

המין השלישי של פוקין

קריאה עכשווית ב"רוח הורד"

כבר מראשית עבודתו היצירתית של מיכאיל פוקין [Fokine], אפשר לעקוב אחר רעיונותיו היחדשניים הקשורים במחול. נאמר על פוקין שהיה חוד החנית בהתייחסותו לבלט כאל אמנות רצינית במהלך השנים הראשונות של המאה העשרים. פוקין ייזכר גם בשל חמש הרפורמות שהכניס לשפת הבלט: 1. התאמת התנועה לסגנון הריקוד ולתקופתו; 2. על הפעילות הדרמתית בבלט להתבהר באמצעות התנועה, ולא להיות חיבור של תנועות בלבד; 3. נטישת שפת הסימנים לטובת הביטוי של כל גוף הרקדן; 4. על כל הרקדנים, כולל להקת הבלט [corps de ballet], לבטא את נושא הריקוד; 5. על המוסיקה להיות הכוח המאחד והמוביל את הפעילות הדרמתית ועיצוב הבמה.

בעקבות התוודעות פוקין למעגל חבריו הקרובים של דיאגילב [Diaghilev] בשנת 1908 (ראה מסגרת), הוא החל ליצור ריקודים עבור להקת הבלט הרוסי [Ballet Russes], שבניהולו. "רוח הורד" [Le Spectre de la Rose] הועלה לראשונה על הבמה ב-6 ביוני 1911, כחלק מהעונה השלישית של הבלט הרוסי שהופיע בפריז [Theatre du Chatelet]. נושא הריקוד הוא ריקוד-לשניים [pas de deux] לרקדנים תמרה קרסבינה [Karsavina] ווסלב ניז'ינסקי [Nijinsky]. הסיפור, שנכתב על ידי הסופר



הצרפתי ז'אן וודוייה [Vaudoier], ומבוסס על שיר של תיאופיל גוטייה [Gautier], עוסק בנערה צעירה החוזרת מהנשף הראשון שלה וחולמת כי רוחו של הורד שאחזה בידה במהלך הנשף, בא לבקרה. מכיוון שהמוסיקה שימשה אמצעי חשוב בתהליך היצירה עבור פוקין, הוא חיבר את הריקוד ליצירה "הזמנה לואלס" שהלחין קרל-מריה וון וובר [von Weber]. סמואל באקסט [Bakst] עיצב את התלבושות ותכנן את עיצוב הבמה. התפאורה היתה מינימליסטית מאוד, חדר לבן מתומן עם קירות כחולים כהים. בחדר, בין שני חלונות צרפתיים ניצבה ספה, לצידה שולחן עגול ועליו

צנצנת פרחים, מימין -

מיטה קטנה

ולפניה כורסה.

גינקינס [Jenkins]

1995, טוען שכל רבי השיח

הם תרבותיים וכי הם נוצרים על ידי

יחידים. לכן, צורת הסיפר אינה שייכת רק לזמן

עבר, כפי שהיא נבנית ומתוקשרת על ידי היסטוריונים.

תפיסה זאת מאפשרת לנו, בסוף המאה העשרים, אסטרטגיות

שונות של פרשנות ל"רוח הורד", למרות שפוקין ודאי לא היה מודע

לתיאוריות פסיכולוגיות או פמיניסטיות חדשניות, כשיצר את הריקוד.

פרשנויות מגוונות אלו, שנוצרו בזמנים שונים על ידי אנשים שונים,

מאפשרות ומציעות מגוון של פירושים ליצירה. מטרת מאמר זה היא

ניתוח של "רוח הורד" וחיבור רעיונות שעלו במהלך הזמן, מעת יצירת

הריקוד ועד ראשית המאה העשרים ואחת. כלומר, הדברים יהיו

מבוססים לא רק על הטקסט המחולי כפי שהוא מיוצג על ידי מבקרים

וסופרים שכתבו קרוב לזמן שבו נוצר הריקוד, אלא גם על טקסטים בני

זמננו. שזירת הטקסט העכשווי עם הראשוני יוצרת קריאה

סובייקטיבית, והפערים שיווצרו במהלך חיבור התיאוריות השונות

במאמר זה, יהיו חלק בלתי נפרד ממנו. ניתוח הריקוד מבוסס על

גרסת וידיאו בביצוע שני רקדנים של בלט ג'ופרי [Joffrey]

[Ballet], קלוד דה וולפיין [de Vulpain] ומנואל לגריס

[Legris]. המוסיקה תוזמרה על ידי הקטור ברליוז [Berlioz]

ואילו התפאורה והתלבושות שוחזרו על פי העיצוב של

באקסט.

