

המושגים "היסטוריה" ו"מחול" מתקשרים בדרך כלל באמצעות מילת השיוך "של"; אנו חוקרים ומבקשים להכיר את ההיסטוריה של המחול - מתי צמח סגנון מסוים, מה רקדו בתקופה זו או אחרת. באותה מידה נוכל לומר, בלשון פיוטית משהו, כי אנו חוקרים ומבקשים להכיר את "המחול של ההיסטוריה" - קצב חילופי התקופות, תנועת האירועים, עיתויי מפגש וניתוק של גיבורי הזמנים. כוונת מאמר זה היא להצביע על דרך חלופית לקישור בין שני המושגים, דהיינו: חקירה ולימוד של נושא היסטורי - דמות, תקופה, אורח חיים, ריבוד חברתי - באמצעות אמנות המחול, ולחילופין, העמקת הידע על אודות המחול באמצעות לימוד ההיסטוריה. מטרת הדברים אינה יצירת דגם כלשהו, אחיד, אידיאלי, כדי להציב בכל פעם שתבקש בדיקת הקשר של מחול ותקופה, אלא להציע את אמנות המחול כנקודת צפייה נוספת, אחרת, ממנה ניתן מדי-פעם להתבונן על תקופה היסטורית, ואת ידע ההיסטוריה כאחד המקורות להיכרות מעמיקה יותר עם אמנות המחול.

להכיר את

תחיה רייזמן



"מלך השמש", 1953
"Le Roi Soleil", 1953

למיקוד הדיון נבחרו "מקרי-בוחן" [Test Cases] ונתחמו גבולות הזמן, המקום ודרך הבדיקה: שתי הצגות-ריקוד: "Le Ballet de la Nuit" ("בלט הלילה") מ-1653, ו-"Les Fâcheux" ("הטרדנים"), או "הנודניקים" מ-1661, שבוצעו בצרפת בתקופת שלטונו של המלך לואי-ה-14 ובחסותו - כדי לברר את סוג ומהות קשריהן אל המציאות התקופתית, ובמקביל, את מידת השתקפותה של זו בהם. במילים אחרות: עד כמה אכן מתקיימת התאמה בין עיתוי העלאתן, תכניהן, אופן ביצוען של הצגות מחול לבין מצבים ואירועים היסטוריים בני אותו זמן.

בפתח הדברים נזכיר כי בתקופה המדוברת כמעט שלא התקיימה ההפרדה המוכרת לנו כיום בין ריקודי חברה לריקודי-מופע, והגבולות בין שתי הקטגוריות היטשטשו ונבלעו זה בזה. אכן, ריקודי הבמה היו מורכבים יותר, ושונים במידת המעורבות, הן של היוצרים והן של הקהל; אולם, לפחות עד שלב מסוים, היו אלה אותם קצרונים שהשתתפו בביצועם, כשהם רוקדים, ברוב המקרים, וריאציות ועיבודים של ריקודי החברה האופנתיים באותו זמן.¹ אשר לבמה הצרפתית, זו התאפיינה בקיומן, בעת ובעונה אחת, של מספר צורות בידור בהן שולב המחול כחלק אינטגרלי. בין הסגנונות העיקריים ששלטו בכיפה היו ה"בלט-קומדיה" [Comedie-Ballet], מחזה היתולי שעלילתו נשזרה בקטעי מחול;² ה"אופרה-בלט", מופע מוסיקלי שכלל שירה, ריקודים ותפאורות מרהיבות³ וכמובן - האופרה, אותה "דרמה מוסיקלית" שהגיעה מאיטליה בערך במחצית המאה ה-17 ואשר בניתוב דרכה בצרפת השתתפו בעיקר המוסיקאי לולי [Jean Baptiste Lully 1632-1687] והמדינאי הקרדינל מאזריין [Jules Mazarin 1602-1661].⁴ סוגי מופעים אלה שצמחו במהלך המאה ה-17, החליפו בהדרגה את מקומם של מחזות הראווה המפוארים שאפיינו את הצגות "הבלט החצרי" במאות הקודמות, אם כי אלה לא נעלמו לחלוטין ואלמנטים מתוכם המשיכו להיות מקובלים ומשובצים בהצגות, לפחות עד מחצית המאה ה-17.⁵ כך הועלו "הרמוניה" (1631), "חמשת החושים הטבעיים" (1633) ואחרות שנועדו, כדברי המשורר בן התקופה קולט [Guillaume Collet], "לתת לא רק תיאור חי של פעולותינו, אלא אף ביטוי אמנותי למחשבותינו הנסתרות ביותר".⁶ ואולם, כדי שחומרתן ועומק רעיונותיהן לא ירתיעו את הקהל, שולבו גם בהן, בין סצנות הפאר הדרמטיות, קטעי הומור ובידור קל יותר. מכנה משותף נוסף לסגנונות אלה היה התיאום המוקפד יותר בין הכוריאוגרפיה למוסיקה, בעיקר בשל העובדה שבמקרים רבים היה מלחין היצירה גם הכוריאוגרף ולעיתים אף אחד הרקדנים בה (לדוגמה, לולי שהוזכר לעיל).

