

סימטריה ושיבושה בכוראוגרפיה של ברוניסלבה ניז'ינסקה ליצירה "כלולות" (1923)

דנה בר, האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

תקציר

מאמר זה מציג נקודת מבט חדשה לניתוח הריקוד כלולות שיצרה ברוניסלבה פומיניטשנה ניז'ינסקה (Nijinska). נקודת מבט זו, שלא נדונה בפרסומים אחרים על היצירה,¹ נשענת על ניתוח הריקוד מבחינה צורנית וחומרית במונחים של סימטריה ושיבושה. הניתוח חושף את התפקיד הצורני והחיבורי של היחסים בין סימטריה לא-סימטריה בריקוד כתשתית ליצירת משמעות ותוכן סימבוליים. נקודות המבט המרכזיות בכתובה על אודות היצירה עד כה עסקו בהשפעה הקונסטרוקטיביסטית עליה,² בהיבטים מודרניים שלה,³ במשמעויות הפמיניסטיות הטמונות בה⁴ ובהיותה יצירה ניאו-קלאסית.⁵ מאמר זה מזכיר חלק מנקודות המבט הללו, אך מתמקד בניתוח הצורני של סימטריה ושיבושה לשם הוספת נדבך חדש להבנה החזותית, התנועתית והתוכנית של היצירה **כלולות**.

רקע היסטורי

היצירה **כלולות** (בצרפתית: *Les Noces*, ברוסית: *Svadebka*) עלתה לראשונה על הבמה בפריז ב-13 ביוני 1923.⁶ את המוזיקה וסיפור המסגרת של היצירה כתב איגור סטרווינסקי (Stravinsky). בהופעת הבכורה, התלבושות והתפאורה עוצבו על-ידי נטליה גונשרובה (Goncharova), והריקוד בוצע על-ידי להקת **בלט רוס** (*Ballets Russes*), שמנתה 42 רקדנים – מחציתם גברים ומחציתם נשים. בתפקיד הכלה

1 למיטב ידיעתה של כותבת המאמר, נכון לאפריל 2022.

2 L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, London 1998.

3 שם.

4 S. Banes, *Dancing Woman: Female Bodies on Stage*, London 1998.

5 Garafola (לעיל הערה 2).

6 על בימת תאטרון הגייטה-ליריק (Theatre de la Gaité-Lyrique).

הופיעה פליה דוברובסקה (Dubrovskaja), ובתפקיד החתן ניקולס סמינוב (Semenov). את הכוראוגרפיה ליצירה חיברה ברוניםלבה פומיניטשנה ניז'ינסקה (Nijinska).

במשך חייה יצרה ניז'ינסקה כשבעים יצירות מחול, אך רק מעטות מהן שרדו ומועלות גם כיום. זוהי דוגמה לאחת הבעיות המרכזיות בתחום חקר המחול: כמו באמנויות מופע אחרות, גם הריקוד מתקיים על פני הזמן, והחומר התנועתי נעלם מייד לאחר שהופיע. יצירות רבות אבדו מכיוון שלא נכתבו בכתב תנועה כלשהו, או שנכתבו בכתב תנועה שאי אפשר היה לפענחו לאחר מות היוצרים, ולא זכו לשחזור מאוחר יותר.

כלולות נמנית עם יצירותיה של ניז'ינסקה אשר שרדו, הודות ליוזמה של פרדריק אשטון (Ashton). אשטון היה בעברו רקדן בלהקתה של אידה רובינשטיין (Rubinstein), שעבורה יצרה ניז'ינסקה כמה יצירות מחול. בשנות השישים של המאה העשרים היה אשטון המנהל האמנותי והכוראוגרף הראשי של הבלט המלכותי בלונדון, וחשש שיצירותיה של ניז'ינסקה יאבדו לעד. על כן הוא הזמין אותה לשחזר את היצירה *Les Biches* (1924), ואחריה את **כלולות**. גרסה זו של **כלולות** היא היחידה המתבססת על נוכחותה של ניז'ינסקה בזמן השחזור, ומשום כך סביר שקרבתה למקור רבה. ניתוח הריקוד במאמר זה נעשה לפי מופע מצולם של הבלט המלכותי משנת 2001, אשר יצא ב-DVD.⁸

ברוניםלבה ניז'ינסקה (1891-1972) נולדה במינסק שברוסיה, והייתה בתם השלישית של זוג רקדנים פולנים, ואחותם של ואסלב (Vaslav) וסטניסלב (Stanislav) ניז'ינסקי.⁹ בשנת 1897 התיישבה המשפחה בסנט-פטרסבורג. אמה של ניז'ינסקה רשמה אותה ואת אחיה ואסלב לאקדמיה לריקוד הצמודה לתאטרון מרינסקי,¹⁰ שכלל להקת בלט ואופרה. שניהם התקבלו כתלמידים באקדמיה, וכשסיימו את לימודיהם הצטרפו כרקדנים לתאטרון.

