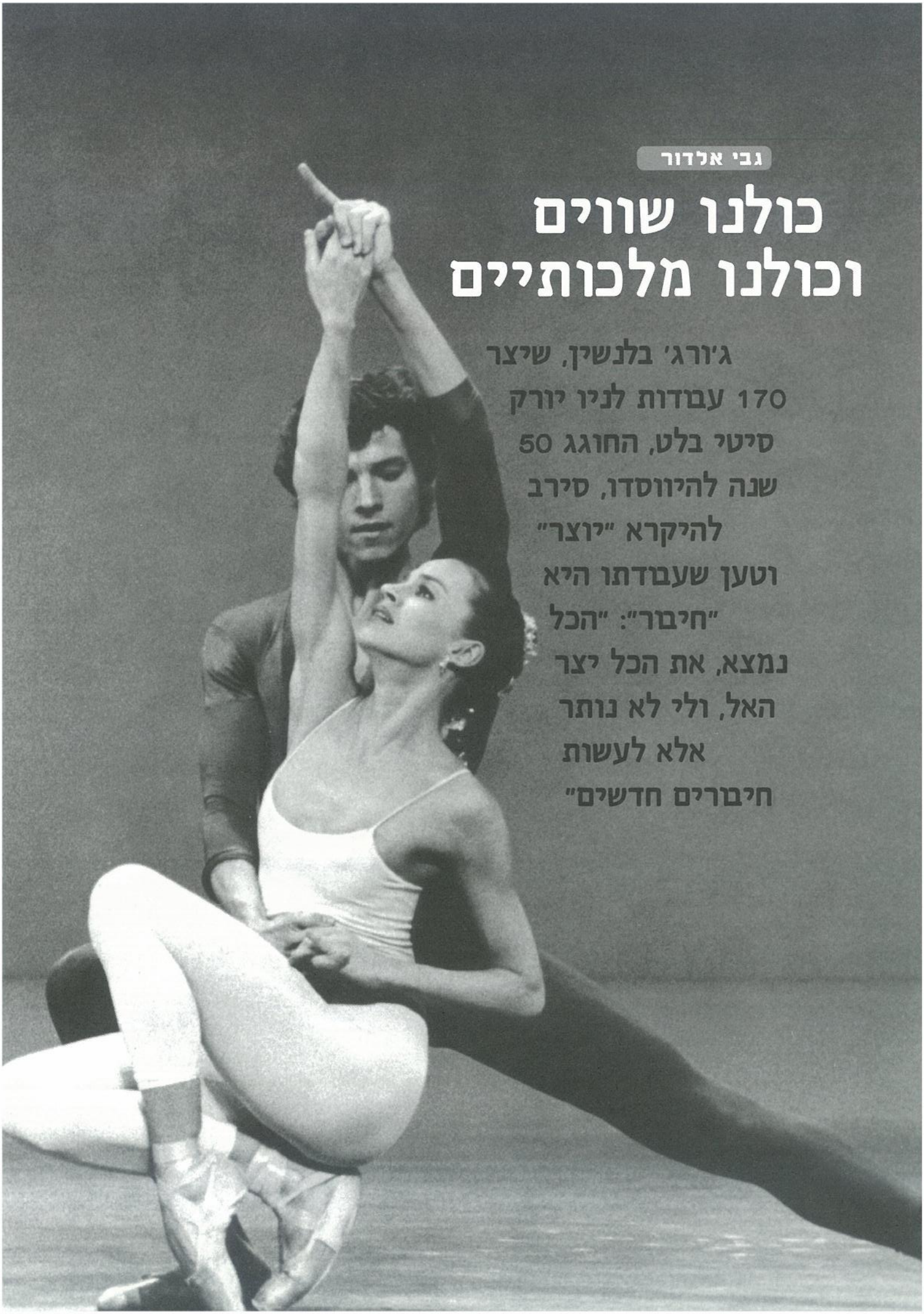
גבי אלדור

כולנו שווים וכולנו מלכותיים

ג'ורג' בלנשין, שיצר 170 עבודות לניו יורק סיטי בלט, החוגג 50 שנה להיווסדו, סירב להיקרא "יוצר" וטען שעבודתו היא "חיבור": "הכל נמצא, את הכל יצר האל, ולי לא נותר אלא לעשות חיבורים חדשים"



