

סיפורי מחול: גישה אנליטית לנרטיב של "בלט פנטסטיק"

אסטרד ברנקופף
(Astrid Bernkopf)

ומתקדמת מנקודה זו. פתיחת המופע ב־medias res, שעליה דיבר המשורר הרומי הוראסיוס (13 לפני הספירה, 2005), מציבה את נקודת השיא (תקיפה או התפרצות) קרוב לשלב ההיפוך, או להתפרצות הגלויה של הקונפליקט. בפתיחה ב־ultimas res, נקודת השיא ממוקמת לאחר המהפך, כלומר בשלב ההתרה המסיים. במקרה זה, החלקים העיקריים של הסיפור עשויים להיות מסופרים במבט לאחור (פלש־בק) או "החזרים" ("analepses"), (Genette, 1998, p. 25). בג'יזל, המצג מובא באופן המקובל ביותר. נקודת התקיפה או ההתפרצות מוצבת קרוב למהפך (ההתפרצות הגלויה של הקונפליקט). בסצינות הפתיחה של הבלט נמסר המידע הבסיסי ביותר על הדמויות העיקריות, רגשותיהן והיחסים ביניהן והקורא לומד על חולשותיהן האינדיבידואליות. הבלט נפתח באיכרים היוצאים לעבודה, בסצינה המאפשרת לשומר הציד הילריון (Hilarion) לשרטט את רגשותיו כלפי ג'יזל ויריבו אלברכט (Albrecht). יתרה מזאת, שני הנאהבים – ג'יזל ואלברכט – מוצגים ומערכת היחסים שלהם מתגלה לקהל.

כניסתו על הילריון לצריפו של אלברכט פותחת את הקטע האמצעי של המופע. בחלק זה, הדמות הרעה (הילריון) מתחילה לטוות את קורי המזימות שבהם נלכדות לבסוף הדמויות הראשיות. ההתפרצות הסופית של הקונפליקט מעוכבת, באמצעות פעולות גומלין בין מצבים הבולמים את העלילה למצבים המקדמים אותה. בג'יזל העיכוב בא לביטוי בהסתרתו של אלברכט מפני חבורת הציד, היוצרת חלק אחד של הקטע האמצעי. חשדו של הילריון והמעקב שלו אחרי אלברכט הם האלמנטים העיקריים האחרים בחלק זה של העלילה, ותפקידם ליצור אצל הצופה סקרנות ומתח. ברוב חלקה הראשון של המערכה מצליח אלברכט לחמוק מחבורת הציד המלכותית ולהמשיך ביחסיו עם ג'יזל. ברם, הילריון מגלה ראיות למוצאו הרם של אלברכט ומחכה לרגע המתאים ביותר לנוקם.

כאמור, בנקודת ההיפוך (péripiétie) משתנה כיוון ההתרחשות. גורל טוב הופך לגורל רע. הנאהבים ג'יזל ואלברכט היו מאושרים עד לרגע זה, אבל ברגע שאלברכט מנשק את ג'יזל לאחר

המתוארים בנרטיב. אירועים אלו אינם קשורים זה לזה ואפשר לראות בהם אפיזודות נפרדות שיש להכניס בהן סדר. אל הקשרים והזיקות בין אפיזודות אלה מתייחסים בדרך כלל כאל העלילה (plot). בעלילה נוצרים קשרים הגיוניים־סיבתיים בין האירועים הבודדים של הסיפור, באופן המסביר מדוע התרחש מצב מסוים. הרעיון הבסיסי הוא שמשוה קורה, מכיוון שמשוה אחר קרה. נרטיב הוא הסידור של אפיזודות אלו והקשר הלוגי שלהן. הסדר הכרונולוגי של האירועים, שנמצא בסיפור, אינו מתקיים בהכרח בנרטיב. על כן אפשר לומר שהנרטיב הוא גילום האינדיבידואלי של סידור האירועים והקשרם הלוגי־סיבתי. באמצעות שינוי רצף האירועים ובניית קשרים חדשים ביניהם, נוצר נרטיב חדש מאותו הסיפור. לאחר שהצבנו הבחנה זו, אפשר להבחין בין האלמנטים השונים של הנרטיב וללמוד את הייצוג התיאטרוני של עלילת הבלט.

