

¹ היצירה *The Living Room* הוזמנה על ידי Woking International Dance Festival והועלתה בהופעת בכורה בפסטיבל עצמו במרס 2010. מאז הועלה המופע על במות רבות בשנים 2010 ו-2011, ובאפריל 2010 הועלה בתיאטרון תמונע. הכוריאוגרפיה שלי, בשיתוף פעולה עם המלחינים קרני פוסטל (Postel) וניי פארי (Parry), מעצב התאורה מייקל מניון (Mannion) והדרמטורג ואמן המיצג גרי סטיבנס (Stevens).

² ב-*We Shall Run* הגבילה איבון ריינר את אוצר התנועות לריצה. היצירה בוצעה על ידי קבוצה של 12 גברים ונשים, רקדנים ושאינם רקדנים, לבושים בבגדי רחוב. הרצים נפרדו לקבוצות קטנות יותר והתקבצו מחדש. ראו גם: Banes, 2003: 8-9; Lambert-Beatty, 2008: 5.

³ קבוצת גרנד-יוניון הוקמה על ידי אוסף של כוריאוגרפים, שרבים מהם השתתפו בהופעות בכנסיות ג'דסון. בין חברי הלהקה הבולטים נמנים איבון ריינר, שהיתה מנהיגת הקבוצה בראשית דרכה, סטיב פקסטון (Paxton), טרישה בראון ודייוויד גורדון (Gordon). ראו: Foster, 1986.

⁴ איבון ריינר הציגה את *The Mind is a Muscle* ב-1968 בתיאטרון אנדרסון (Anderson Theatre) בניו-יורק. המופע הועלה בכונה באולם שבו הבמה היתה בנוייה כפרוסצניום, על-מנת להדגיש את אקט ההופעה ואת הבעייתיות שבו. ראו: Lambert-Beatty, 2008.

⁵ כחלק ממסע ההופעות הזמנו בכמה הופעות אורחים שהצטרפו למופע: רקדנים מקצוענים מקומיים ולהקות צעירות. האורחים השתלבו בשלושה חלקים של היצירה, שכללו מחול וטקסט, לפני שירדו מהבמה.

⁶ היצירה הקצרה מאת דייוויד *The Score* צולמה למעלה והיוותה בסיס לכמה יצירות של אמנים אחרים ובהן גם *A series of Appointments*. כל היצירות הוצגו יחד בתערוכה שכותרתה *Rotor: The Score* בסטודיו של סיובהן דייוויד בלונדון.

⁷ אני מתייחסת למחוות ולקודים שגרתיים ויומיומיים שמשמשים כאמצעי תקשורת בין המופיעים לבין הקהל. סגנון זה בולט בשימוש בתנועות יומיומיות (כגון הליכה או ריצה) כבסיס לקונסטרוקציה הכוריאוגרפית הפורמלית, שימוש שבלט אצל יוצרים פוסט-מודרניים חשובים בשנות ה-60 וה-70.

⁸ סאלי ביינס טוענת שאפקט הניכור הברכטיאני

היה "מוכר היטב לאמנים ומבקרים אמריקניים בשנות ה-60 (ואף השפיע עליהם רבות)" (Banes, 2003: 4; Lambert-Beatty, 2008).

⁹ הפרולוג קיים ביצירות שכתבתי ללהקה שלי: *Shrink'd* (2005), *Doing, Done & Undone* (2007) ו-*The Living Room* (2010) וכן ביצירות שהוזמנו לאחרונה ללהקות אחרות: *What if* (2010) ללהקת Ludus, *Not About Love* (2010) ל-Lila Dance ו-*Flying Solo* (2009) ל-Cat Casbon.

¹⁰ כפי שראינו בהקדמה, קבוצת גרנד-יוניון השתמשה בהערות כאמצעי לדיון בביצועים תוך כדי המופע. פוסטר מתייחסת למתודולוגיה הזאת כהערות מטא-נרטיביות (Foster, 1986).