"המחול של ההיסטוריה"



מסגרת הדברים כאן אינה מאפשרת להרחיב ולפרט את הסיבות לשינויים שחלו בסגנון ההצגות. בתמצות רב נמנה כאן לפחות שלושה גורמים עיקריים שמקורם ב"שדה ההיסטורי":

א. צמיחתן של הערים במהלך המאה ה-17 (באירופה בכלל ובצרפת בפרט) שלוותה באוכלוסייה מתרחבת, כמו גם בשינוי יחסי הכוחות בין הרבדים החברתיים. משמעותה העיקרית של התפתחות זו היתה התחזקות מעמד הבורגנות, גידול מספרם של העניים וחסרי הבית, ובמקביל - ירידה ניכרת בכוחה של האצולה וביכולתה לדבוק באורח החיים החצרוני על היבטיו השונים. חיי העיר כללו בין היתר פעילויות אינטלקטואליות וחברתיות שליוו כל שלב בצמיחתה: במקום בו נוסד בית ספר הועמדו לרשות הקהל ספרייה; בפני הציבור נפתחו אולמות בהם ניתנו הרצאות ונערכו אירועי בידור. האזנה לנואמים, הקשבה למטיפים דתיים, ביקור בתיאטרון, באופרה ובהצגות בלט, שאופיין השתנה כאמור - כל אלה עמדו מעתה לרשות הכול והיוו אפילו בעבור שכבת האצולה פיתוי שקשה היה לעמוד בפניו.

ב. הקמתן, במחצית המאה ה-17, של האקדמיות השונות ל"אמנויות היפות" (מוסיקה, ציור ופיסול, ספרות וריקוד). אכן גם בעבר חייב היה כל אמן-יוצר לעשות הכול כדי שעבודתו תישא חן בעיני פטרונו, ואולם לאחר שהבטיח זאת יכול היה להרשות לעצמו, במידה רבה של חופש, להיענות לטעמו והעדפתו של קהל היעד שלו. לדוגמה, היצירה "בלט הלילה", שתידון בהמשך, חולקת אמנם למלך את כל מידת הכבוד וההתרפסות האפשריים, אך במקביל נכללים בה קטעי בידור של 'בלט בתוך בלט' בהם מוצגים, בקטעי אלתור חופשיים למדי, בסגנון הקומדיה דל'ארטה, גיבורים חיוביים ושלייליים, טיפוסים נלעגים לצד דמויות מאיימות, שללא היסוס מעזים, בתנועה וברמז, לשלוח גם חצי ביקורת קלילה כלפי מושגים ותופעות. ואולם הדברים קיבלו תפנית חדה מרגע שהשלטון (קרי לואי ה-14) החליט להדק את הפיקוח גם על דרכי הביטוי.

מצאן ואילך - האמנות, כמו החיים המדיניים, קיבלה הכוונה "מלמעלה", כשהאקדמיות בלבד הן שקבעו מהו "הטעם הטוב" [Le bon ton]. "כשאר אזרחי המדינה... מן הדין שאף האמן יהיה מודרך על ידי חוק וצווים, למען לא יתעה ביערות דמויותיו... תפקיד האמנים... לשרת את המדינה בלבד, ותפקידן של האקדמיות... לחנכם לתכלית זו ולדאוג לכך שיהיו שרויים במצב של כפיפות מתמדת"⁸. במאמר מוסגר נוסיף כי מטרה לא פחות חשובה עבור המשטרה היתה העלאה, באמצעות האקדמיות, של יוקרת צרפת המתעצמת ושל גאוותה הלאומית. לדוגמה, טיפוח השפה הצרפתית לכדי עליונות על השפות האחרות היה תהליך שהחל בשליש הראשון של המאה ה-17 ונמשך עוד 150 שנה, בהן עברה השפה זיכוך קפדני, עד שהפכה בסוף המאה ה-18 להיות "מדויקת ומסודרת יותר מכל לשון מודרנית בתקופה ההיא... שוות מעמד וערך ללטינית כשפת הדיפלומטיה וחיונית לכל מי שרצה להיחשב בן תרבות..."⁹. לענייננו, בהקשר שבין אירועי ההיסטוריה והמחול, נציין כי הבלט לא איחר לתת ביטוי לתופעה זו: ליברית למופע בשם "מגדל בבל" משנת 1688 מתאר כיצד נאספות האומות ומציגות, כל אחת באמצעות מחול אופייני לה, את

שפתן. בלבול השפות שנוצר נפתר רק באמצעות ריקוד האבירים הצרפתיים ובנות זוגם, אליו מצטרפים בהמשך גם בני יתר העמים ומסמלים בכך את הודאתם בעליונותה המוחלטת של השפה הצרפתית¹⁰. האקדמיות שימשו אפוא מכשיר לריכוז הפיקוח השלטוני על דרכי החשיבה והביטוי, ועשו זאת באמצעות חוקים וכללים שהוכתבו לאמנים - מבחירת הנושא ועד לקביעת התוכן והצורה. משמעות הדבר כי מבחינה אמנותית יכול היה להתקיים רק מי שעבודתו קיבלה את אישורה של האקדמיה. לדוגמה, בתחום המחול, הורשה רק בעל תעודת Académicien de l'Art de la Danse להורות ריקוד, להימנות עם רקדני המלך או להתקבל כרקדן ללהקת בלט האופרה של פריז.