מוסכמות בתחום התיאטרון

המסורת הארוכה של סיפור־סיפורים תיאטרוניים יצרה מוסכמות הקשורות בטיפול בסיפורים המועלים על הבמה. הפילוסוף היווני אריסטו (Aristotle) משרטט בספרו פואטיקה (Poetics, 1973; תרגום עברי חדש יחסית של יואב רינון יצא ב־2003) את המבנה הבא של מופע: בפתיחה מצג (exposition), באמצע סיבוך ובסוף התרה (dénouement). אריסטו גם זיהה נקודה בעלילה שבה מתהפך כיוון ההתרחשות. נקודה זו (péripiétie), מסמנת את השינוי ממזל טוב למזל רע, המתרחש בין הסיבוך שבחלק האמצעי לסיום. לכל אחד מהאלמנטים של מבנה המופע יש סוכן נרטיב משלו. במצג מתוודע הקהל לרוב הדמויות החשובות ומובל אל תוך העולם הדמיוני של העלילה. בנקודה זו של המופע נמסר מידע על הרקע של הדמויות ועל קווי האופי האינדיבידואליים של כל אחת מהן.

מחקרים העוסקים בדרכה מבחינים בין כמה אפשרויות לפתוח את המופע: ab ovo (מראשית האירועים), medias res (מאמצע האירועים) ו־ultimas res (הסיפור נפתח, למעשה, בתוצאה או בסיום) (Jahn, 2002). בראשון נפתחת העלילה בלידת הגיבור/הגיבורה

לרקוד סיפורים פירושו לספר סיפור לקהל. למרבה הפלא, למרות המספר הרב של ריקודי בלט סיפוריים ויצירות בסוגות מחול נוספות העוסקות בסיפורים, ניתוח המחול הזניח את ההיבט הזה. המחקר הרווח מתמקד בבירור בסוגיות הנוגעות לכוריאוגרפיה, לתנועה ולאמן המבצע. יתר על כן, הדעה שלפיה אפשר לנתח הופעה רק באמצעות הקלטות אודיו־ויזואליות, שקידמו המרצה האיטלקי מרקו דה מאריניס (Marco de Marinis, 1993) ומנתחת המחול האנגלייה ג'נט אדסהד (Janet Adshead, 1988), הביאה לטיפול דוגמטי בניתוח המחול ושיטותיו. המודל האנליטי המתואר במאמר זה מבקש להשאיר מאחור דרכים דוגמטיות כאלה, שזכו לביסוס במחקר. ראשית, המודל המוצע כאן מייחס את עיקר תשומת הלב לנרטיב (סיפור המעשה) של המופע. הנרטיב נתפש כמשקף צורות/אופנים של סיפור סיפורים האופייניים לתיאטרון ולספרות. שנית, החומרים המנותחים אינם הקלטות אודיו־ויזואליות של הופעות, אלא הטקסט הכתוב של התרחיש או הליברטו (התמליל). תרחיש הבלט מטופל, במחקר זה, כצורת הכלאה הנמצאת בין ספרות למופע. העובדה הפשוטה שטקסט כתוב כדי שיוצג משפיעה על תיאורו הכתוב (Elam, 2002). לכן אפשר לראות את תרחיש הבלט כמכיל אלמנטים של מופע, שבהם אפשר להבחין בטקסט. הרעיון העיקרי של מחקר זה בנוי על תפישה זו, ולכן אין הוא מציע שיטה לניתוח מופע חי או מופע שמע־חזותי מוקלט, אלא לביקורת של התכנים המוצגים בתוכנייה. מתוך גישה זו יוצגו במאמר דוגמאות מהתמליל של סיריל בומונט (Cyril Beaumont) ל־ג'יזל (Giselle, 1841), שאותן אפשר למצוא בספרו *The Ballet Called Giselle*, (1969, עמ' 39-52). תקוותי היא שהבחירה בגרסה זו של הנרטיב של ג'יזל תאפשר השוואה קלה לצורות של סיפור־סיפורים בתיאטרון ובספרות.