¹¹ "לא מחזה ראווה, לא וירטואוזיה, לא טרנספורמציה וקסם ואשליות, לא זוהר והאלהה של דמות הכוכב, לא גיבור, לא אנטי-גיבור... לא מעורבות של הרקדן או של הצופה, לא סגנון, לא נשיות, לא פיתויים..." סאלי ביינס, בדיון שלה על ריינר, טוענת שהמניפסט של ריינר פועל כאסטרטגיית הכחשה התואמת את ההתמקדות במחול האובייקטיביסטי בשנות ה-60: "דה-מיסטיפיקציה של המחול והפיכתו לאובייקטיבי" (Banes, 1987: 43).

¹² הצבעה על תפקיד המחבר במסגרת יצירת המחול מופיעה גם בדיון של אנדרה לפסקי (Lepecki) על הכוריאוגרף ג'רום בל (Bell). ראו: Lepecki, 2006.

¹³ אבל אם נבחן את ההתפתחות משנות ה-60 והלאה נוכל גם לטעון, שהרעיון של "הרקדן כסובייקט" מוטל בספק. עמדתו הסובייקטיבית של הרקדן מוכתמת על ידי גופים אחרים, ריקודים אחרים וידו של הכוריאוגרף/המחבר (Lepecki, 2006).

ל במה מוארת באור רך נכנסים פועלי במה לבושים שחורים. הם מגלגלים לפנייהם משטחי עץ גדולים, שעליהם מונחות בערימה דמויות אנושיות שמנות. פועלי הבמה מרימים את הדמויות הכבדות ומציבים אותן על הבמה. הכל שקט, למעט חריקת נעלי הפועלים על הבמה ורעש הגלגלים שעליהם מוסעים משטחי העץ. כך נפתח *Groosland* (1989), יצירתה של הכוריאוגרפית מאגי מארן (Maguy Marin).

מתחילה להתנגן מוסיקה ובו ברגע פוצחות הדמויות בריקוד מהיר. התנועות כבדות, אך אשליית הכבדות נשמרת רק ברגעיה הראשונים של היצירה. כל ספק באשר לזהות הדמויות נמחה לאחר כמה דקות, כאשר אל התנועה המהירה מצטרפות קפיצות גדולות המלוות בעבודת רגליים קטנה וזריזה. כמעט מיד מתברר לצופה, כי אלו רקדנים מקצועיים, הלבושים בחליפות השמנה.

באמצעות החיבור שבין מחול לאנשים שמנים ב-*Groosland*, מאן מעלה בצורה בהירה את השאלה "מיהו רקדן?" החיבור בין מחול מקצועי בימתי לרקדנים שמנים הוא גרוטסקי, שכן אחד ממאפייניו של הגרוטסקי הוא חיבור בין עולמות תוכן שונים, רחוקים זה מזה. במאמר זה אבחן את *Groosland* מתוך הסתמכות על תפישתו של מיכאיל בחטין (Mikhail Bakhtin) על הקרבול ועל הגרוטסקי. התבוננות קרבולית וגרוטסקית ביצירה תסייע לחשוף את קריאת התיגר של *Groosland* על עולם הבלט בכלל. אבל ראשית עלינו להבין מהו הקרבול על פי בחטין ובאיזה אופן ההוגה הרוסי קושר אותו אל הגרוטסקי.

מהו הקרבול?

על פי בחטין, חגיגות היו תמיד חלק חשוב מהתרבות האנושית, אבל הוא מדגיש כי החגיגה אינה זמן של מנוחה ורגיעה. יש לה הקשר פילוסופי והיא בעלת ממד רחני ואידיאולוגי. החגיגות קשורות תמיד לזמן. הן יכולות להיות קשורות להופעתם של אירועים במחזור הטבע, או לציר הזמן הביולוגי או ההיסטורי (Bakhtin, 1984: 8). בחטין טוען כי בראשית התרבות היתה קיימת בה כפילות. האספקטים הרציניים והאספקטים הקומיים של העולם היו מקודשים ו"רשמיים" במידה שווה. עם כינום של מעמדות ושל שלטון פוליטי וחברתי, נעשה שוויון זה בלתי אפשרי וכל הצורות הקומיות עברו לרמה הלא רשמית (שם, עמ' 6). נוצרה הפרדה בין החגיגות הרשמיות, של השלטון, לאלו הלא רשמיות – הקרבול.