ג. חידושים טכניים "מלהיבים" הגיעו בתקופה זו מאיטליה והטביעו חותמם על אופי המופעים: במה מוגבהת (שהחליפה את משטחי ההופעה על רצפת האולם, כמקובל עד אז), תפאורות מורכבות ופעלולים טכניים



ז'אן בטיסט לולי ומוסיקאים עמיתים, מתוך ציור מאת היאסינת ריגו
Jean Baptiste Lully and fellow musicians, from a painting
by Hyacinthe Rigaud

שהקסימו את הקהל. הבמה הגבוהה ועליית הרקדנים עליה (תרתי משמע) הציבו אתגר חדש בפני הכוריאוגרפים והרקדנים גם יחד. מבחינה כוריאוגרפית, אי אפשר היה להמשיך במסורת המקובלת של עיצוב דוגמאות ותבניות גיאומטריות מתוחכמות באמצעות מספר רב של משתתפים¹¹; אלה, שהיו כה מרשימות ממרומי המושבים שסביב משטח ההופעה, איבדו מכוחן בין נקודת מבטו של הצופה באולם לבין הבמה המוגבהת. מעתה נדרש למקד את תשומת לבם של הצופים ברקדן אחד או ברקדנים בודדים, ובהתאם לכך לבנות את הריקוד. הרקדנים מצדם מצאו עצמם "בודדים במרכז הבמה", מה שחייב טיפוח כישרים מקצועיים ויכולת וירטואוזית, הרבה מעבר למה שנדרש מהם כחובבים. וכיוון שלא כולם רצו או יכלו לשפר את איכות הריקוד שלהם, הורגש בתוך זמן קצר חסר בכוחות מקצועיים. אחד הפתרונות לבעיה זו נמצא בסגנון ה"קומדיה-בלט", בה נארגו הריקודים אל תוך עלילת המחזה. בכך התאפשר למספר מועט יחסית של רקדנים למלא תפקידים שונים, תוך ניצול פסקי הזמן שהעמידו לרשותם קטעי המלל של ההצגה, לצורך מנוחה או החלפת תלבושות.

ולבסוף, סיבה שאפשר לשער את קיומה אם כי קשה להגדירה, היתה נעוצה ב"טעם הקהל" - אותו מרכיב מסתורי וחמקמק שאין אפשרות לקבוע את תהליכי היותו מושפע או משפיע, שהתערב אף הוא ללא ספק ביצירת השינויים בסגנון היצירות, ותרם את חלקו בקביעת מגמתם וטיבם. המופעים שיועמדו כאן לדיון הועלו בהפרש של שמונה שנים זה מזה. הם אינם דומים מבחינת תוכנם או אופיים, ומשתייכים כל אחד ל"סגנון" אחר, כפי שיפורט בהמשך. בחירתם נעשתה משתי סיבות עיקריות. האחת, האינפורמציה הנרחבת יחסית הקיימת לגביהם (בספרות מוכר אמנם מספר רב למדי של הצגות בלט שהתקיימו מסוף המאה ה-16 ובמהלך המאה ה-17, אך רק לגבי הצגות בודדות נותר די מידע המאפשר מידה סבירה של הבנתן). הסיבה האחרת נוגעת לתאריכי ביצוען, אשר כפי שעוד יוסבר, הינם בעלי משמעות מיוחדת.

"בלט הלילה" [Le Ballet de la Nuit]

היצירה הועלתה בראשונה ב-23 בפברואר 1653 באולם ה-Petit Bourbon בלז'ר שבפריז, כשבתפקיד הראשי - "מלך השמש" - הופיע לואי ה-14 עצמו, שהיה אז בן 14. העלילה משתרעת על פני 12 שעות היממה, ומתחלקת לארבע סצנות - "אשמורת" - שכל אחת מהן מתארת את הקורה במשך 3 שעות. באשמורת הראשונה, בין שש לתשע בערב, עוברים על פני הצופים טיפוסים שונים: רועים, צוענים, מדליקי פנסים רחוב (כשהפנסים עצמם אף הם רקדנים בתחפושות). בהמשך נחשף בפני הקהל אזור "העולם התחתון", על דייריו הפחות נעימים - נוודים חסרי כל, מקבצי נדבות "בעלי מום" המשליכים לעת ערב את קביהם, כולם תושביה של פריז "האחרת", דיירי אותו תחום הקובע בעצמו את חוקיו ושאליו אפילו המשטרה אינה מעזה להיכנס¹². האשמורת השנייה - בין תשע לחצות, זמן הנשפים. כאן מבוצעים שלושה ריקודים של 'בלט בתוך בלט': הקהל שבאולם צופה במופע ריקודים הנערך בפני "קהל הצופים" בנשף המתקיים על הבמה. מאוחר יותר מופיעים חלק מ"כוחות האופל" ("עצב", "זיקנה") המתחלפים עד מהרה בכוחות "האור" - ונוס ומלוותיה, רוחות "השמחה", "החיוך" ו"המשחק". באשמורת השלישית, בין חצות לשלוש, הלבנה

"שלוש אחדויות העלילה הדרמטית" של הצורה הקלאסית, התואמת מצדה את עיקרון הריכוז והאינטגרציה שביסוד הקלאסיציזם הצרפתי¹⁷.

