתי מושג, והגבר היה מוכן להקריב את חייו למען החלום.

בעוד יוצרים מכל תחומי האמנות משמיעים הצהרות מהפכניות בזכות חופש הביטוי, מתעוררת בתחילת המאה ה-20 הדיכטומיה העתיקה בין הטבעי למלאכותי במלוא עוצמתה, כדברי פיקאסו: "מדברים על נטורליזם כניגוד לציור המודרני. הייתי רוצה לדעת אם משהו ראה אי פעם יצירת אמנות טבעית. טבע ואמנות, בהיותם שני דברים שונים, אינם יכולים להיות אותו דבר. באמצעות האמנות אנו מבטאים את התפיסה שלנו, על מה שהטבע איננו".¹

מתוך ניסיון להגדיר מחדש את המושג "טבעי" בהקשר של האמנות, הוסט הדגש נאמנותו של מעשה האמנות ל"חוקי הטבע" אל מחויבותו לאמיתות האובייקטיביות, יחסית, של המדע והטכנולוגיה מצד אחד, ואל דרכי התבוננות אישיות וסובייקטיביות, מצד אחר. מקורות השראה חדשים נמצאו, בין השאר, במעמקי הנפש (בד בבד עם התפתחות הפסיכולוגיה) ובביטויים אותנטיים "אורגניים" של הרוח האנושית, כגון אלה של תרבויות אקזוטיות או פרימיטיביות. אקלים תרבותי זה, שבו צורות ביטוי אינדיווידואליות דחקו את מקומן של מוסכמות סגנוניות והנטייה לקונפורמיזם הומרה בשאיפה למקוריות, לא פסח גם על המחול: "בזמן שצורות אחרות [של מחול, ל.ב.] מסתפקות בחיקוי הטבע, המחול המודרני מגלה את הטבע, במיוחד את הטבע האנושי - טבע הפנימי של האדם".²

כתוצאה מתחושת הבזו כלפי המלאכותיות המכנית של הבלט, שאיפיינה רבים מחלוצי המחול המודרני, נפרצה הדרך לשינויים טכניים מרחיקי לכת: שיווי המשקל התערער וניתנה לגיטימציה לביטויים של חוסר איזון, הנטייה לסימטריה הופרה, הגרוויטציה הכניעה את השאיפה הוורטיקלית באמצעות פיתוח טכניקה של נפילות ואלמנטים שונים על הרצפה. אפילו לחמש הפוזיציות של הרגליים נוספו אלטרנטיבות כגון "עמידה שישית" ופוזיציות מקבילות אחרות. האגן שוב הודגש כ"מקור של תשוקות ליבידינאליות ופרימיטיביות", ומצבים קונצנטריים כגון Contractions ערערו את האוריינטציה המוחצנת-היקפית וקראו תגר על מעמד ההגמוני של ה-Turnout. לאור כל זאת, אפשר היה להניח שאבד הכלח על הבלט הקלאסי ועל העקרונות האסתטיים שהוא מייצג. ואף על פי כן, עובדה היא, שרוב מרכיביו החשובים של הבלט הקלאסי, ובכללם ה-Turnout, הוטמעו במידה זו או אחרת בצורות

החדשות של המחול הבימתי. ומן הצד האחר, אלמנטים שונים של המחול המודרני אומצו במשך הזמן על ידי הבלט הקלאסי. כיצד אפשר, לפיכך, בנסיבות החדשות האלה, לפרש באופן רלוונטי את עקרונות הבלט הקלאסי, לרבות עקרון ה-Turnout, שמשמעותו כרוכה בקשר אמיץ כל כך לסגנון שעבר זמנו?

צידוק אסתטי מחודש

דומה כי השאיפה המובנת להסביר את מסתרי תופעות המחול, במיוחד לנוכח החידושים הדינמיים בתחום הכוריאוגרפיה, מתנפצת שוב ושוב אל מול קשיים פילוסופיים ומעשיים כאחד. בני סמכא כג'ורג' באלנשין [Balanchine], טענו שערכו האסתטי של המחול איננו טמון במשמעותו, או, נכון יותר, ביכולתו לתת לו פירוש: "כשיש לך גן מלא פרחים יפים אינך שואל: למה אתם מתכוונים? מה משמעותם? אתה פשוט נהנה מהם. אם כך, מדוע לא ליהנות באותו אופן מבלט?"³ גם פיקאסו טען שתופעות האמנות נועדו לצפייה, להתנסות חווייתית או להנאה, אולם משמעותם (אף אם איננה סתמית או מקרית) אינה ניתנת לפירוש לוגי: "כל אחד רוצה להבין אמנות. מדוע לא לנסות להבין את שירת הציפור? [...] אנשים המנסים להסביר ציורים מטפסים על העץ הלא נכון".⁴

בספרה "על טבעה של האמנות" מתווה ד"ר רות לורנד⁵ גישה תאורטית בנוגע לטבעה של החוויה האסתטית. לורנד מבחינה בין חמש קטגוריות של פרשנות (פרשנות של סימנים,

פרשנות יוצרת תחליף, פרשנות מנתחת, פרשנות יישום ופרשנות משלימה). האפשרות האחרונה, הנוגעת לענייננו, מתייחסת ל"בנייה של אובייקט שלם מרכיבים פזורים", כלומר, למעשה המרכבה של היצירה, למימושה באמצעות חומרי הגלם של המדיום. פרשנות משלימה, על פי לורנד, מתבססת על ההכרה ב"פוטנציאל" המצוי בחומרי הגלם. בגלל אופיו החמקמק והפרדוקסלי של הפוטנציאל, שהוא מטבעו חבוי וגלוי כאחד, היצירה האמנותית מצביה בפנינו אתגר, מעין חידה שיש לפענחה. ייחודה של כל יצירת אמנות נובע מן הפרשנות החד-פעמית שהיא מעניקה לפוטנציאל של מרכיביה, שהם לעיתים רבים מספור. בריקוד נוכל למנות, בנוסף על הגוף האנושי ומגוון אפשרויות התנועה שלו, טווח רחב של גורמים נלווים כמו מוסיקה, תפאורה, תלבושות, תאורה, חלל; אבל גם עלילה, רעיון, סמלים, מטפורות וכיו"ב. האופן שבו מפורש הפוטנציאל של כל אחד מהמרכיבים הללו משפיע בהכרח על האחרים ועל המכלול השלם.

כאשר היבט מסוים של סגנון או של ז'אנר אמנותי ממצה את מידת הסקרנות או העניין שהוא מעורר, הפרשנויות הקונבנציונליות לפוטנציאל הטמון בחומרי הגלם של סגנון זה מגיעות לנקודת רוויה. בנקודה זו מתחולל מפנה קונספטואלי המזמן פרשנויות חדשות. אם נחיל את התיאוריה של לורנד על סוגיית ה-Turnout, נוכל לבאר כיצד נוספו לו נדבכים חדשים, בנוסף על הפרשנויות הקודמות

חקר סגנון הוא על פי רוב חיפוש של הקשרים, המוסברים באמצעות עיקרון מארגן, שקובע הן את אופיים של החלקים והן את עיצובו של השלם