החגיגות הרשמיות של ימי הביניים תמכו בקיום תבניות וחזיקו אותן. באמצעות הביטוי אל העבר וציינו כל מה שהיה יציב ובלתי משתנה: מבנה המעמדות, הדת, הנורמות והאיסורים. אלה היו חגיגות של אמת שכבר מוסדה, אמת נצחית שאינה ניתנת לערעור (שם, עמ' 9). הקרבול, לעומת זאת, יצר מצב שבו מושהים ההיררכיות, זכויות היתר, הנורמות והאיסורים. זאת היתה "חגיגה אמיתית של

"הבשר זה משהו מתוך החיים": Groosland והקרנבל נגד מוסכמות הבלט

שלומית גינזבורג

התנועות של הבלט) מערערת על מוסכמת הרקדן. אבל כדי לקרוא את Groosland כיצירה היוצאת נגד מוסכמות בלט נוספות, עלינו להתבונן התבוננות מעמיקה בעולם הבלט ובמקורותיו.

במאה ה-16, בראשית דרכו, היה הבלט אמנות שכל כולה שייכת למעמד הגבוה. הבלט של חצר המלכות היה "עירוב מחושב היטב של אמנות, פוליטיקה ובידור" (Au, 2002. p. 12). תכליתו העיקרית של הבלט היתה להלל את המדינה, שניצגה היה המלך השליט. מופעי הבלט חיברו בין האמנויות ושילבו ריקוד, שירה, מוסיקה ועיצוב. חיבור זה נתפש כסמלי וייצג את ההרמוניה של הספירות השמימיות, כפי שהן נגלות על פני האדמה באמצעות השלטון הקיים (שם, עמ' 12-13). חיבור סמלי זה יצר תפישה החאה בבלט אמנות קאנונית, אמיתות מוחלטת ושלמות.

חשוב לציין גם, כי בעיניהם של אנשי האצולה במאה ה-16 ובמאה ה-17 היה הבלט של חצר המלוכה יותר מאשר שעשוע. הם האמינו שבדומה לשאר האמנויות, הבלט יכול להשפיע על חייהם של אלו הצופים בו ואלו המשתתפים בו (שכמובן היו שייכים כולם לחצר המלכות). הבלט היה כלי להתערות של היחיד בחברה ולמשיכתו אל תוך ההרמוניה של הקבוצה. היה זה חלק חשוב מתהליך החינוך של אנשי החצר (שם, עמ' 13). סוציולוגים העוסקים בגוף מרבים להבחין בין שני סוגי גוף – הגוף האישי והגוף החברתי. הגוף האישי מתייחס לחלקים הטבעיים בהתנהגות הגופנית ואלו הגוף החברתי מתייחס להתנהגות גופנית תלוית תרבות. הסוציולוג בראיין טרנר (Bryan Turner) נשען על ההבחנה הקיימת בשפה הגרמנית בין Leib ל-Körper. מצד אחד יש הגוף המתנסה – Leib, experiential body – זהו הגוף הסובייקטיבי, האישי. מן הצד שני יש הגוף הממוסד – Körper, institutionalized – הוא הגוף האובייקטיבי (Thomas 2003: 23). הבלט של חצר המלכות היה דרכה של החברה "לייצר" גוף ממוסד, גוף (כלומר אדם) המקבל על עצמו את החוקים החברתיים והשלטוניים הקיימים.