במקביל להצגתו, ברוח הסגנון הישן, של דמויות אלגוריות ומיתולוגיות, קיימים בבלט עוד שלושה סוגי דמויות בנות הזמן: אנשי החברה הפריזאית לרבדיה השונים, דמויות ה"זרים" ודמויות בעלי חיים. את הסוג הראשון ניתן לחלק שוב לשניים: אנשי העולם התחתון - גנבים, פושטי יד "בעלי מומים" מזויפים, שודדים ולצדם בעלי מקצועות שונים: נפחים, מדליקי פנסים, רועים. עם הסוג השני ("הזרים") נמנים המצרים, הפרסים והצוענים. עם הסוג השלישי - הקופים והחתולים. לכל אחד מסוגי הדמויות ישנה משמעות מעבר להיותה תוספת קישוט וצבע לעלילה.

אנשי העולם התחתון: כאמור, לצד החברה העירונית המכובדת צצה קבוצה גדולה, אמורפית, של חסרי-כל. מקורה בנוודים שנגזרו ברחבי אירופה

סְלָנִי, מביעה את רגשות אהבתה לאנדימון, אותו עלם יפה תואר מהמיתולוגיה, ששיקתה הרדימה אותו לנצח; האסטרולוגים תלמי המצרי וזוראסטר הפרסי מתבוננים באמצעות הטלסקופ בליקוי הלבנה; הילולת מכשפות; אנשים עירומים למחצה, נושאים תינוקות בזרועותיהם, נמלטים מבית עולה בלהבות כשלצדם מקפצים חתולים וקופים, בעוד שמהעבר השני מנצלים גנבים את המהומה ובוזזים רכוש. באשמורת הרביעית, בין השעה שלוש לעלות השחר, העולם מתחיל להתעורר. נפחים מדליקים אש במפוחים; קבצנים יוצאים ממאורותיהם לעבודת יומם. שיאה של הסצנה ושל הבלט כולו הוא זריחת השמש: המלך - לבוש בגד זהב דמוי שריון של חייל רומי, לרגליו נעליים גבוהות עקבים, לראשו עטרת קרני שמש זהובה, מוטיב החוזר גם בקישוטי הברכיים והנעליים - מופיע על הבמה, מלווה ב"רוחות הטובות" המשמיעות תהילתו יחד עם דמויותיהן האלגוריות של "הכבוד", "החסד", "האהבה", "העושר", "הניצחון", "התהילה" ו"השלום". היצירה מסתיימת כשהשמש ו-21 מלאכים סביבו רוקדים יחד את ה"גראנד בלט".

במשך כל הלילה היו צופי המופע עדים למאבק הנצחי שבין האור לחושך ולניצחונו (הצפוי כמובן) של מלך השמש הכול-יכול על ממלכת הלילה וכוחות הרשע השולטים בה. בצד הטכני של ההצגה התפעל הקהל מפעלולים מתוחכמים, כמו קולות וברקים ומטמורפוזות שעברו דמויות ועצמים - הנימפה ההופכת לחיה, ואחר כך לסלע ולאש, ויופיטר ההופך לעלם חמודות. במקביל, נהנה מאוד בוודאי לצפות בקשת המחולות שליוותה את המופע כולו - רובם ריקודי חברה מוכרים, כגון הקורנט והברנל הוותיקים, אך גם כאלה שזה עתה נכנסו לאופנה, כמו הסרבנד. לא יפלא שהמופע ומשתתפיו (ביניהם, נוסף למלך, גם אורחיו מאנגליה, הדוכסים מירוק ובקינגהאם שרקדו לצדו) זכו לביקורות כה נלהבות עד שהוא שב והועלה עוד שש פעמים ברציפות. בזיכרונות שכתב בן התקופה האב הישועי חובב המחול קלוד מנסטריי [Père Claude François Ménéstrier] נאמר בין היתר: "ביצירות בלט הנעשות באמנות קיימת אמת מופלאה... לכן נראה לי כי 'הלילה' הנה יצירה שאינה ניתנת כלל לחיקוי! היא מציגה טיפוסים מכל הסוגים... נשף ריקודים ובלט... ביטויי רגש שונים... שעשועים, בית עולה באש, אנשים מפוחדים... לסיכום, איני בטוח אם אי פעם יוכל עוד התיאטרון שלנו להגיע להישג כה מושלם בתחום הבלט"¹⁸.

בבדיקת הקשר שבין המחול להיסטוריה ביצירה זו נבחין במספר פרטים מעניינים: המלך בדמות השמש לבוש בגד בסגנון "רומי" עתיק. מעבר לחיבור העלילתי - השמש המאירה את חשכת הלילה כדי להביא ל"הפי אנד" המבוקש - יש כאן שיקוף ברור לתפקיד שהעבר הקלאסי המשיך למלא במאה ה-17. [זוהי] תרבות המבוססת בעיקרה על התייחסות אל העבר, האלים, גיבורי המיתולוגיה וענקי ההיסטוריה, כולם משמשים בה, בעת ובעונה אחת, דוגמאות וסמלים...¹⁴. בנוסף, ניתן להבחין במגמה, הכמעט לא מוסתרת, לבסס את מעמד המלך לא רק כמי שסמכותו ניתנה לו מידי האל, אלא כמזוהה ממש עם האלוהות, בדומה לשליטי עבר שעשו זאת: פרעה שהיה גם Ra (ובהמשך אולי-Roi), יוליוס קיסר שהציב

את פסליו ליד אלו של האלים, אגוסטינוס שנחשב לבן אפולו, שלא לדבר על קליגולה...¹⁵. הצגת הבלט הביעה אותו רעיון, הן במשפט שכותב הליברית שם בפיו של המלך: "Je suis l'Astre des Roys" ("אני הנני הכוכב [שבין] המלכים"), והן בקטע הסיום בו הוא רוקד - כמו האלים - עם מלאכי עליון.