בשנת 1909 חברו האחים ניז'ינסקי אל להקת **בלט רוס** של סרגיי דיאגילב (Diaghilev), שהביא למערב אירופה בשורות חדשניות בתחום המחול. המהלך נחל הצלחה גדולה וסימל את תחילתה של אחת התקופות החשובות ביותר בהתפתחות המחול המודרני. ניז'ינסקי היה לרקדן הראשי בלהקתו של דיאגילב, וזכה לתהילה רבה. ניז'ינסקה הוכרה כרקדנית חזקה וכישרונית, ובמשך הזמן זכתה למעמד של אחת הרקדניות הראשיות. סכסוך שפרץ בין דיאגילב ובין ניז'ינסקי הוביל לפרישתו של ניז'ינסקי מן ה**בלט רוס**, ובעקבותיו עזבה גם ניז'ינסקה והקימה בשנת 1919 בית ספר פרטי למחול בקייב. הייתה זו תקופה משמעותית ביותר בעיצוב תפיסתה האמנותית. שנתיים לאחר מכן, ב-1921, קיבלה ניז'ינסקה מכתב מדיאגילב הקורא לה לחזור ללהקתו. הוא הציע לה ליצור את הכוראוגרפיה ל**כלולות**, יצירתו המוזיקלית של סטרווינסקי, עבור עונת ההופעות של אביב 1922. הפרמיירה נדחתה בשנה עקב מחלוקות בנושא התלבושות, ומשום שסטרווינסקי לא סיים את הלחנת היצירה.

7 Royal Ballet

8 לצפייה במופע ראו: <https://vimeo.com/173292723>

9 ואסלב ניז'ינסקי היה לאחד הרקדנים והכוראוגרפים החשובים של ראשית המאה העשרים.

10 Imperial Theatrical of Russian Empire School ו־Marinsky, בהתאמה.

בתחילת דרכה הכוראוגרפית התחולל בקרבה של ניז'ינסקה מאבק פנימי סביב השאלה מה ראוי לשמר ממורשת הבלט הקלסי, ועל מה אפשר לוותר.¹¹ מתוך כתביה מהתקופה שבה הקימה את בית ספרה אפשר ללמוד על התחבטויותיה. במודעות הפרסום **לבית הספר לתנועה של ניז'ינסקה** נכתב:¹² "השיעורים ינוהלו על בסיס הניסיון והטכניקה של בית הספר הרוסי האימפריאלי. כמו כן, תילמד כל תגלית חדשה בתחום המחול בעת האחרונה, מהבלט הקלסי ועד התגליות האחרונות בתחום התנועה".¹³ מסמך בשם **על תנועה ועל בית הספר לתנועה**, שהוא למעשה ה"אני מאמין" הכוראוגרפי של ניז'ינסקה, מדגים את הציר שעליו התגבשה תפיסתה האמנותית: "בית הספר הקלסי הוא הבסיס לריקוד [...] יש להוציא לחלוטין דברים חסרי ערך, אך אסור לזלזל ואף להרוס את מה שמהווה את היסודות ואת הבסיס של אמנות הריקוד".¹⁴

ניז'ינסקה ראתה ברקדנים שיצטרפו לבית ספרה פוטנציאל ללהקתו העתידית של אחיה. בזכרה את ההתנגדות הנמרצת שגילו רקדני הבלטים הרוסיים לתנועותיו החדשניות של אחיה, היא שאפה לפתח שיטת לימוד אשר תוכל להכשיר "רקדן מסוג חדש". בהשקפתה, שמרה ניז'ינסקה אמונים למסורת של הבלט הקלסי, ובמקביל ראתה במורשתו בסיס הכרחי שאפשר להוסיף עליו שינויים. היא חיפשה דרכים לשלב בבסיס הקלסי את פריצות הדרך בתחום המחול שהיא הייתה עדה להן בעבודתה עם אחיה, וכן את אלו שחלו בעולם האמנותי סביבה. ניז'ינסקה טענה שהבלט הקלסי ידע בעבר להשתנות ולהתפתח, אך בתקופתה הוא קופא על שמריו ומצב זה יביא לסופו. עם זאת, היא מתחה ביקורת על יוצרים חדשניים בתחום המחול, כגון איזידורה דאנקן (Duncan) ואמיל דלקרוז (Dalcroze), אשר ביקשו למחוק לחלוטין את מורשת הבלט הקלסי: "רעיונותיהם מבריקים ולגיטימיים. אך מדוע ליצור סקאלה מוזיקלית חדשה? כל שעליהם לעשות הוא לחבר את רעיונותיהם לתאוריה הריקודית שכבר קיימת".¹⁵