כאמור, עוד בראשיתו היה הבלט אמנות שקשורה לשמימי, לגבוה, לנשגב. החיבור בין הבלט לשמימי נמשך גם בימינו: בלרינות נתפשות בדמיונו, ולא לחינם, כיצורים קלילים, מרחפים. טכניקת הבלט דורשת גוף שאינו רגיל, אינו "אנושי" במידה מסוימת, ובוודאי שאינו שמן. מבחינה תוכנית מאופיין הבלט בנרטיבים הכוללים כישוף ויצורים על-טבעיים. אופי התנועה יוצר אף הוא תחושת ריחוף ומגיע לשיאו בשימוש בנעלי האצבע, המצמצמות את המגע בקרקע למינימום האפשרי.⁵

בהקשר של תנועת הגוף בבלט מעניינת כתיבתה של גבריאל בראנדסטטר (Gabriele Brandstetter) בכל הקשור לצורה / דמות (figure) (במובנים ביחתיים, Brandstetter) / (1989: 37-55). בראנדסטטר כותבת כי "צורה" /

רוחני, אידיאלי או מופשט. עיקרון זה טומן בחובו שתי פעולות בוזזמניות, שכן בנוסף להשפלת הרוחני מרומם הגרוטסקי של בחטין את החומר. החומר קשור לזמן ומושפע ממנו, הוא נמצא בשינוי תמידי. ואכן, בנייתו של הגרוטסקי בחטין שם דגש רב על הגוף ועל תכנים הקשורים אליו. במיוחד הוא מדגיש את החיבור בין הגוף לעולם. הגוף שעליו הוא מדבר אינו יחידה סגורה ושלמה. זהו גוף פתוח, החורג מגבולותיו. בגוף על פי בחטין יש פתחים, "חלקים שדרכם העולם נכנס אל הגוף או מתגלה מתוכו, או שדרכם הגוף עצמו יוצא החוצה לפגוש את העולם... הפה הפתוח, איברי המין, השדדים, הפין, הכרס, האף. הגוף חושף את מהותו כעיקרון של גדילה וחורג מגבולותיו בהזדווגות, הריון, לידה, ייסורי המוות, אכילה, שתייה או עשיית צרכים. זהו הגוף שלעולם אינו נגמר, שלעולם יוצר..." (שם, עמ' 26). גבולותיו של הגוף הפתוח אינם ברורים. הוא מתמזג עם העולם שסביבו, עם בעלי חיים ועם עצמים, "הוא קוסמי, הוא מייצג את העולם הגופני החומרי כולו" (שם, עמ' 27).

אם כן, נוכל לסכם ולומר כי הקשר החזק שבין החגיגות לזמן, והחיבור לאדמה על כל משמעויותיו – השפלת כל מה שרוחני, האמביוולנטיות והאנוברסליות – חוברים יחד כנגד "הסדר והאמיתות הנצחיות שנקבעו על ידי מססדים שונים" (כהן-שבוט, עמ' 85). הם יוצאים נגד כל מה שנתפש כשלם, מוחלט, רוחני ונצחי. כמו הקרנבל, גם הגרוטסקי של בחטין יוצא נגד התפישה הקלאסית, ה"סגורה", ובמקומה מעלה על נס את רעיון הזמניות וההתחדשות. הגרוטסקי של בחטין מרבה לעסוק בחומר ובגוף ומציג גוף "פתוח", החורג מגבולות עצמו.

הבלט כמייצג שלמות

כאמור, הבחירה של מאן ברקדנים "שמימי" (המבצעים משפטי תנועה הלקוחים מאוצר

הזמן, של שינוי והתחדשות. הקרנבל היה עוין לכל מה שהיה בן אלמוות ושלם" (שם, עמ' 10).

הצחוק הוא אחד מהיבטיו החשובים של הקרנבל ובחטין נותן בו סימנים: "ראשית, זהו צחוק חגיגי. לכן אין זו תגובה של היחיד לאיזשהו אירוע 'קומי'. הצחוק הקרנבלי הוא הצחוק של כל האנשים. שנית, הוא אוניברסלי בהיקפו. הוא מכונן לכל אחד ולכולם יחד, כולל משתתפי הקרנבל העולם כולו. נצפה דרך האספקט הקומי והמשעשע שלו... שלישית, זהו צחוק אמביוולנטי, הוא עליז, מנצח, ובאותו זמן לועג ומלגלג. הוא מאשר ומכחיש, הוא קובר ומחייה" (שם, עמ' 11-12).