לואי ה-14 בחר בשמש כסמלו הקבוע, שהמשיך ללוותו ולהוות חלק מתוארו ("מלך השמש") במשך כל שנות מלכותו¹⁶.

"בלט הלילה" נמשך מרדת הערב ועד עלות השחר, כשהעלילה מתפתחת ומתנהלת ב"זמן אמיתי". בכך הובאה למיצוי, במלוא מובן המילה, דרישת



"הטרדנים", 1682, תחרית מאת ז' סונה
"Les Fâcheux", 1682, engraving by J. Sauné

במספרים גדלים והולכים כתוצאה מהמלחמות, המגפות ובעיקר מתהליך המעבר מפיאודליזם לכלכלה מודרנית. הם נהגו להתרכז באזורים עירוניים, שם יצרו לעצמם אופני קיום וזהות שונים משל החברה הממוסדת. המון זה עסק בדרך כלל בפרנסות מזדמנות, מפשיטת יד ועד שוד וגניבה, מכישוף ועד רפואת אליל, כשמאמצי השלטון לגבור עליהם עלו בתוהו בדרך כלל¹⁸. סצנת האשמורת השנייה נתנה ביטוי גם להווי ה-Cour de Miracles, "חצר הקסמים", האזור אליו נהגו פושטי היד, המחופשים בצורות שונות, לחזור בתום יום הפעילות כדי להיפטר ממומיהם המדומים. יש להניח שקהל הצופים הממוסד קיבל סצנה זו יותר כבידור אקזוטי מאשר כמסר חברתי, שנועד לעורר אמפתיה כלשהי. אך יותר מכך נראה כי העלאת

אותו אספסוף חריג על הבמה במסגרת ה-Cour de Ballet, כשהוא רוקד ושר, ביטלה במידת מה את תחושת האיום שהטיל עצם קיומו על שלטון הסדר והחוק של הממלכה ובכך, שוב, היתה משום תרומה לאינטרס השלטוני.

זרים: מסעות הגילוי האירופי לארצות רחוקות, שצברו תאוצה במהלך המאה ה-17, הביאו לפיתוח קשרי מסחר והתיישבות בחלקי תבל חדשים ולחילוף דו-סיטרי של מבקרים בין אירופה לעולם הרחב. נושא ה"זרים" היה אפוא מוכר, אך עדיין מעורר סקרנות בקרב קהל, שרובו הגדול המשיך לחיות כל ימיו בתחום המצומצם של מקום מגוריו. הצגת ה"זרים" הפכה ל"אופנה" בכלי הביטוי התרבותי - בספרות, בתיאטרון וכמובן גם בהצגות הבלט¹⁹. כך נפגוש במחזהו של שקספיר את אותלו המורי, ובאופרה-בלט את "היהודים האדיבים" [Les Indes Galantes]. המצרים, הפרסים

והצוננים שב"בלט-הלילה" משתלבים אפוא לחלוטין, הן כחלק מהעלילה והן כתוספת פיקנטית לצבעוניות הכללית של ההצגה.

שניים מהזרים, המצרי והפרסי, הם אסטרונומים. גם זאת לא במקרה. האסטרונומיה, המקיימת מגע עם הגדת עתידות וכישוף, שמרה עדיין על הפופולריות שצברה עוד בימי הביניים, ובמחצית המאה ה-17 נפגוש בה אף כחלק מתורת הרפואה. (לא פעם נקבעו דרכי רפוי ומועדי הקזת הדם על פי מצבו של הירח)²⁰. הדמויות שהוצגו בבלט היו לכן "לגיטימיות" בהקשר ההיסטורי: כולם שמעו על אנשים אלה - שעיסוקם מציב אותם באזור הדמדומים שבין מציאות לעל-טבעי ושעל כן עוררו סקרנות ועניין בקרב הכול - אך מעטים בלבד פגשו בהם.

בעלי חיים: כבר מסוף המאה ה-15 נהגה האצולה להחזיק ברשותה בעלי חיים כסמל לסטטוס חברתי. עם אלה נמנו סוסים, כלבים, נצים ולעיתים אף חיות שהובאו מארצות רחוקות²¹. מעמדם החברתי של גיבורי "האשמורת השלישית" רחוק מאוד מזה של בני האצולה, לכן גם בעלי החיים שברשותם אינם אלא תחליף נלעג משהו לסוגים "הנכונים". הבורגני הקטן או סתם "ארחי-פרחי" עירוני אינו מסוגל להחזיק בסוסים, כלבים או נצים המיועדים לציד, אך כיוון ש"גם הוא באצילים", יטפח לו חית-מחמד אחרת שהיא בהישג ידו, כמו חתול או קוף, שמלח נודד הביא עימו מעבר לים. שיבוץן של החיות בהצגה ניתן להסבר גם בהקשרים נוספים: חתולים מזוהים באופן טבעי עם סביבה מוזנחת וערמות אשפה, ועל כן שילובם בסצנת הרחוב משלים יפה את האווירה הכללית. במקביל, לחתולים בתקופה זו יש, כאמור, עדנה מסוימת, כשלמשמעות המאגית-עממית שיוחסה להם (בעלי תשע הנשמות) נוספה גם אופנת אימוצם כחיות שעשועים²². ואילו הקופים, גם הם יכולים להימנות עם קטגוריית ה"זרים" שהוזכרה: משונים, מסקרנים ומשעשעים גם יחד.