ביומונט [1996, Beaumont], וליין [1973, Leiven],

שראו את ההפקה הראשונית, מפרשים את

התפאורה כמאפיינת חדר נערה המצטיין

בפשטות ויקטוריאנית וברעננות בתולית,

שיש בו רמזים סמליים לאופייה של

הצעירה. כשביומונט משתמש במילים

"מגע כשל-פיה", או "רוחות

צבועות-ורוד", הוא מדגיש,

בעצם, את איכות התמימות

הקשורה בסיפור הפשוט,

על שתי דמויותיו.

חידושו של פוקין

מוצאים ביטוי

והתייחסות גם

אצל שני

מבקרי

אלה.

ליין מדגיש את הפשטות והזרימה של הכוריאוגרפיה שאין בה כל רמז ל"numbers" כפי שנקראים קטעי התנועה הראוותניים, וביומונט מביע את שביעות רצונו מהשימוש הנאות במקומות המתאימים בטכניקת הבלט הקלאסי. האיכויות של הרוחני לעומת הגשמי מיוצגות בחומר האמנותי של שני הרקדנים, ניז'ינסקי וקרסבינה. אלה הרוחניות מיוצגות במילון התנועות של ניז'ינסקי ומתוארות על ידי ליין כריחוף באויר בלי לגעת ברצפה, כתנועות היוצרות אשליה של משהו לא-אנושי. הוא ממשיך וטוען שבניגוד לכך, קרסבינה, המסמלת את "הנשיות הנצחית", מבטאת את דימוי הנערה באמצעות ריקוד-חלום שיש בו קסם שקט, בתולי ורומנטי.

בנוסף לטקסט שיצר פוקין, תיאוריית החלום של זיגמונד פרויד [1987, Freud], כפי שהיא מוצגת ב-*Manifest Content of Dreams* יכולה להאיר את היצירה הנרקדת כחלום המסופר על ידי הצעירה. תיאוריית החלום של פרויד מבוססת על יסודות חלום ועל טכניקות העוסקות בפירושם. במהות יסודות החלום מצויים תחליפים שאינם ידועים לקורא, תת ההכרה וטכניקות שבאמצעותן אפשר לפרש את החלומות בתוך שימוש חופשי באסוציאציות הקשורות לאותם יסודות. התיאוריה הזאת עוברת לכל אורך החלום, ומציעה רעיונות חלופיים לכל יסוד.

טקסט אחר מציע הניתוח הפמיניסטי, המוסיף להיצג [representation] הבנות חדשות, שבאמצעותן יכול הריקוד להתפרש. יסוד חשוב המגדיר התייחסות מיגדרית שונה הוא האבחנה בין המתבונן לעומת זה שמתבוננים בו. [Voyeurism], טוענת אן קפלן [Kaplan] במאמרה "נשים וקולנוע: שני הצדדים של המצלמה" (1983) הוא מושג פרוידיאני (1962) בסיסי, המסביר מה מייצגת האשה ומהם המנגנונים המשמשים את הצופה הגבר המתבונן בדמות האשה על המסך. קפלן טוענת שלתרבות המערבית יש מחויבות עמוקה למיתוסים של תיחום הבדלי מין, הנקראים "גבריי" ו"נשיי". מיתוסים אלה מסתובבים סביב האמצעי המורכב של "המבט" והם שלובים בתבניות של שליטה-כניעה.