לניתוח נרטיבי מסורת רבת שנים במחקרים ספרותיים. מכיוון שמאמר זה מתבסס על רעיונות בתחום זה, יש להסביר כמה מונחים לפני שמתחילים בניתוח נרטיבי תיאטרוני. בתיאוריה הספרותית נקבעה הבחנה ברורה בין סיפור, עלילה ונרטיב (Forster, 1974; Prince, 1987; Jahn 2002; Cobley, 2004). המונח סיפור (story) מתייחס לסדר הכרונולוגי של האירועים

השתעשעות קלה, "קנאותו הכבושה של הילרין אינה ניתנת עוד לשליטה" (Beaumont, 1969, p. 43). הוא מוקיע את אלברכט כמתחזה, וכך מוטל על הדמות לחולל מפנה בעלילה. לדרמה יש שתי דרכים שונות לטיפול במצב זה (Pfister, 2001): ראשית, הקהל עשוי לנבא את ההתרחשויות ותחושת המתח נוצרת סביב השאלה מתי יקרו הדברים. שנית, העלילה מסתירה את ההתרחשויות, וכך להיפוך יש השפעה חזקה יותר. בג'יזל נבחרה החלופה הראשונה.

שלב ההתרה (dénouement) מספק פתרון לקונפליקט ומאפשר להגיע לסוף קונבנציונלי בסיום. "בלט פנטסטיק" (ballet fantastique), שעלילתו תלויה בקיומו של עולם דמיוני, מציג בדרך כלל את המערכה הלבנה (סצינת הוויליות, Willis) כשלב ההתרה. בחלק זה נבחנות הדמויות, ועל פי הצלחתן בהשלמת המשימה שקיבלו על עצמן נקבע אם הן יתאחדו זו עם זו במערכת יחסים אם לאו. בג'יזל אפשר לטעון שאלברכט הצליח במשימתו, אבל מכיוון שמעמדה החברתי של ג'יזל אינו שווה למעמדו, אין הוא רשאי לשאתה לאישה. במקרה זה, הרפתקאות הלילה מניבות תובנות על החיים ועל השניות של האישה (נחשקת אבל לא מתאימה) מנקודת ראותה של הדמות הגברית.

המוסכמות ששורטטו לעיל מתארות את מבנה הקומפוזיציה של מופע תיאטרלי ומספקות אפשרות לראות בהן שיקוף של מקור-מבנה. מסורת התיאטרון של המאה התשע-עשרה נוטה להציג את העלילה תמיד בסדר זה, אבל משך הזמן של כל חלק בעלילה עשוי להשתנות. שינויים אלה יכולים לקבוע באיזה חלק של העלילה יושם הדגש – הקטע האמצעי או הסיום. את הדגש יוצר מיקומו של המהפך בעלילה בסוף המערכה הראשונה או בתוך המערכה השנייה. בעוד שבמקרה הראשון ההתרה הופכת לארוכה יותר, באמצעות קיצור החלק הראשון של הסיפור, החלופה השנייה מאפשרת חלק אמצעי ארוך, סבוך ומורכב.

המיקור-מבנה התיאטרלי מורכב ממונולוגים, קטעים ללהקת הבלט (corps de ballet) ולסולנים, סצינות המוצגות בפנטומימה ובריקוד וגם את המערכה הלבנה המסורתית. כל האלמנטים האלו הם חלק מהותי ממופעי בלט של המאה התשע-עשרה, ולכן יש לבחון אותם בעיון. במקרה הנדון כאן, ההתמקדות בתרחיש של הבלט יוצרת חוסר ודאות בנוגע למיקום המדויק של האלמנטים האלו בתוך הנרטיב. אף על פי שקטעים לסולנים ולהקת הבלט מצוינים בדרך כלל בליברטו, הדור-משמעות של הרמזים הטקסטואליים אינה מאפשרת את הזיהוי הברור של סצינות אלה. יתרה מזאת, הן אינן כבולות לסדר הייררכי כלשהו, כמו זה המוצג במקור-מבנה התיאטרלי. הן יכולות להופיע בכל נקודה שהיא בעלילה, ומבחינה זו הן בגדר גורמים המתייחסים אינדיווידואלית לנרטיב של הבלט. בכל מקרה רצף האלמנטים האלה מסודר על פי תבנית שונה.