"הטרדנים" [Le Fâcheux]

הצגה זו, ראשונה בסגנון הקומדיה-בלט, הועלתה ב-17 באוגוסט 1661 במסגרת חגיגת ענק, שערך בארמונו שר האוצר ניקולס פוקה [Fouquet] לכבוד המלך. שותפים בהכנתה האמנותית היו מולייר ולולי שהופקדו על העלילה והמוסיקה ופייר בושאמפ [Beauchamp] שהופקד על הכוריאוגרפיה²³. מבנה ההצגה ותוכנה הציגו חידוש מרענן. דמויות אליים אכן שולבו כאן, אך בחשיבות משנית בלבד, מעין "מס שפתיים" לתהילת השליט. העלילה הקלילה עוסקת בחיזוריו של צעיר תמים אחר נערתו, כשאת מעשה החיזור מסכלת שורה ארוכה של טיפוסים גרוטסקיים, הנכנסים לחדר בכל פעם שהוא מנסה להתקרב אליה. לבסוף מוזמן חיל המשמר השוויצרי, המצליח לסלק את הטרדנים למיניהם ומאפשר סוף סוף לזוג לתכנן את החתונה. עם ה"טרדנים" השלומיאלים נמנים בין היתר קלפן שאיבד את קלפיו, רקדן מקרטע, מורה למחול עלוב ומשועמם ואחרים. לסיפור הפשוט הזה הוסיפו היוצרים קישוט באמצעות הופעותיהם הצבעוניות של אלי יער, נימפות, רועים ורועות, כשהם רוקדים על רקע תפאורה מרהיבה ופעלולים מכניים, שהפעילו את לב הצופים.

ההצגה זכתה להצלחה מרשימה, כשהמסתייג היחיד ממנה היה דווקא המלך: ארגון וביצוע כה מושלמים היוו לא רק איום על מעמדו כפטרון הבלעדי של הצגות מוצלחות, אלא אף הצביעו על קיומה של אמביציה מוגזמת ומסוכנת אצל אדם במעמדו ובתפקידו של פוקה. תגובותיו של המלך לא איחרו. במישור "המקצועי" הוצע למולייר לצרף לשורת ה"טרדנים" גיבור נוסף, בן-דמותו של צייד מפמלייתו, שהיה ידוע באופיו העגום ובשימומו שהטיל על סביבתו (מיותר להוסיף שבהעלאת החוזרת של המופע נוסף קטע ריקוד חדש עבור צייד מעייף ומטריד). במישור "המדיני", שלושה שבועות לאחר מופע הבכורה, נאסר פוקה ונידון למאסר עולם²⁴. את מקומו תפס המדינאי קולבר [Colbert] - שהיה בהמשך האדריכל הראשי, הממונה על הקמתן של האקדמיות השונות.

את הקשר בין הצגת הבלט למציאות התקופה ניתן למצוא במספר מרכיבים:

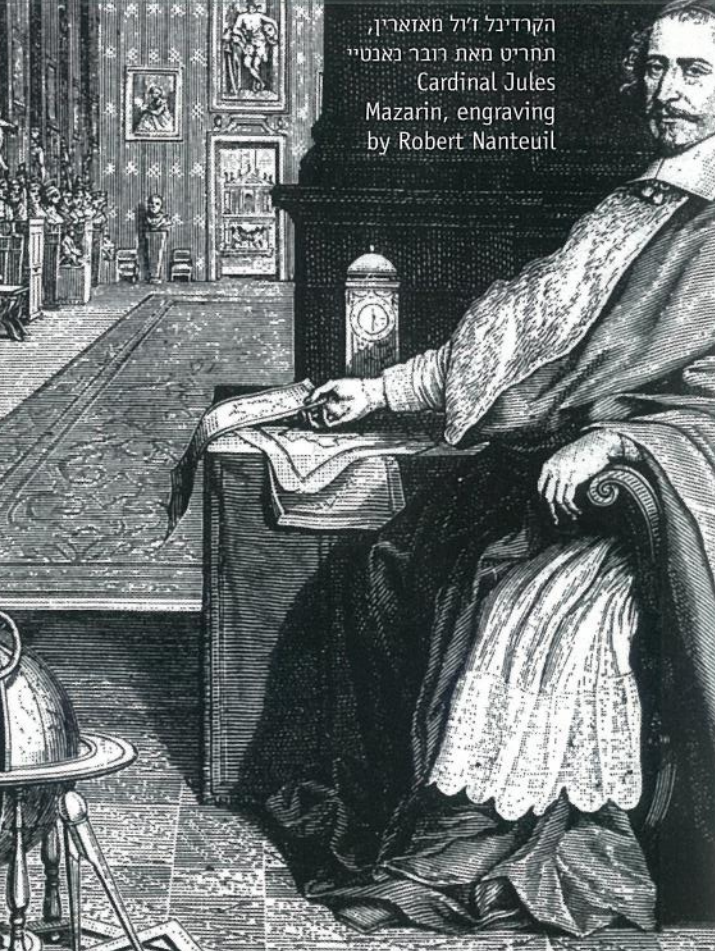
אחד האלמנטים החוזרים בכוריאוגרפיה הוא חיקוי משחקי כדור וקלפים, שהיו מאופני הבידור המקובלים בחצר. שילוב בריקודים של תנועות קלות ליהוי מבטיח לקהל הנאה "מיידי", חסרת תחכום, המתאימה לאופי הקליל של המופע.