ניו יורק סיטי בלט הוא שם של להקה גדולה, ששמה קשור באופן בלתי נפרד ביצירתו של ג'ורג' בלנשין (George Balanchine), הכוריאוגרף הניאו-קלאסי הפורה שהצליח לחדש את הבלט הקלאסי והרומנטי ולהפוך אותו לצורה שיש לה משמעות גם בתוך העידן המודרני והפוסט-מודרני, כביכול מעל לזמן אך בכל זאת ארוג בתוכו, חי, בלתי משומר, תקף.

כבר לשם הלהקה עצמו יש ניחוח של איכות, ליטוש, עולם חטוב וסקס-אפילי שדומה כמעט לעבודות של בלנשין - היא מורכבת מן המלה המאגית "ניו יורק", ומה"סיטי" שאומרות תחכום וכוח ואנרגיה עצומה, ו"בלט" - אותה פעילות שמעצבת יופי בחוקים ברורים, שהישרדותה במאה הזו היא כמעט נס.

הלהקה, אחת המפורסמות בעולם, חוגגת השנה את 50 שנות קיומה. הניו יורק סיטי בלט היא להקה עשירה. היא נתמכת על-ידי העיר ניו יורק במסגרת התיאטרון והאופרה העירוניים שנמצאים בלינקולן סנטר, קומפלקס בניינים גדול ומהודר במנהטן. סיפור הקמתה וקורותיה מאז הוא מין סיפור אגדה, "חלום אמריקאי" בהתגשמותו, שלמרבה האירוניה מחבר בין התרבות הרוסית השמרנית של המאה ה-19, התרבות האירופית החדשנית של שנות ה-20 בפאריס עם דיאגלב (Diaghilev) והבלט רוס, (Ballets Russe) ברטולד ברכט וקורט וויל, לבין אנינות כמעט אריסטוקרטית של אינטלקטואל ואסתטיקן אמריקאי, לינקולן קירסטיין (Kirstein), שכספו של אביו ותשוקתו הבלתי נדלית ל"הדר מלכותי" עזרו ליצור את הבלט האמריקאי.

קירסטיין, יליד בוסטון, ראה בנעוריו את אנה פאבלובה רוקדת. החוויה היתה כל-כך עזה שהשפיעה על כל חייו - הוא הקים בהרווארד את "החברה לאמנות" שהיוותה את הבסיס להקמת המוזיאון לאמנות מודרנית, ערך מגזינים לאמנות רבי השפעה ובעיקר סייר באירופה כדי להשקיט את רעבונו למחול. הוא ביקש להקים להקת בלט אמריקאי, וכך עשה. בסיוריו פגש את בלנשין והביאו לארה"ב. המשפט הקצר הזה על הנייר מגלם תהפוכות חיים מרתקות, המפגישות יבשות ותרבויות שונות לחלוטין.