בחטין מוסיף וטוען כי האנוברסליות של הצחוק הקרנבלי כרוכה בכך שזהו צחוק המקיף את כולם – מושא הצחוק והאדם הצחוק עצמו. זהו צחוק הנשען על הפן האנושי של הזמן המחזורי – כולנו נולדים, כולנו גדלים, כולנו מתים. "האנשים אינם מוציאים את עצמם מכוליות העולם, גם הם אינם שלמים, גם הם מתים וקמים לתחייה ומתחדשים" (שם, עמ' 12).

הקרנבל והגרוטסקי

על סמך מאפיינים אלה של הקרנבל מנתח בחטין את מאפייניו של הגרוטסקי. כאמור, הצחוק החגיגי אינו תגובה של היחיד לאירוע בודד, היות שהקרנבל חוגג את מחזוריות הטבע ואת המחזוריות הביולוגית. מתוך כך נולדו דימויים גרוטסקיים, הנעים בתוך המעגל הביולוגי-העולמי של שינויים מחזוריים ושל שלבים בחיי הטבע והאדם. הדימוי הגרוטסקי משקף תהליך שאינו נגמר, של "מוות ולידה, צמיחה והתהוות" (שם, עמ' 24). מרכיבי הדימויים הללו הם שינויי העונות: זריעה, התעברות, גדילה, מוות. אלו דימויים הקשורים לאדמה (שם, עמ' 24-25). בחטין מוצא אמביוולנטיות באדמה: "זהו אלמנט שבלוע, שואב (קבר, רחם) ובו בזמן נותן חיים, מחדש... להוריד משמעותו לקבור, לזרוע ולהרוג בו זמנית, כדי להביא משהו טוב יותר" (שם, עמ' 21). האדמה היא גם המקור לעיקרון נוסף של הגרוטסקי הבחטיאני – השפלת כל מה שגבוה,

הערות

¹ המאמר מבוסס על פרק מתוך עבודת גמר לתואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול, בהנחייתה של ד"ר שרי אלרון.

² התנועה המהירה נמשכת לאורך רוב היצירה. מלבד משפטי תנועה מעולם הבלט מופיעים בה מוטיבים מרכזיים נוספים: הליכה וריצה מתנדנדת מצד לצד, איבוד שיווי משקל, קפיצות גדולות וקטנות ועבודת רגליים קטנה וזריזה. מארן מערבת בין מוטיבים תנועתיים היוצרים הלימה עם צורתו החיצונית של הגוף, לבין מוטיבים תנועתיים הסותרים אותה.

³ אנו תופשים רקדנים כאנשים רזים וחזקים, בעלי גוף ארוך. לתפישה זו יש אחיזה במציאות והיא גם קיבלה ביסוס במחקרים. ראו: Steven J. Chatfield, William C. Byrnes, David A. lally, Sharon E. Roew, "Cross-Sectional Physiologic Profiling of Modern Dancers", *Dance Research Journal*, Vol.22, No.1, (Spring, 1990), p.13. Blanch W. Evans, Antoinette Tiburzi, Candace J. Norton, "Body Composition and Body Type of Female Dance Majors", *Dance Research Journal*, Vol.17, No. 1, 1985, p.17-20.

⁴ בחטין הבחין בין הסאטירה המודרנית לצחוק של הקרנבל ואמר כי הצחוק של הסאטיריקן הוא שלילי וממקם את הצחוק מעל למושא הצחוק. הצחוק הקרנבלי מקיף הן את מושא הצחוק והן את הצחוק.

⁵ אף על פי שגרטיבים של כישוף אופייניים לבלט הרומנטי ואילו שימוש בנעלי פוינט אופייני לבלט הקלאסי, התייחסתי לבלט כאל יחידה אחת, בעלת מאפיין משותף ומרכזי של שמימיות.