הדמויות, ששובצו במחזה בהשראת הקומדיה דל'ארטה האיטלקית, לא היו זרות לאורחיו של שר האוצר, שרובם נהגו לבקר גם בחצר המלך: הצייד, הרקדן, המורה למחול ואף המשמר השוויצרי, שאנשיו נחשבו אז לחיילים הטובים באירופה והיוו חלק בלתי נפרד מצוות חצרות השליטים. בכולן ניתן היה לפגוש באירועים השונים, וההיכרות עימן אפשרה בלא קושי לספוג הנאה מהן ומהאופן המגוחך בו הוצגו. נוסף עוד כי הרקדן העלוב יחד עם מורה המחול הכושל הוצגו כך בכוונה על ידי היוצרים, כדי להעלות את הבעיות בפניהן ניצב מקצוע המחול בזמנם: מעט מדי רקדנים ומורים למחול, כשרמתם המקצועית של הללו לא תמיד מספקת. בכך ניסו מולייר ולולי, שהיו מעוניינים במיסוד המקצוע (בראשותם כמובן) לרמוז למלך הן על תמיכתם בהחלטתו - אם היתה החלטה כזאת - להקים אקדמיה למחול, או להפנות את תשומת לבו לצורך הדחוף בפעולה כזו. כך או כך, באותה שנה הוקמה בחסות המלך האקדמיה המלכותית - [L'Académie Royal de Danse], באמצעותה נקבעו חוקי הבלט היסודיים, והמחול בצרפת ובאירופה כולה הגיע לנקודת המפנה בעיצוב דמותו המקצועית.

בהשוואה המסכמת את עיקר התרומה האמנותית-תרבותית של שני הריקודים נוכל לומר כי "בלט-הלילה" נתן דחיפה משמעותית לקידום נושא התפאורה ופעלולי-הבמה, וניצולם לא כרקע וקישוט בלבד אלא כחלק אינטגרלי ממבנה היצירה. ב"הטרדנים" הועלה בראשונה המחול לדרגת שותף מלא בהצגה, כמעצב וכמקדם של העלילה. עם זאת אין להתעלם מההשפעה שהיתה לשני המופעים גם על רכיבים בפסיפס ההיסטורי: מאז "בלט הלילה" זוהה לואי ה-14 כ"מלך השמש", ובעקבות בלט "הטרדנים" זוהה הקמתה של אקדמיה מיוחדת למחול והגיעו להכרעה מערכי כוחות ומאבקים פוליטיים (הדחתו של פוקה ומאסרו). בהתייחסות כוללת יותר, ניתן לומר כי

השפעות הבלט הבימתי לא נותרו בתחומי צרפת. במציאות שבה בני אצולה בריטים (הדוכסים מיוק ומבקינגהאם) רוקדים לצד המלך ב"בלט הלילה", ושבים וצופים בו במופעי בלט אחרים, לא ייפלא שאירועים דומים מתקיימים עד מהרה גם מעבר לתעלה. וכיוון שהצגות הבלט היו חלק מן "התפאורה הכללית" של החצר, נקל להבין מדוע "הארמון הצרפתי" כולו שימש גורם משיכה ודגם חיקוי לחצרות אצולה ומלוכה כמו אלה של שוודיה, סקסוניה, פולניה ורוסיה.

כאמור בפתח הדברים, לא נתבקשה כאן נוסחת קבע לקשר שבין המחול להיסטוריה, אלא בירור האפשרות לחיבורים מצטלבים בין שתי הדיסציפלינות. אלה דומה שנמצאו, לא תמיד ישירים או מובהקים, אך מספיקים כדי לאשש את הנחתנו בדבר קיומם של מגעים, לפחות מזדמנים, בין המחול הבימתי וזמנו ההיסטורי: ערכיה של תקופה או מגמות בה



הקרדינל ז'ול מאזארין,
תחריט מאת רובר נאנטווי
Cardinal Jules
Mazarin, engraving
by Robert Nanteuil

עשויים אכן להשתקף בעיצוב המחול, ועל כן, היכרות עימם תעשיר את איכות מגעינו עם אמנות זו, ובמקביל - עקבות להשראתה, המתגלים בקרב אלמנטים וציוני דרך היסטוריים, מהווים ללא ספק עילה מוצדקת להעמקת ידע המחול.