ג'ורג' בלנשין, האיש שיצר את רוב העבודות שברפרטואר הלהקה (170 עבודות!), נקרא בלידתו גיאורגי בלנשיבדזה (Balanchivadze). הוא היה בנם של מוסיקאי בעל שם וזמרת ידועה. ללימודי המחול נקלע במקרה כאשר אחותו נבחנה לבית הספר לבלט של מרינסקי בסט. פטרבורג. בעצם היה מוסיקאי, פסנתרן ומלחין שלא אהב לרקוד, עד שהחל ליצור ריקודים בעצמו. נראה שהשתתפותו כנער ב"יאלס הוורדים" שבבלט "היפהפיה הנרדמת" של פטיפה (Petipa) היה אותה חוויה מכוננת שאליה ניסה לחזור שוב ושוב במהלך חייו האמנותיים. הוא נפרד ממשפחתו בגיל צעיר, ואת אמו לא ראה מאז התקבל לבית הספר למחול והוא בן 13. רבים המתחקים אחרי חייו של בלנשין, אותו איש יפה תואר, קל ורציני, זורם ולא רגשני בעליל, מאמינים שדמות האשה הבלתי ניתנת להשגה, ההשראה החמקנית, החוזרת שוב ושוב ביצירותיו, היא בעצם ביטוי לגעגוע שלעולם לא בא על סיפוקו, הגעגוע לאמו.

הוא יצא את רוסיה כחבר להקת מחול קטנה עם אשתו הצעירה, תמרה גבע (Geva). אחרי הרפתקאות רבות, הופעות מחול בתיאטראות קטנים ובמועדוני לילה בין חשפנית למאלף נחשים, הוזמנו הוא וגבע אל דייאגלב, האמרגן המפורסם, ובלנשין החל לעבוד שם ככוריאוגרף. כך גם הכיר את לינקולן קירסטיין שחלם להקים "בלט אמריקאי" והצליח לרתום את בלנשין לרעיון. השניים האמינו שקודם כל יש להקים בית-ספר, וכך גם היה. ב-1934 נפתחו שערי בית הספר במדיסון אבניו בניו יורק, כאשר קירסטיין משמש כנשיא, תפקיד שאותו מילא עד פרישתו ב-1989. הלהקה הראשונה קמה במסגרת המטרופוליטן אופרה אך נסגרה אחרי שלוש שנים. להקות קמו ונפלו, ובלנשין חזר אל הבלט רוס דה מונטה קרלו (Ballet Russe de Monte Carlo) ככוריאוגרף. רק בית הספר המשיך להתקיים, ואחרי המלחמה, אחרי שיסדו את "החברה לבלט" והופיעו, קיבלו את תמיכתו של יו"ר הוועדה הפיננסית של סיטי סנטר וסוף-סוף זכו להגשים את חלומם: הם הפכו את להקת "סיטי סנטר בלט" לחשובה שבלהקות הבלט בארה"ב.

בלט לקונצרט לפסנתר של סטרוינסקי מאת פטר מרטין, רקדנים: היטר וואט ואיב אנדרסן
"Stravinsky Piano Ballet" by Peter Martins, Dancers: Heather Watts and Ib Andersen.

בחוש פלאי, מבלי לאבד את אמונתו ביסודות הבלט הרוסי ומתוך תפיסה אינטואיטיבית של מהי אותה "אמריקאיות" חמקמקה, הצליח בלנשין ליצור בלט אמריקאי - על-אף שריקודיו במובהק אינם עלילתיים, נושאיו אינם "אמריקאיים" והבלט ככלל הוא תוצר מובהק של חצר מלכות, היררכי במהותו, אצילי, מנותק מן היום יום. כמו בבלט הקלסי, בלנשין יוצר אידיאליזציה של הדמות הנשית - היא קיימת כדי להיות נערצת, אך גם כבובה הניתנת למניפולציה, המופעלת על-ידי ה"גבר". יחד עם זאת היא מהירה, חזקה, גמישה, אינה מעוטרת והיא בשר ודם, שווה לגברים המקיפים אותה.