⁶ ברנדסטטר מתמקדת במאמרה בתהליך ה-defiguration ביצירותיו של ויליאם פורסיית.

⁷ מבחינה חיצונית הרקדנים של *Groosland* אינם נראים קלילים. מבחינה תנועתית, לעומת זאת, מערבת מארן בין התנועה הכבדה, המתנדנדת, חסרת השליטה, המתבקשת מהמראה השמן, לבין תנועות קלילה וחופשית.

שלומית גינבורג היא מורה למחול עובדת עם אוכלוסיות של בעלי אוטיזם ופיגור. בעלת תואר ראשון בחינוך מיוחד מאוניברסיטת בר-אילן ותואר ראשון מהמסלול למחול ותנועה במכללת אורות ישראל. בעלת תואר M.Mus מהאקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. עבודת הגמר שלה עסקה בגוף ובגרטיבים ביצירתה של מאגי מארן.

נתפש כסמלי וייצג עולם שמימי ורוחני. אחד ממאפייני הגרוטסקי על פי בחטין הוא ההשפלה של הרוחני. רקדניה השמנים של מארן הם סמל להשפלה זאת. מארן מחליפה את ה"רוחני" של הבלט בחומר (בגוף) ואת הקלילות של הבלרינה ברקדנית כבדה, קשורה לקרקע, שמנה?

כאמור, החניגות של הקרנבל היו "קשורות לזמן... אלו רגעים של מוות ותחייה מחודשת, של שינוי והתחדשות..." (שם, עמ' 9). לעומת זאת, החניגות הרשמיות "התבוננו אל העבר והשתמשו בו על מנת לקדש את ההווה. הן הכריזו על כל מה שהיה יציב, בלתי משתנה, נצחי..." (שם, עמ' 9). הקרנבל, אם כן, חוגג את המציאות הדינמית, את ההתחדשות ואת השינוי. בעקבותיו מרומם הגרוטסקי של בחטין את החומר. אותו חומר שהוא בעל יכולת שינוי והתחדשות.

הקרנבל והגרוטסקי מייצגים את החיים – את ההתרחשות התמידית, את התהליך התמידי של שינוי, של מטמורפוזא. אלו הם רגעים של חומר, של ממשות. אין אלה רגעים אבסטרקטיים, שמימיים או רגעים של רוחניות. *Groosland* אף היא רוקדת את המציאות הממשית ואינה מסתירה את המאמץ הכרוך ביצירת המחול, מאמץ שלרוב מוסתר מאחורי הקלעים. כבר בפתיחת היצירה מוצג בפנינו המאמץ של פועלי הבמה להעמיד את הרקדנים על הבמה. הרקדנים של מארן מלאי שמחה ונעים במהירות, אבל אינם מסתירים את הקושי שבריקוד ומוחים זיעה ממצחם בזמן המופע. בסרט תעודה המתאר את היצירה מספרת מארן על הבחירה ברקדנים "שמנים". מארן רואה בשמן אדם שמח, חיוני. היא מספרת שרצתה לעשות משהו בריא. "מישהו רזה הרבה יותר... מקאברי משהו, דומה לשלד... הבשר זה משהו מתוך החיים" (Voeten and Van Gijn, 1989). ואכן, ביצירה מופיעים דימויים של נשיות, גבריות ועבודה (במובן של labor, לא במובן של work). אין ניסיון ליצור אשליה של קלילות או להציג דמויות שמימיות. *Groosland* רוקדת את הכאן והעכשיו, את המציאות היומיומית, את החיים.