1. הרחבה בנושא ריקודי חברה, ראה: ת. רייזמן, *המחול העממי והעילי ומקומו בתרבות המערב-אירופית במאות ה-15 וה-16* (חיבור לתואר M.A. אוניברסיטת תל-אביב, 1996), פרק ג' עמ' 41-64.
2. האחראים לפיתוח הקומדיה-בלט היו המחזאי-שחקן מולייר והמוסיקאי-רקדן לולי, שיצירתם המוכרת ביותר בסגנון זה היא - "גם הוא באצילים" (1670).
3. צורת האופרה-בלט צמחה מתוך אוסף קטעי בידור, שילובי מוסיקה וריקודים, אותם

נהגו לכלול במהלך הצגות בעלות אופי "כבד", כהפוגות מנוחה עבור הצופים. בהדרגה, כאשר הוברר כי הקהל מעדיף ככל הנראה את קטעי הביניים הקלילים על פני התכנים המעייפים של ההצגות, הפכו הראשונים למופעי העומד ברשות עצמו. דוגמה מוקדמת למופע מסוג זה היתה יצירתו של לולי "ניצחון האהבה" מ-1681, בה לקחו חלק, בראשונה, גם ארבע נשים.
4. על אודות הוויכוחים הרבים שעוררה בצרפת האופרה האיטלקית, על רקע אסתטי ופוליטי כאחד, עד להתאמתה לאוזן הצרפתית, ראה:
J. Rousseau, "Lettre sur la Musique Française", in: O. Strunk (ed.), *Source Reading in Music History*, New York, 1965, pp. 62-80.

5. בנושא הבלט-החצרי ראה הרחבה:
M.M. McGowan, *L'Art du Ballet de Cour en France (1643-1981)*, Paris, 1978, chpt. III, pp. 49-67.

וכן:
J. Lawson, *A History of Ballet and its Makers*, (London, 1964), Chpt. 2, pp.12-24.
6. M. Christout, *Le Ballet de Cour au XVII Siècle*, (London, 1987), pp. 15-16.

עוד על המשורר קולט ראה:

McGowan, *L'Art du Ballet...*, chpt. IX

W. H. Lewis, *The Splendid Century*, (New York, 1957), pp.160-176, 211-213.

8. א. האוזר, *היסטוריה חברתית של האמנות והספרות*, ת"א 1989, עמ' 80-279.

9. ל. פ. פורד, *אירופה 1790-1830*, ת"א 1984, עמ' 65.

10. G. Manor, "The Bible as Dance" in: *Dance Magazine*, December 1978, pp. 56-58

11. הרחבה בנושא זה ראה: ת. רייזמן, *המחול העילי והעממי*, עמ' 6-72.

12. ויקטור הוגו השתמש בתיאורי אזור זה בחיבורו "נוטרדאם דה פריז", כפי שעשה גם ז'ול פרו ב-1844, כשעיבד את הסיפור לבלט "אסמאלדה".

13. התרגום שלי (ת.ר.). המקור:
C. F. Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre* (Geneve, 1972), pp. 176-7.

כדאי לציון כי לא ברור בוודאות מיהו כוריאוגרף ההצגה. מנסטריי מתייחס בדבריו ל"מיסיה קלמנט" (שם). במילון אוקספורד מוזכרים חמישה שמות של יוצרי כוריאוגרפיה:

Chancy, Mollier, Manuel, Vertpre, Lully,

ראה:

H. Koegler, *The Concise Oxford Dictionary of Ballet* [N.Y. Toronto, 1977] p. 42.

ואילו עפ"י

W. Hilton, *Dance of Court & Theater*, (Princeton, 1981) p. 7.

"הכוריאוגרפים של 'בלט הלילה' עדיין אינם ידועים".

14. התרגום שלי (ת.ר.). המקור:
E. Pommier, "Versailles, l'Image du Souverain", N. Pierre, (Dir.) *Les Lieux de Memoire*, (Paris, 1986) II, p. 194.

15. בנושא זה ראה: ג. סויטוניוס, *חיי שנים עשר הקיסרים*, (ת"א, 1966) עמ' 41, 91, 142.

16. עוד על ביטוי המיתוס כפי שהם מוצגים בארמונות ורסאי, ראה:
E. Pommier, "Versaille, l'Image...", pp. 198-200.

17. א. האוזר, *היסטוריה חברתית...*, עמ' 279.

18. M. E. Perry, "The Popular History of the Reign", in: P. Sonino, (ed.) *The Reign of Louis XIV* (London, 1990), pp. 45-58.

19. הרחבה ראה: מונטסקייה, *מכתבים פרסיים* (ירושלים, 1991).

20. W. Lewis, *The Splendid Century*, pp. 180-2.

21. עוד בעניין זה ראה: י. בורקהארט, *תרבות הרנסנס באיטליה* (ירושלים תשכ"ו), עמ' 223.

22. הרחבה בנושא ראה בחיבורו המעניין של ר. דארנטון "טבח החתולים הגדול":
R. Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French History* (New York, 1964).

23. פרטים נוספים על אודות יוצרי המופע:

L. Kirstein, *Four Centuries of Ballet*, (N.Y., 1984) pp. 82-3.

24. D. Anderson, "The Legal History of the Reign", in: P. Sonino, (ed.) *The Reign of Louis XIV*, London, 1990, pp. 79-81.