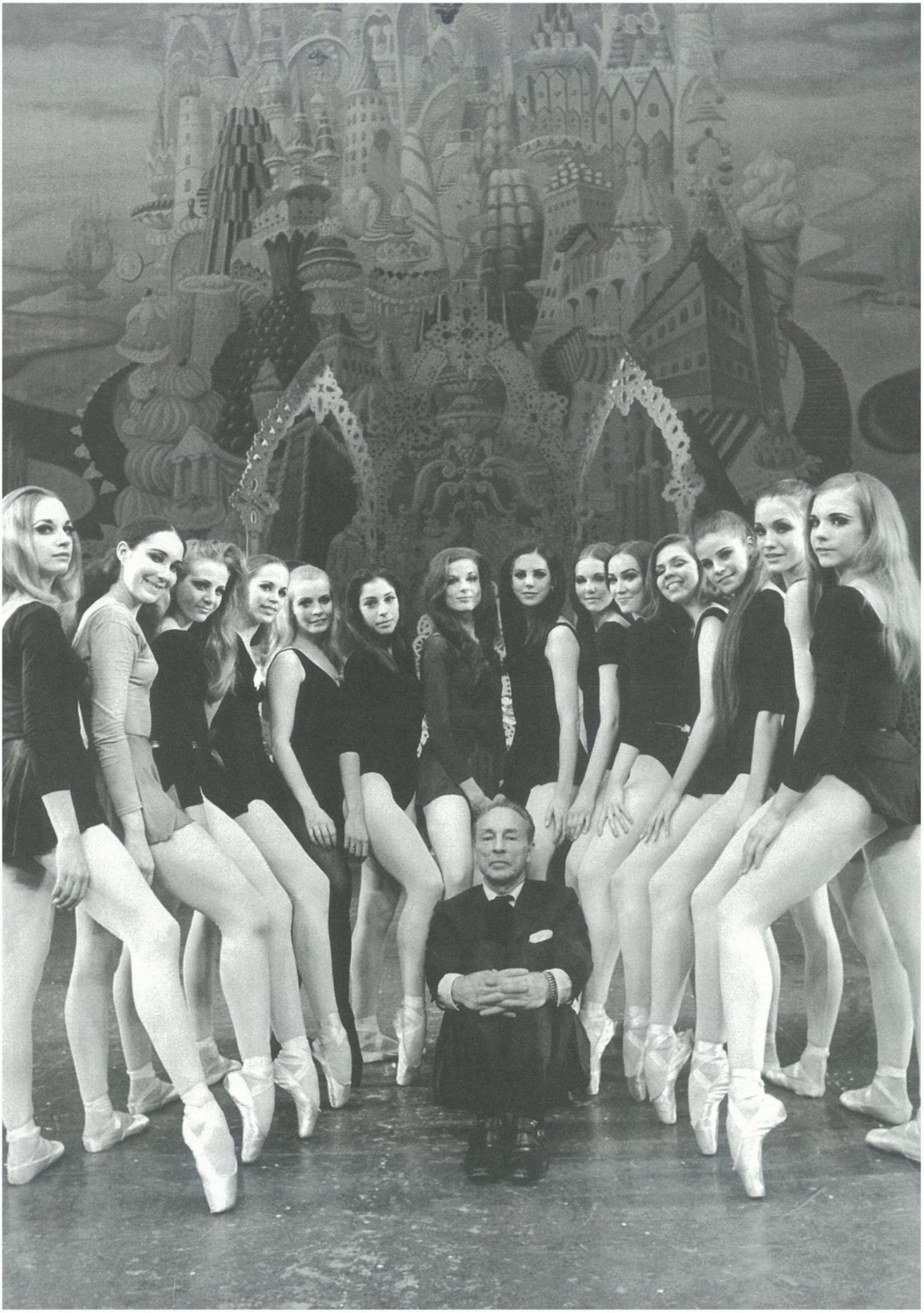
דבורה גו'ביט בספרה *Time and the Dancing Image* מתעכבת על התופעה המרתקת הזו, וטוענת שבלנשין, שאמר שהוא רוצה לבוא לארה"ב בגלל הרקדנית ההוליוודית ג'ינג'ר רוגרס(Ginger Rogers), הוא בעצם ממשיך דרכו של מריוס פטיפה, הכוריאוגרף הרוסי של בלט קירוב, שהסיר מן הבלט קישוטים מיותרים, מימיקה וקטעי בידור והרחיב את המילון התנועתי שלו. היא מציינת שהבלטים של בלנשין, כשלם או לחלקים, הם בעצם מאמרים על פטיפה. "ב"אגון" למשל, הגבר מכופף את בת זוגו למצבים קיצוניים בהרבה מאלה שפטיפה חלם עליהם. הקצב של המניפולציות שלו מציע בחינה מהורהרת של גבולותיה של הרקדנית והוא אוחז בה בקשרים נפתלים ובארשת מעשית, בתפיסות אינטימיות שהיו מזעזעות את הקהל בסוף המאה ה-19, אך למרות זה הריקוד מתייחס ל"אדאג'יו" האופייני של אותה תקופה. זהו, אם כך, פטיפה מזורז, מפורק לחלקים זעירים, פטיפה עם יותר משמץ של התייחסות למילון האמריקאי של "מעודדות" על מגרשי הספורט, לתירגול של "בלט/ סטפס/ ג'אז שאותו לומדות הילדות באולפני המחול".