ההעמדה של היצגי שני מיגדרי המינים יוצרת העדפה ברורה של הגבר. פרנקו [1995, Franko] טוען במאמרו "Where He Danced", שכמו נשים, גם גברים הומוסקסואלים הם "קורבנות" של המבט הגברי, למרות שהמבט הזה משפיע עליהם בצורה אחרת. ב"רוח הורד", המבט הגברי משפיע על התחביר הכפול, המשלב איכויות גבריות ונשיות וביטויי מיגדר המזוהים ומבוצעים על ידי הרקדן הגבר. המעברים האלה בין זהות גברית ונשית מרומזים על ידי איכויות התנועה השונות של הרקדן. פוקין יצר בעבורו מחוות ידיים הנחשבות כאיכויות נשיות בשל רכות התנועה הלא סימטרית והמעוגלת שלהן. בניגוד, תנועות הרגליים משלבות קפיצות גדולות המבוצעות באנרגיה מתפרצת, ישירה ולגובה, הנחשבות, במילון התנועות של הבלט, לתנועות גבריות.

קריאה ב"רוח הורד"

בחלק הראשון של "רוח הורד", לאחר הקדמה קצרה, נכנסת לחדר נערה הלבושה בשמלה באורך הקרסול ולראשה כובע, שניהם מקושטים בסרטים ובתחרה. היא פוסעת לאט ללא מטרה, מסירה את גלימתה ומקרבת לשפתיה את הורד ששמרה מהנשף. היא נושקת לו ומעבירה אותו באיטיות לאורך חזה. לאחר מכן היא מתיישבת בכורסתה, וכשנופלת עליה תרדמה נשמט הורד מידה וצונח לרצפה. ביומונט, בניתוח שלו את הריקוד, מחשיב מאוד את התמימות הנשקפת, לדעתו, מסצנה זאת. ליין מוסיף שהנערה עייפה אך שמחה. פרשנות אחרת מאפשרת לנו לחוש באוירה הארוטית הנוצרת כבר מתחילת הריקוד.

היא באה לידי ביטוי כשהאשה הצעירה מתחילה להסיר באיטיות את בגדיה, לנשק בחושניות לורד ולהעביר אותו באיטיות משפתיה לאורך חזה בתנועה המרמזת על התעלסות.

השימוש בתיאוריית החלום של פרויד בנייתוח החלום של האשה הצעירה, מאפשר לנו לנסות לחשוף חומרים נסתרים בתת-המודע של חלומה, כשאנחנו יוצאים מנקודת הנחה שאין היא מנסה להסתיר מאיתנו דבר. מאחר, כפי שטוען פרויד, שאין אנו מתייחסים למתרחש בחלומה באדישות או כאל דבר מקרי, אפשר להשתמש באסוציאציות חופשיות של יסודות החלום על מנת לרמוז על תשוקותיה הנסתרות, החבויות בחומרי התת-מודע. מושא תשוקתה, הגבר שאותו פגשה במסיבה, נרקד על ידי דמות הורד. ביומונט מתאר את מגע ידו של הורד כמגע של פיה, המורגש בכל מקום, ואת הריקוד שלו - כאילו היה עלה כותרת המתעופף חסר משקל באויר. קריאת חלומה, אם אכן היא אינה מסתירה מהצופים דבר, יכולה לעמת אותנו ישירות עם ארוטיות בדמותו של גבר בעל מיניות בלתי מוגדרת.

בסולו הגברי הראשון, עפה רוח הורד מבעד החלון הפתוח אל תוך חדר השינה של הנערה. רוח הורד המורכבת מאיכויות נשיות וגבריות מבוצעת על ידי שפת תנועה שונה, אך עם זאת, אין היא נשית או גברית. הידיים, במחוות השאלות מריקודי בטן נשיים-מסורתיים, נעות באופן לא סימטרי, מתפתלות כנחשים, ומרמזות על 'החטא הקדמון', על הכניעה לפיתוי. ומנגד, תנועות הרגליים מבטאות איכויות גבריות, כפי שבאות לידי ביטוי בשפה האנכית של הבלט, בקפיצות גדולות, קפיצות-צעד [leap] ובסיבובים מהירים; כל זה נעשה תוך שימוש אנרגטי וישיר בכל מרחב הבמה. השילוב של מחוות הידיים ותנועות הרגליים המייצגות את שני המיגדרים, מגולם, כאמור, בריקוד הגבר. המעבר בין שני המיגדרים, התחביר הכפול הזה, אינו סטטי אלא זורם ודינמי. הוא יוצר תחביר שאינו מאפשר הפרדה בין הזהויות, אלא יוצר מרחב חדש של נוכחות מינית. מושא התשוקה של האשה, בעל המיניות האנדרוגינית, רוקד כמעט עירום כשעלי ורד מכסים את גופו.