אלמנטים של הנרטיב

בצד הנרטיבי של המופע, אפשר להבחין בשני מבנים. הראשון, המקור-מבנה של הנרטיב, תואם לזה התיאטרלי. השני, המיקור-מבנה של הנרטיב, מסדיר את הפעולות השונות של הדמויות בסדר ספציפי לכל מקרה. החפיפה של המקור-מבנה למבנה התיאטרלי נובעת מהשימוש השכיח בחיבור של אריסטו לניתוח של יצירות ספרות ולניתוח מופעי תיאטרון (Barry, 2002; Jahn, 2002). בראשית דרכם עסקו מחקרים ספרותיים במחזות, כמו גם ביצירות המזוהות כיום בבירור כספרות כמו רומנים (Barry, 2002). המיקור-מבנה של הנרטיב בבלט בנוי מפעולות שמבצעות דמויות שונות. פעולות אלו צריכות להכיל תיווך (agency) נרטיבי כלשהו. אלמלא כן, המאפיינים החשובים ביותר בנרטיב של הבלט יסתכמו בהרמת יד או בצעדי ריקוד. כמובן, ההתמקדות בפעולות-מפתח מבטיחה ביותר, מכיוון שהיא מבחינה בין אלמנטים משמעותיים לאלמנטים מיותרים. במחקרים ספרותיים, פעולות-מפתח כאלו נחשבות פונקציות (Propp, 1975; Barthes, 1977). רק פעולות המשנות את מסלול הסיפור יש להחשיב כפונקציות. אלה פעולות המביאות לתוצאות באירועים העיקריים שמובאים בחשבון בניתוח. לפיכך, יציאתה של ג'יזל מהבית בתחילת הסיפור היא פונקציה. פונקציה נוספת היא הקטטה בין אלברכט להילרין.

על פי הניתוח בשיטה שמציע מאמר זה, אפשר לראות שגם הצהרתה של ג'יזל על אהבתה לאלברכט היא פעולה משמעותית כזאת. הסצינה שבה מוקיע הילרין את יריבו כמתחזה משנה אף היא את קו העלילה וכך גם הקללה המוטלת על הדמות – לרקוד עד שתמות. כל אלה הן פעולות-מפתח העוזרות לקדם את העלילה. בהתייחס למיקור-מבנה של הנרטיב, אין דרך להבחין בפתרון מבני נכון לסידור האלמנטים של הנרטיב בעלילת הבלט. כל פעולה יכולה להופיע בכל נקודה שהיא בתוך קו הסיפור. לכן לא נעשה כל ניסיון לערוך סדר הייררכי של פעולות כאלה.

דמויות בעלילת הבלט

אחד האלמנטים החשובים ביותר בסיפור הוא הדמויות. מסורת הבלט מציגה כמה דמויות שגרתיות ברורות, המתוארות בהרכבים ובקונפליקטים משתנים. אפשר לחלק דמויות אלה לשתי קבוצות מובהקות. נציגי הקבוצה הראשונה קשורים בבירור לאחד משני המגדרים (gender), בעוד שדמויות המשתייכות לקבוצה השנייה אינן קשורות למין מסוים אחד. בקבוצה הראשונה נכללים הגיבור, האישה הבלתי מאיימת והאישה המאיימת. כל אלה עשויים להיות הדמות המרכזית בעלילה. הגיבור מתואר כאיש צעיר המחפש את בת זוגו האידיאלית ומתאהב באחת משתי הנשים. אבל עלילת

הבלט המסורתי תומכת רק ביחסים בין הגיבור לאישה הבלתי מאיימת. אילו הגיבור היה אוהב את האישה המאיימת, הנאהבים היו נפרדים בסוף הבלט. האישה הבלתי מאיימת מייצגת את הצד הנוח והצייטני של הנשיות והיא נמנעת מחיי מין פעילים ומתענגות חושניים רבים מדי. לעומת זאת, האישה המאיימת מתענגת על רמיזות ארוטיות ובוחרת את המאהב שלה בעצמה. כאישה פעילה ויוזמת היא בדרך כלל מוצגת כמתהוללת. בנוגע לג'יזל, אפשר לומר שאלברכט מייצג את גיבור העלילה, בעוד ג'יזל מגלמת את האישה המאיימת ובתילדה (Bathilde), כלתו האריסטוקרטית של אלברכט, היא האישה הבלתי מאיימת.

הקבוצה השנייה של הדמויות מציגה דמויות הוריות ודמויות של נוקלים. הדמויות ההוריות כוללות הורים הדואגים לילדם ותומכים בו. רגשות הוריים כאלה קשורים לא רק לאמהות ולאומנות, אלא עשויים גם להיות מיוצגים בדמויותיהם של אבות הדואגים לילדם. הדמויות ההוריות תומכות ביחסי הנאהבים ומבקשות למנוע מילדם כל פגע. מנגד, דמויות של נוקלים גורמות הרס, עוסקות בתככים ומבקשות להפריד בין הנאהבים. במקרה של ג'יזל, ברת (Berthe), אמה של ג'יזל, מייצגת בבירור דמות הורית המבקשת להגן על בתה מכל פגע. דמויות הנוקלים בבלט זה הן הילרין שומר הציד ומירתה (Myrtha), מלכת הוויליות (וויליה) – רוח של נערה שמתה לפני יום חתונתה. הפעולות המרושעות של הנוקלים עוברות מהילרין למירתה, הממשיכה להערים מחסומים בדרכם של האוהבים המבקשים למצוא זה את זה. גם סיפורי בלט אחרים נוטים לחלק את התחום של הדמויות הנוכלות בין כמה דמויות, שכולן מפריעות לנאהבים ביחסיהם.