"האמריקאיות" אכן השפיעה על בלנשין, שאחרי שנה בארה"ב טען באוזני מבקרת המחול קלאודיה קסידי: "באמריקה יש את אותה אהבת הגודל שהיא חלק כל-כך חשוב של הבלט. גורדי השחקים, שדות נרחבים, מכונות ענקיות, כל אלה יוצרים מחזה מרהיב". קנה המידה אולי הזכיר לו את רוסיה, כותבת ג'וביט, אך הוא תירגם את זה לחלל פחות עמוס ולמחוות גדולות בהרבה ממה שנראה על במות רוסיה. הוא הבחין בקצב ובמורכבות הערים, והחזיר לנו אותן במהירות ובדחיסות. בריקודיו הוא הכניס יותר צעדים "למטר רץ" מאשר פטיפה בריקודיו המהירים ביותר. אחד מרקדניו, צרפתי במקורו, טען ש"כדי לרקוד את ריקודיו של בלנשין עליך ללמוד להיות חלק מניו יורק". בלנשין ראה ברוח האמריקאית משהו "קר, מואר, קשה כאור". הוא תיעב התמכרות רגשית על הבמה, ודרש דיוק וריכוז בריקוד ובמוסיקה. למטרות פרנסה גם עבד בשנות ה-30 ככוריאוגרף בהוליוד ובברודווי והאמין שפרד אסטייר (Fred Astair) הוא הרקדן המושלם בעולם.

מוסיקה היתה מקור ההשפעה העיקרי של בלנשין. הוא יצר תפקידי מחול המקבילים לתפקידי הכלים השונים ביצירה מוסיקלית, ולכן הגיע למין "היררכיה לא חברתית", כמו בבלט הקלאסי, אלא לסדר מוסיקלי שבו כל החלקים מתייחסים לשלם. היכולת שלו לקרוא מבנה מוסיקלי, הרמוניה ודינמיקה הביאו לדימויים מוזרים ומסתוריים בתוך ריקודיו. הוא יצר שלושה בלטים יחד עם סטרווינסקי ויצר עבודות ליצירות של מוצרט, ברל אייבס, הינדמית ובאך. הרקדן היה "כלי" כמו כלי מוסיקלי. המשמעות היתה בעיני המתבונן.