ביבליוגרפיה

- שרה כהן-שבוט, *הגוף הגרוטסקי*, רסלינג, תל אביב, 2008, עמ' 85.
- Au, Susan. *Ballet and Modern Dance*, Thames & Hudson, London, 2002.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, Indiana University Press, 1984.
- Brandstetter Gabriele and Ulvaeus Marta, "Defigurative Choreography: From Marcel Duchamp to William Forsythe", *TDR*, vol. 42, no. 4 (winter, 1998), p. 37-55.
- Thomas, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave, 2003.
- Voeten Jessica and Van Gijn Rene,

"דמות" (figure) מתייחסת לצורתו החיצונית של הגוף. במחול מציגה הצורה המרחבית של גוף הרקדן את ה"figure" כיחידה אחת, אך ביחס לטקסט כוריאוגרפי, figure היא גם יחידה של צורה תנועתית והאפשרויות הנגזרות מהנחתה בתחביר של הרצף התנועתי. הבלט, לדוגמה, מציג מערכת של שלמויות, כצורות המחוברות באופן הרמוני. העיקרון האסתטי המנחה בבלט הוא של הקו השלם, הלא שבור. הצורות / דמויות הנוצרות משמירה על עיקרון זה הן שלמות ומאוחדות (unity of figure) (שם, עמ' 38, 45). לעומתן אפשר למצוא במחול גם תהליך של שבירת הצורה ופירוקה ליחידות (defiguration).

ניתן לסכם ולומר כי המקורות שמהם יונק הבלט מופיעים גם באמנות עצמה. מקורותיו של הבלט בעולם בעל הייררכיות ברורות וקבועות, עולם סגור, שגבולותיו ברורים. מקורות אלה חוזרים ומופיעים גם באמנות הבלט עצמה. עולם הבלט הוא העולם הקלאסי, הקאנוני, הנצחי. זהו עולם של שלמות ושל אחידות. עולם שאין אפשרות להתנייד אליו (מי שאינו עונה על קריטריונים מסוימים של "מיהו רקדן?" לא יבוא בשערי).

Groosland והקרנבל נגד שלמות הבלט

כפי שנטען בתחילת המאמר, השימוש בטכניקה של עולם הבלט המבוצעת על ידי רקדנים "שמנים", הוא קריאת תיגר על מוסכמות הבלט. מהלך זה בעיקר מעלה את השאלה "מיהו רקדן?" *Groosland* מביעה התנגדות לצמצום תפקיד הרקדן לאנשים מ"זן" מסוים בלבד. זהו מרכיב חשוב בקרנבל, כפי שרואה אותו בחטין. הקרנבל אינו מבחין בין שחקן לצופה. האנשים כולם חיים בו ושותפים בו. *Groosland* (ארץ השמנים) שייכת לשמנים, לאלו שלעולם לא יעלו על בימת הבלט. בכך גם מתמעט ומצטמצם הפער שבין הרקדן לצופה. היצירה אמנם מבוצעת על במה, והפרדה הפיסית ברורה ומוחשית, אך לא כן ההפרדה הרגשית והקוגניטיבית. *Groosland* פותחת פתח לשבירת המחסומים המסמנים מי יכול להשתייך לתחום של "הרקדן הקלאסי", בחזקת "אם הם יכולים (אולי גם אני אוכל...)". מעבר לעיסוק המיידי והברור בסוגיית הרקדן, *Groosland* נוגעת ברבדים עמוקים יותר שלה, גם במקורותיו של הבלט כאמנות הקשורה לשלטון. כמו הקרנבל של בחטין, ש"היה עוין לכל מה שהיה בן אלמוות ושלם" (Bakhtin, 1984: 10), יוצאת מארן נגד נצחיות עולם הבלט ונגד מוסכמותיו. ב-*Groosland* מציגה מארן את הריקוד כאירוע חברתי. ביצירה יש שימוש ברצפי תנועה מעולם הבלט, אבל באלה יש דגש על הצד החברתי (ריקודי חברה) או האתני (character). כמו בקרנבל, ובעיקר כפי שמשמע מהצחוק הקרנבלי, הריקוד החברתי והאתני מקיף את האנשים כולם. הריקוד אינו כלי לביסוס השלטון הקיים. כאמור, הבלט של חצר המלכות, על כל מרכיביו,