בדואט הראשון, מעורר הרקדן את הרקדנית הישנה, מקים אותה מכורסתה, ומוביל אותה לאט במעלה הבמה. היא נשענת עליו בפסיביות כאילו היא עדיין ישנה ושבויה בחלומה, בתום בתוליה. ליוון מפרש את הדואט הזה כריקוד של זוג, שהוא ביטוי לאהבה טהורה ובתולית. על פי גישתו, הניגוד הגלוי לעין בקטע זה נוצר כדי להבליט את האיכויות הרוחניות אותן מייצג הרקדן. ליוון מתאר אותו כאקטיבי, מביט למעלה, קליל ואוורירי, כאילו היה מרחף באויר בלי לגעת ברצפה. כל אלה תורמים ליצירת אשליה מושלמת של יצור לא-אנושי. בניגוד אליו, מייצגת הרקדנית הפסיבית את האיכויות הארציות ובנות החלוף, שבאות לידי ביטוי במבטה המופנה לרצפה ובמילון התנועות שלה המורכב מצעדים פשוטים. הגישה הפמיניסטית המנתחת את הנערה הפסיבית בדואט, מבחינה גם בעובדה שהיא אינה מוטרדת מהמעמיות המיגדרית של בן זוגה, כשהיא נרדמת בסוף 'הריקוד-לשניים' שלהם.

קטע הסולו השני ממוקם באמצע הריקוד, ויוצר מבנה סימטרי לריקוד. בסולו זה, טוען ליוון, רוח הורד מרחפת בחדר סביב ומעל הנערה הישנה. הריקוד שלו אקטיבי, תנועותיו חזקות, ישירות ומהירות. הוא משתמש בקפיצות גדולות ומצייר באמצעותן מעגלים גדולים על הבמה. ליוון מפרש את הדואט השני, הבא מיד לאחר הסולו הזה, כאילו רוח הורד מושך את הנערה שעדיין ישנה לריקוד, למעין ריחוף באויר. ביומונט מוסיף שהנערה, כמו בן זוגה, נוטשת את הגוף האנושי שלה. יחד עם זאת אפשר להבחין בשינוי החל במערכת היחסים בין בני הזוג,

בהשוואה לדואט הקודם. בדואט השני, לאחר שהרקדנית מתעוררת בשנית, היא נעה על הבמה במסלולים לא ישירים, כאילו היא מחפשת בהיסוס את בן זוגה. הם רוקדים ביחד את אותן תנועות מן הדואט הקודם אבל הביצוע הוא באיכות שונה, אקטיבית יותר. לאחר שהרקדן מתחיל לנוע במעגלים גדולים, הוא מושך את בת זוגו לרקוד איתו, כשהם מתקרבים ומתרחקים זה מזה, הם מרמזים על התעוררות תשוקתם.

בחלק הבא עומד הרקדן במקום אחד כשרגליו נעוצות ברצפה, ובו בזמן פלג גופו העליון נע בקוים מפותלים וזרועותיו מתנועעות מעל ראשו



כאילו היו נחשים.

בזמן שהוא רוקד במקום, מתקרבת אליו הרקדנית, נטויה קדימה וזרועותיה מתארכות כאילו היא מבקשת אותו. אנחנו מבחינים שהיא בהחלט מודעת לתשוקתה. לאחר שהרקדנים מתאחדים הם רוקדים ביחד כשגופותיהם הקרובים זה לזה מסתחררים בסיבובים. למרות זאת, ההתעצמות וההתחזקות לקראת שיא הריקוד אינה מגיעה להתרה. הרמיזה על מערכת יחסים אינטימית מתפוגגת ומתמוססת, כאשר הרקדנית נרדמת, לאחר שהרקדן כורע ברך לפניו ונושק לה. הבחירה בפתרון זה יכולה לרמוז שאולי הרקדנית הנרדמת מסתירה מאיתנו משהו, אולי היא לא מספרת את כל הסיפור, ואולי, יתבהרו התשובות בסצנות הבאות של הבלט. הסולו הגברי האחרון ב'רוח הורד', הוא גם הקטע הקצר בריקוד, ובו נקודת השיא בבלט - קפיצת-הצעד [leap] הראשונה והמפורסמת של ניז'ינסקי. סוולוף [1929, Svetloff] טוען שניז'ינסקי הזהים לראשונה את הקהל בשילוב של המרחק שגמא ובקלילות קפיצתו. במאמר על הבלט