בלנשין היה ידוע ביחסו המיוחד לנשים - הוא שם אותן במרכז המחול, הוא האמין כי האישה היא נושאו האמיתי של הבלט, אך גם ההשראה, המוזה. הרקדן הוא המפעיל, אך הרקדנית, בהיותה כלי מושלם, היא ההשראה. הוא אפילו יצר את דמותן הפיזית - בעיקרון העדיף נשים דקות, ארוכות גפיים עם מבנה גולגולת קטן. הוא יצר אותן, הוא יצר איתן ועבורן, וגם נשא ארבע מהן לאשה - תמר גבע (קיצור אמריקאי של שמה הרוסי שהיה גברגייבה) היתה אשתו הראשונה, שאותה נשא לאישה עוד בסט. פטסבורג בעיקר מסיבות מעשיות, וביחד יצאו את רוסיה. היא נותרה ידידתו למשך כל חייו והיא כותבת עליו באהבה ובפיכחון: "גיאורג היה חיבור של משורר וגנרל" היא אומרת, ומציינת "עד כמה היה איש מאמין, ועד כמה חש שעבודתו היא שליחות שהוטלה עליו", שאותה מילא ללא כל

בלנשין ורקדניות הלהקה
Balanchine and dancers



ספקות. הוא סירב להיקרא "יוצר" אלא טען שעבודתו היא "חיבור" - "הכל נמצא, את הכל יצר האל, ולי לא נותר אלא לעשות חיבורים חדשים". מעולם לא השתמש בדימויים רגשיים ודרמטיים, אלא ראה את ביטוי האני "בצעדים", בריכוז המוחלט של הרקדן בריקוד, ולא בעצמו. ידידיו הקרובים מעידים עליו שעם כל הרציונליות של מבני המחול שלו, עם כל הקפדתו על הביצוע ככזה שנותן למחול את תוכנו ואת משמעותו, היה מיסטיקן, דתי במעמקי נשמתו, "עובד אלוהים". וכותבת גבע "צריך להאמין, להאמין, מלמל על ערש מותו, מחזיק בין ידיו איקונין קטן".

נשותיו האחרות היו ורה צורינה (Zorina), מריה טלייצ'יף (Talchilef) וטאנקיל לה קלרק (LeClercq), כולן רקדניות ראשיות בלהקה. האחרונה לקתה אחרי כמה שנות נישואין ומחול במחלת הפוליו ונותרה משותקת. בלנשין עזב את המחול למענה, אך אחרי כמה שנים חזר לעבודתו. בתערוכה שנערכה בקיץ האחרון בבנין "החברה להיסטוריה" במנהטן, ניו יורק, במלאות 50 שנה לניו יורק סיטי בלט, אפשר לראות צילומים רבים שנעשו על-ידי הרקדנית הזו שהפכה לצלמת. בשחור-לבן, על פני קירות רבים, ליד תצלומים של אירוינג פן וכמה מגדולי הצלמים בעולם, שוב ושוב נחשפת הרוח ששרתה על הקבוצה הזו - מין אלגנטיות, קרירות, אווירה שונה מאוד מן הדימוי המוכר של חדר חזרות מגובב, חלקי תלבושות ובגדי עבודה מטולאים, גופות מזיעים. מה שעובר בעיקר הוא גם מה שקיים בכל ריקודיו של בלנשין - ניקיון, בהירות, ניגודים של בהיר וכהה, קשיות של יהלום. רוב הצילומים מבוימים, מודעים לעצמם, רציניים, וגם כאשר הם קלי דעת יותר, גם אז היחסים אינם מקריים, היד המחבקת את כתפה של רקדנית מוארת, ויש הרגשה של ידיעת "גודל השעה", הנצחת חלק מן ההיסטוריה.