הקונפליקט בין הדמויות השונות עולה מניגודי אינטרסים ומחתירתה של כל דמות לפתור כל מצב של מצוקה, מחסור או אי נוחות ולתקן מצבים אלה. אחד המאפיינים של עלילת הבלט הוא חלוקת ההתרחשות בהתאם לרעיון בסיסי אחד: הקונפליקט. הדמויות נחלקות לשתי קבוצות – באחת נכללים תומכיהם של הנאהבים ובאחרת אלה שפועלים כדי למנוע מהם לממש את שאיפתם. חלוקה כזאת מוכרת היטב מהמסורת של התיאטרון היווני ואפשר למצוא אותה גם בקומדיה דל ארטה (Commedia Dell'Arte). התיאטרון היווני חילק את המקלה (chorus) לשתי קבוצות – האחת מצדת בדמות הראשית (protagonist) והאחרת תומכת באנטי-גיבור או ביריבו של הגיבור (antagonist), (Abbott 2004). לפיכך, הדמויות במחזה הופרדו לקבוצות על פי עמדתן ביחס לקונפליקט. הקומדיה דל ארטה מציגה חלוקה דומה בין הדמויות. אבל כאן אפשר להבחין בין שני זוגות אוהבים – זוג רציני או "טרגי", המחפש מערכת יחסים, וזוג נוסף קומי, שאצלו כל הפעולות משתבשות באופן המעורר צחוק. במסורת של הבלט, החלוקה בין הדמויות קרובה מאוד לזו שבתיאטרון. בחלק מהמקרים

Abbott, H. [no further name given] Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Adshead, Janet (ed.). *Dance Analysis. Theory and Practice*. London: Dance Books, 1988.

Angiolini, Gasparo. *Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i Balli Pantomimi*. Milan: Gio. Battista Bianchi, 1773.

Aristotle. *Poetics*. London: Heinemann LTD, (335 BC) 1973.

Barry, Peter. *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2002.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Beaumont, Cyril William. *The Ballet called Giselle*. London: Dance Books, 1969.

Bennett, Toby; Poesio, Giannandrea. "Mime in the Cecchetti 'Method'", *Dance Research Summer 2000, Volume 18, Number 1*, pp. 31–43.

Cobley, Paul. *Narrative. The New Critical Idiom Series*. London/New York: Routledge, 2004.

De Marinis, Marco. *The Semiotics of Performance*. Bloomington/Indiana: Indiana University Press, 1993.

Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy. The Improvisation Scenarios Lives Attributes Portraits and Masks of the Illustrious Characters of the Commedia dell'Arte*. New York: Dover Publications, 1966.

Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London/New York: Routledge, 2002.

Forster, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London: Edward and Arnold, 1927 (first edition), 1974.

Foster, Susan Leigh. *Choreography and Narrative. Ballet's staging of*

Story and Desire. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1998.

Gray, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*. Singapore: York Press, Longman, 1999.

Guest, Ivor. *The Romantic Ballet in Paris*. London: The Pitman Press, 1966.

Hawkes, Terence. *Structuralism & Semiotics*. London: Methuen, 1977.

Horace. *Ars Poetica*. Translated by Leon Golden. Accessed 22 May 2005; 13:006. <http://www.english.emory.edu/DRAMA/ArsPoetica.html>

Jahn, Manfred. *A Guide to the Theory of Narrative*. Accessed July 2002. www.uni-koeln.de/~ame02/ppp.htm

Lämmert, Eberhard. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1968.

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*. Lyon: Aimé Delaroche, 1760.

Pfister, Manfred. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Poesio, Giannandrea. "Carabosse Revisited: Enrico Cecchetti and the lost Language of Mime". *Proceedings Society of Dance History Scholars Twenty-First Annual Conference, University of Oregon, 18–21, June 1998b*, p. 79–85.

Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1987.

Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Germany [Frankfurt am Main]: Suhrkamp, 1975.

Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.

Zimmermann, Bernhard. *Die Griechische Komödie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of*

אפשר למצוא שני זוגות נאהבים והרכב עלילה הבנוי בהתאם לדוגמה של הקומדיה דל ארטה. הדמויות, מאבקהן ורצונותיהן האינדיבידואליים עשויים, לכן, להיות מובנים כמייצגים מיקרו-מבנה נוסף. האינטרסים המתנגשים של הדמויות יוצרים קונפליקט, שאפשר לתייגו כמיקרו-מבנה של הקשת שמעל. באמצעות הקונפליקט מובטחת התפתחות הסיפור. כתוצאה מכך הקונפליקט הופך לרעיון המרכזי של עלילת הבלט. הוא מוכנס אל תוך המבנים התיאטרליים ומבוטא באמצעות מבני הנרטיב.

סיכום

משרטט מתווה כללי זה עולה השיטה האנליטית המוצגת מבוססת על רעיון של שלושה רובדי ניתוח ברורים: ראשית, זוהו רובד תיאטרלי המווסת את ההצגה התיאטרלית של הנרטיב. הוא מורכב ממיקרו-מבנה המעניק למבנה את הקווים הכלליים של ההופעה וממיקרו-מבנה הפועל בתוך החלקים הבודדים של המיקרו-מבנה. המיקרו-מבנה אינו מחויב לסדר הייררכי כלשהו, וכך כל אחד מהאלמנטים שלו יכול להתרחש בכל נקודה שהיא והם חוזרים ונשנים לעתים קרובות. הרובד השני זהו כנרטיבי, וגם הוא מורכב ממיקרו-מבנה וממיקרו-מבנה. המיקרו-מבנה הנרטיבי חופף לזה התיאטרלי. במיקרו-מבנה הנרטיבי, הקווים הכלליים וסידור פעולות-המפתח מספק מתכונת לפעולות אינדיבידואליות לכל מקרה חקר (case study). ברובד השלישי נמצאים הדמויות והקונפליקט ביניהן. לכל דמות יש אישיות משלה, ולכן אפשר לראותה כבעלת מיקרו-מבנה באמצעות משאלותיה, תוכניותיה ורגשותיה. ההסתבכות של הדמויות, כתוצאה מהתנגשות האינטרסים שלהן, גורמת לקונפליקט שאותו אפשר להבין כמייצג המיקרו-מבנה של רובד שלישי זה.

מודל הנרטיב המשרטט במאמר זה מחבר בין שלושת האלמנטים האלה. אפשר להשתמש באלמנטים אלה כדי לבחון את הקשרים בין האחד לשני. אפשר גם לבחון כל אחד מהם לחוד, כדי לעמוד על המבנה התיאטרלי או הנרטיבי של עבודה מסוימת. יתרה מזאת, יש לציין ששיטה זו נועדה לנתח את התרחיש של הבלט ולא את ההקלטה האודיו-ויזואלית שלו. הבסיס לשיטה זו הוא ניתוח הטקסט, ולפיכך הניתוח מוגבל לביאור האירועים המופיעים בתוכניה. לבסוף, יש לקוות שבאמצעות הנהגת שיטה של ניתוח נרטיבי תישבר ההתמקדות הדוגמטית בניתוחים כוריאוגרפיים בלבד, כך שמודל זה יוכל לעמוד כשווה בשווה לצד מודלים קיימים אחרים.

Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of civilization. London: Heinemann, 1983.

אסטריד ברנקופף היתה רקדנית בלט מקצועית באוסטריה, גרמניה ורפובליקת צ'כוסלובקיה. היא למדה פדגוגיה של בלט (MA בהצטיינות) באקדמיה של פראג, שם גם לימדה בלט. היא המשיכה את לימודיה באוניברסיטת סארי, גילפורד, וסיימה בתואר PhD. המחקר שלה מתמקד בנרטיב של סצנריו הבלט, ולשם כך יצרה שיטה של ניתוח נרטיבי. היא מלמדת תיאוריה ביקורתית וניתוח מופע, ובנוסף היסטוריה והיסטוריה של הפילוסופיה. ברנקופף מרצה באוניברסיטת מידלסקס, ומשמשת כסגנית יו"ר של ארגון אירופאי של היסטוריונים של המחול (European Association of Dance History) שם היא משמשת גם כסגנית עורכת של המגזין *כוריאולוגיה*.