התורמת לאוירה הכללית של הנושא בריקוד. פוקין (1961) כתב על "רוח הורד", שהוא הרוח, הוא התקווה, אבל בשום אופן הוא אינו בן זוגה של הבלרית. עם זאת, הוא כתב, שהעובדה שניזיינסקי לא היה דמות "גברית", שיוותה קסם מיוחד לתפקיד, והפכה אותו למתאים לו. בהקשר זה יש לזכור שאמנם ניזיינסקי היה המאהב של דיאגילב, אך אל לנו לשכוח גם שבמאה התשע-עשרה היתה נטייה להימנע מלעצב את דמות האשה בבלט כמושא תשוקתה של הדמות הגברית על הבמה, על מנת לאפשר לה להיות פנויה בבחינת מושא תשוקתו של הצופה הגבר.

כשפוקין הציג את גוף האשה בבלט באופן שונה, לא על פי הנורמה הסטריאוטיפית של תקופתו, כפי שניתן לראות ב"רוח הורד", הופיעו באמריקה חלוצות המחול המודרני, האמניות רות סנט דניס [St. Denis] ואיזדורה דאנקן [Duncan], עם תפיסה שונה של דימוי הרקדנית. בריקוד של פוקין אמנם האשה הצעירה עדיין פסיבית וחולמת, אך היא כבר מציגה את תשוקתה המרומזת במערכת היחסים הארוטית עם גבר, אותו פגשה ערב קודם, ואשר זהותו המינית אינה מוגדרת. כפי שתראה דה לורטיס [1984, de Lauretis] טוענת בספרה "אליס לא" [Alice Doesn't] - האשה המוצגת בריקוד הבנוי כהיצג של חלום, היצג המבטא את השיח התרבותי המשקף את התרבות המערבית, מוצגת כשבויה וחסרה בו זמנית. למרות שהריקוד עוסק בתשוקות האשה כפי שהן באות לידי ביטוי בחלומה, היא בעצם נשארת כלואה בחלום זה, ובניגוד לבן הזוג שלה, אין היא מסוגלת לברוח ממנו. ובכל זאת, היא גם נעדרת ממנו, בשל תשומת הלב המופנית לרוח הורד, בעל המיניות הנזילה. אותו רוח ורד, שלו תנועות ידיים נשיות ועלי ורד עוטפים את גופו העירום, משמש כאובייקט נשי למבט הגברי, הכולל כיום גם נשים

שהציג דיאגילב בפריז, הוא מתאר את הקפיצה הגדולה הזאת כחוצה את הבמה ומסתיימת בהיעלמותו של ניזיינסקי דרך החלון. קפיצת-הצעד הגדולה הזאת, שהיא שיא הריקוד, מסיימת בעצם את מערכת היחסים של הזוג הצעיר. במקום ליצור שיא בריקוד, שהוא גם נקודת השיא במערכת היחסים האינטימית בין בני הזוג, מבוצעת קפיצת-הצעד לאחר שהנערה נרדמת שוב, וכך נרמז על מערכת יחסים שאינה באה לידי מימוש, או אולי על כך שהגבר מחליט להסתלק ממערכת היחסים.

הנערה הצעירה מתעוררת מחלומה, אוספת מהרצפה את הורד שנפל ומקרבת אותו אל שפתיה. תמונת הנערה האוחזת בפרח פותחת וסוגרת את הריקוד, ומקשרת בין החלום לבין המציאות, בין העבר להווה. כמו ב"גיזיל" [Giselle], הפרח הוא סמל ההבטחות שאינן מקוימות, כמו ההסתלקות של רוח הורד דרך החלון. האוירה הארוטית הרוחשת מתחת לפני השטח מתמוססת עם היעלמותו של הזוג. מחייכת, מתבוננת הרקדנית בורד, ואז מניחה לו להישמט לאיטו מתוך כך ידה, ומותרת את הצופה בתחושה שהיא מכסה ממנו משהו.