גופי הרקדנים מקושרים ביניהם בצורות הנפתלות ביותר, גברים ונשים אחוזים זה בזה כאשר אין לדעת מי הנשען ומי התומך, התכנים ארוטיים, אך הכל ניתן לפיענוח במונחים של אסתטיקה, של מבנה, של מוסיקה - כמו שיח האוהבים הנשמע בין צלילי הוויולה והצ'לו בדואט המפורסם ביותר של "אגם הברבורים", הקירבה והריחוק, המלודיות והגעגוע. בין מאות התצלומים והפוסטרים המתארים את דרכה הארוכה של הלהקה, מביתם הזמני עד למשכן המפואר בלינקולן סנטר, בולט היעדרם של תצלומים הנראים אקראיים - להוציא תצלומי הפגנה סוערת שנעשתה ברחובות ניו יורק נגד הפקעת הבתים והריסת השכונה הישנה לטובת הקומפלקס החדש של ה"לינקולן סנטר", שם פתאום יש תנופה וזעם: אנשים נחרצים וכועסים ושלטים ותמונת רחוב חיה ונסערת. שום תצלום כזה, שעניינו הלהקה, אינו מופיע בתערוכה, כאילו גם היומיום של הלהקה היה מוקפד, אצילי באיזה אופן. בלנשין תיעב את רוסיה הסובייטית ואת הקומוניזם, אירח בהסתייגות גלויה את המשורר הגולה יבטושנקו, שהקריא שירה בתיאטרון "שלו", ועל-אף שהוא עצמו סבל מעוני בנערותו, הרי "מעורבות חברתית" ודאי לא היתה כלולה בסדר העדיפויות שלו.

"סרנדה", לתזמורת מיתרים, בלט קלאסי בארבעה פרקים מאת איליץ' צ'ייקובסקי הוא היצירה הראשונה שבלנשין יצר בארה"ב, זמן קצר אחר הגיעו לאמריקה, במסגרת בית הספר לבלט שאותו הקים יחד עם לינקולן קירסטין ואדוארד וורבורג. הריקוד, כותב בלנשין, נוצר מתוך רצון לתת לתלמידים מושג על ההבדל בין מחול בכיתה ובין מחול על הבמה, לימד אותם חיבורים חדשים שלא ביצעו בכיתה והוא נבנה על מספר התלמידים שהגיעו לכל שיעור. בשיעור הראשון היו 17 תלמידות ואף לא תלמיד גבר אחד, בשני הגיעו תשע נערות. נערים החלו להגיע והשתלבו בקיים. יום אחד, כאשר כל הנערות מיהרו לצאת מן הבמה, נפלה אחת הרקדניות ונותרה בוכיה על הרצפה. בלנשין ביקש מן הפסנתרנית להמשיך ולנגן, והותיר את הקטע האקראי הזה במחול. כך קרה גם כאשר רקדנית אחת איחרה להיכנס לבמה - בלנשין הנציח את האיחור בעבודתו. גם בתארו את המחול שיש בו מפגשים של נער ונערה, תחרות על ליבו של נער אחר וגוונים שונים של רגשות, Mr. B, כפי שכונה, מסרב להודות שיש במחול עלילה - "אלה בסך הכל רקדנים בתנועה לצלילי מוסיקה יפה. הסיפור היחידי הוא סיפורה של המוסיקה, סרנדה, מחול, אם תרצו, לאור הלבנה". בבגדי תכלת על רקע כחול, נעים הרקדנים והרקדניות באופן המותיר את הקהל חסר נשימה, בהתרוממות רוח. התיאור הכמעט ילדותי אינו מצליח לבטא, או להקטין, את יופיו של המחול, שכולו תנועה בלתי פוסקת כמו גלים מתמשכים, הנמוגים זה לתוך זה, את השימוש מלא הדמיון בפרטים תנועתיים, את ההמשכים הארוכים, המקבילים לתנועות המוסיקה, של משפטי המחול המורכבים.

רקדניו של בלנשין, בדרך-כלל בבגדי גוף וחולצות טי לבנות, נראים מגולפים ותמירים. הטכניקה הבסיסית היא אומנם קלאסית, אך בלנשין חורג תמיד מן התבנית הידועה - הוא משתמש ברוטציה של הרגל והירך כלפי פנים, בהיפוך מה"בלטי", בכיפוף של כף רגל אחת לעומת כף שנייה מתוחה, בחוסר סימטריה, שכמו באה להבליט את הסימטרי. אפילו ביצירה "Jewels" , שנראית כאילו נלקחה ישר מחצר המלכות, עם כל ההדר והתפארת של המחול על תלבושותיו והנברשות הזוהרות, השפע התנועתי הוא הברק האמיתי, והוא מלא הפתעות של פרטים רעננים, חדשים, הנובעים ללא מאמץ והיסוס.