הורוביץ [1985, Horowitz] טוען שבריבוד זה, שהיה כמעט אימפרוביזציה (פוקין, 1961), פוקין לא עקב אחר הנוסחה המסורתית של מבנה האדג'יו: סולו, ואריאציות וקודה, אלא יצר בלט הבעתי (אקספרסיבי) מסוג חדש. ביומונט טוען שפוקין סלל את הדרך לחופש של הפנטסיה האמנותית ונתן למוסיקה להיות ההשראה לתנועות ולביטוי דומה של רגשות. התלבושות ועיצוב הבמה של באקסט נעשו בצבעי פסטל רכים והריהוט הפשוט של החדר מרמז על איכות לירית,

מיכאיל פוקין

- 1880 - ב-26 באפריל נולד בסנט פטרבורג שברוסיה.
- 1889 - מתקבל לבית הספר האימפריאלי לבלט בתיאטרון מרינסקי [Marynsky] בסנט פטרבורג.
- 1898 - מסיים את לימודיו בבית הספר לבלט ומצטרף לבלט מרינסקי.
- 1902 - מתמנה למדריך המחלקה הצעירה בבית הספר האימפריאלי לבלט.
- 1904 - מציג בפני הנהלת התיאטרון האימפריאלי תרשים לבלט "דפניס וכלואה" [Daphnis and Chloe], הכולל כבר את חידושי בבלט.
- 1905 - הבלט הראשון לתלמידי בית הספר, *Acis and Galatea*. יוצר את "הברבור הגווע" לאנה פבלובה [Pavlova].
- 1906 - *La Vogine*, הבלט הראשון לרקדנים מקצועיים.
- 1907 - "שופניאנה" [Chopeniana] להופעת תלמידים. *Le Pavillon d'Armide*, היצירה הראשונה לתיאטרון מרינסקי ושותף הפעולה הראשון עם בנואה [Benois].
- 1908 - גרסה שנייה ושלישית ל"שופניאנה" שהפך יותר מאוחר להיות "הסילפידות" [Les Sylphides].
- 1909 - "הנסיך איגור" ו"קליאופטרה" ללהקת הבלט הרוסי [Ballets Russes].
- 1910 - "הקרנבל", "ציפור האש" ו"שחרזדה" ללהקת הבלט הרוסי.
- 1911 - "רוח הורד" ו"פטרשושקה" ללהקת הבלט הרוסי.
- 1912 - "דפניס וכלואה" ללהקת הבלט הרוסי. נפרד מדיאגילב.
- 1913 - חוזר לעבוד עם להקת הבלט הרוסי. "תרנגול הזהב" (אופרה-בלט) ו"אגדת יוסף". חוזר לרוסיה לאחר העונה של דיאגילב בלונדון.
- 1916 - *Jota Aragonsea* ו"שולייית הקוסם" לתיאטרון מרינסקי.
- 1918 - עוזב את רוסיה לצמיתות.
- 1919 - הופעה ראשונה בארה"ב עם ורה פוקין בבית האופרה של המטרופולין, בניו יורק.
- 1921 - פותח בית ספר לבלט בניו יורק.
- 1922 - "צעצועים רוסיים" לגילדה גריי [Grey] וללהקה בניו יורק.
- 1924 - "השדונים" עבור בלט פוקין.
- 1936 - "דון ז'ואן" ו-*L'Épreuve d'Amour* לבלט הרוסי של מונטה קרלו בניהול רנה בלום [Blum].
- 1937 - "תרנגול הזהב" (כיצירת בלט) לבלט הרוסי של מונטה קרלו בניהול של קולונל דה בזיל [de Basil].
- 1938 - "סינדרלה" לבלט החינוכי [Educational Ballet].
- 1939 - "פגניני" לבלט החינוכי.
- 1941 - "הציפור הכחולה" לתיאטרון הבלט.
- 1942 - "חייל רוסי" לתיאטרון הבלט.
- 1942 - ב-22 באוגוסט נפטר בניו יורק.