בספר עב כרס בשם "אני זוכר את בלנשין" מופיעים סיפורים רבים על האיש, על רודנותו ועל עדינותו, על שיעורים שנתן ועל הערות שהעיר, על הרצון של ידידיו לגרום לו לצחוק, על אמונתו הדתית, על החיבור בין קלות דעת וזרימה, להתעקשות ולקפדנות. האם היה "טכנאי" שהתעקש על דיוק ופורמליות, או חולם מיסטיקאי, "שליח"?

ג'רום רובינס (Robins) היה גם כוריאוגרף הבית ולאחר מותו של בלנשין ב-1983 מונה למנהל הלהקה יחד עם פטר מרטינס, (Martins) שנותר להיות מנהל אחרי מותו של רובינס. עבודותיו של רובינס עולות באופן קבוע על בימת הניו יורק סיטי בלט, כמו גם עבודותיו של מרטינס, אך עבודותיו של בלנשין עולות בקביעות מעוררת קנאה וגם פליאה - שוב ושוב מועלים הריקודים שלו, הבלטים הגדולים, היצירות שהפכו לנכס עולמי כמו "אגון" ו-"The Four Temperaments" . בחוברת האחרונה של ה"ניו יורקר" מופיעה, כמו תמיד, תחת הכותרת "מחול" רשימת העבודות שיועלו בינואר 2000 על בימת הניו יורק סיטי בלט - ובהן "מוצרטיאנה", "קונצ'רטו בארוקו", "אפיזודות", "הקונצ'רטו לפסנתר מס' 2 של צ'ייקובסקי", "צ'ייקובסקי פה דה דו" וזה רק חלק מן הרשימה. בין כל השמות הידועים מציץ גם מחול חדש של טווילה תארפ (Tharp), יוצרת עכשווית ומרתקת, שיצרה בעבר את "When Push Comes to Shove" עם ברישניקוב עבור הלהקה. העבודה החדשה היא עדיין ללא כותרת. בניו יורק, מקום שבו החיים מתחדשים ללא הרף, שבו "החדש" דוחף

הצידה את "הישן" ללא חרטה, נמצא מקום ל"קלאסי" כהתגלמות יצירתו של אדם חידתי אחד.

בסיפור הקצר "תיאטרון הבובות" של הנריך פון קלייסט, (kleist) מדבר המספר אדון ס. ואומר "כאשר הידיעה עוברת דרך האינסוף, יופיע שוב החסד, כך שנמצא אותו בצורתו הטהורה ביותר בגוף מרוקן מהכרה או כזה שמכיל אותה באופן אינסופי. כלומר, במריונטה או באלוהים". בלנשין, אומרת ג'וביט, לא היה אומר "אלוהים" אלא מלאך. רודן וכוריאוגרף עניו, מפעיל בובות ושליח אלוהים, בלנשין בסופו של דבר אומר לנו שכולנו שווים, וכולנו מלכותיים.

ביבליוגרפיה

Jowitt, Deborah. *Time and the Dancing Image.* William Morrow, 1988.

Balanchine, George, and Mason, Francis. *Balanchins. Festival of Ballet.* A Comet Book, 1984.

Mason, Francis. *I Remember Balanchine.* Anchor Books Doubleday, 1992.

New York city Ballet Dancers , Bio internet, www.nycballet.com/nycbabbf.htm

"אגון" מאת ג'ורג' בלנשין, רקדנים סוזן פארל ופטר מרטינס.
"Agon" by George Balanchine, dancers: Suzanne Farrel and Peter Martins