"רוח הורד" (1911) מאת מיכאיל פוקין, רקדנים: וואסלב ניז'ינסקי ותמרה קרסבינה
 "Le Spectre de la Rose" (1911) by Michel Fokine,
 dancers: Vaslav Nijinsky and Tamra Karsavina

וגברים הומוסקסואלים, המזדהים עם עצמם כמו עם ה"אחר". בנוסף לכך, מבטה של האשה הצעירה בגבר, מושא תשוקתה, הוא חסר עוצמה. בניגוד למבט הגבר שיש בו עוצמה וכוח לגבור על הפער המרחבי הקיים ביניהם, מוותרת הצעירה על מושא תשוקתה. בפסיביות היא מניחה לו להישמט מידה, ואפילו אינה מנסה את אפשרות הבריחה - בחירתו של בן זוגה.

הזמן שחלף מראשית המאה העשרים ועד תחילת המאה העשרים-ואחת מאפשר לרבדים של תיאוריות שהתפתחו במהלך הזמן הזה להציע ניתוח שונה של הריקוד. במבנה הפטריארכלי הכללי ישנם יסודות של אוטונומיה, המוצגים בבלט ומשקפים את החברה. בהקשר זה, שאלתה של אן דיילי - "האם יכולות נשים לייצג עצמן בבלט קלאסי?" [Daly, 1987, עמ' 17] מוכיחה שהאוטונומיה המוגבלת של הרקדנית ב"רוח הורד" נוצרה בגלל הכוריאוגרפיה ולא למרות הכוריאוגרפיה. כלומר, המבנה של הפטריארכליות משתקף בריקוד והוא חלק בלתי נפרד ממנו. התיאוריות הפמיניסטיות מספקות פירושים לתחביר הכפול, לשתי האיכויות של הורד, הגברית והנשית. בריקוד זה ההבדלים מתאחדים ולא מופרדים, ובכך הם מרחיבים את תחום המיגדר. רוח הורד אינו נשי מבפנים וגברי מבחוץ כמו שמתאר פרנקו (1995) את רקדן הבוטו [Butoh], ואינו גבר המסתיר את זהותו בגוף של אשה כמו ברבט [Barbette]. פוקין לא משתמש בטקטיקות הגורמות להלם ולעזוץ, אלא כופה את הרעיונות הרדיקליים של המין השלישי, בתוך המבנה הסימטרי והבטוח של הבלט. הצופה מבין ומקבל את המיניות הזו משמעית של הורד כבר בתחילת הריקוד. המיניות הנזילה והזורמת מופנית למבט של אלו הרואים בו אשה, אלו הרואים בו גבר ולצופה הביסקסואלי.

ביבליוגרפיה

- Beaumont, Cyril, W., *Michel Fokine and his Ballets*, London: Dance Books, 1996 (1935).
- Daly, Ann, *The Balanchine Woman*, *The Drama Review*, 31:9, Spring 1987, pp. 8-21.
- Fokine, Michel, *Fokine: Memoirs of a Ballet Master*, Trans. V. Fokine, Ed. A. Chujoy, London: Constable & Company Limited, 1961.
- Franko, Mark, *Where He Danced*, *Dancing Modernism/Performing Politics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, pp. 93-107.
- Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Trans. & Ed. by Starchey, J. London: The Hogarth Press, 1962.
- _____. *The Manifest Content of Dreams and the Latent Dream-Thoughts*, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, London: Penguin, 1987 (1915), pp. 143-156.
- Horowitz, Dawn, Lille, *Michel Fokine*, Boston, Massachusetts: Twayne Publishers, 1985.
- Jenkins, Keith, On "What is History?": *from Carr and Elton to Rotry and White*, London: Routledge, 1995, Chapter 1. pp. 15-42.
- Kaplan, E. Ann, *Is the Male Gaze? Women and Film: Both Sides of the Camera*, New York & London: Methuen. 1983, pp. 23-35.
- Lauretis de, Teresa, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, U.K.: Macmillan, 1984.
- Lieven, Prince Peter, *The Birth of the Ballets-Russes*, London: Dover Publications, 1973 (1936).
- Svetloff, Valerian, "The Diaghileff Ballet in Paris", *The Dancing Times*, (December), 1929, pp. 263-274.