היבט חדשני נוסף הוא השימוש של ניז'ינסקה במילה "תנועה" כמושג כשלעצמו, לאו דווקא כחלק מהמילון התנועתי של הבלט הקלסי, בשם שנתנה לבית הספר שהקימה. חידוש אחר היה הוויתור שלה על הדרישה מהתלמידים להיות בעלי רקע קודם בבלט קלסי, במטרה להגיע לרקדנים חפים מדעות קדומות סגנוניות. בית ספרה הפך למרכז לניסיונותיה הכוראוגרפיים, ושימש עבורה כמעין מעבדה. רחוקה מאחיה, היא החלה לפתח את דרכה הייחודית. אף על פי שיצירותיה הראשונות במחול מבוססות על פריצות הדרך של ניז'ינסקי, הן התפתחו מעבר להן – ללא עלילה או ללא מוזיקה, דבר שלא היה מקובל בבלט הקלסי.¹⁶ בערוב ימיה כתבה ניז'ינסקה:

11 L. Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown 2005

12 התרגום לעברית של המובאות, כאן ובהמשך, הוא של כותבת המאמר אלא אם כן צוין אחרת.

13 N. Van-Norman Baer, *Bronislava Nijinska - A Dancer's Legacy*, San Francisco 1986, p. 18.

14 Garafola (לעיל הערה 11), עמ' 198.

15 Van-Norman Baer (לעיל הערה 13), עמ' 20.

16 שם.

כיום אני נגד השינוי שהכניס פטיפה¹⁷ ליצירות הבלט שלו. הטקסטורה של יצירותיו אינה קדושה בעיניי. גם כיום אני מאמינה שהכול בבלט צריך להיות מבוטא רק באמצעות הכוראוגרפיה. פטיפה הכביד על הפקותיו באלמנטים לא-ריקודיים.¹⁸

בהמשך לקטע זה כתבה:

דאגתו של פטיפה לשימור בית הספר של הבלט הקלסי, רעיון גאוני בפני עצמו, השפיעה על דרכי האמנותית יותר מיצירות הבלט שלו. דאגה זו הקסימה אותי, והניחה את היסודות לאופן שבו לימדתי ולפעילותי הכוראוגרפית. הבנתי שעל בית הספר של פטיפה לא רק לשמר את העבר, אלא גם להמשיך ולהתפתח בעתיד.¹⁹

דוגמה נוספת לתפיסתה של ניז'ינסקה את הצורך בחיפוש אחר דרכים חדשות בריקוד אפשר למצוא בתקופה שבה חזרה אל להקתו של דיאגילב, ונעתרה לבקשתו לעזור לו בהפקת היצירה **היפיפייה הנמה**.²⁰ ניז'ינסקה ואמנים מתחומים נוספים שעבדו עם הלהקה, בהם מוזיקאים וציירים, טענו כי דיאגילב נסוג מהערכים המודרניים שהיה נאמן להם בתחילת דרכו. מבחינת ניז'ינסקה, העלאה מחדש של יצירה קלסית, גם אם הוכנסו בה שינויים אשר תאמו תפיסה חדשנית יותר, הייתה בבחינת חזרה לאחור:

רצונו של דיאגילב להעלות מחדש את היצירה **היפהפייה הנמה** נראה לי כסתירה לערכי הבסיס של דת הריקוד כפי שהוא תפס אותה, וכניטישה של החיפוש אחר דרכים חדשות באמנות. התחלתי את העבודה על יצירה זו מתוך מחאה פנימית על היותי שותפה להפקה. זה עתה חזרתי מרוסיה, שעברה מהפכה, ולאחר שיצרתי יצירות רבות בעצמי. הפקת **היפהפייה הנמה** נראתה לי כאבסורד, כחזרה לעבר וכלא-כלום אחד גדול. באופן טבעי מה שרציתי היה לחזור לנטיות הקודמות של "הבלטים הרוסיים", שאותן הכרתי מגערותי.²¹

האוצרת ננסי ואן-נורמן באייר (Van-Norman Baer) כתבה כי **כלולות** ביססה את מעמדה של ניז'ינסקה כאחת הכוראוגרפיות הניאו-קלסיות המרכזיות של המאה העשרים.²² על כך הרחיבה לין גארפולה (Garafola) וכתבה **שכלולות** חשפה את המורשת המחולית שהפכה ל"כרטיס הביקור" של ניז'ינסקה. לדבריה, אומנם רוב צעדי הריקוד ביצירה שייכים ללקסיקון הישן של הבלט הקלסי, אך רובם שונים: ניז'ינסקה פירקה אותם ועיצבה אותם מחדש מבחינה צורנית, תחבירית וריתמית, ובכך התקבלו תנועות חדשות הקשורות למקור הצורני הקלסי. עוד הוסיפה גארפולה שניז'ינסקה מקרקעת שוב ושוב את הנטייה האוורירית והשאיפה מעלה הנהוגות בבלט הקלסי. במקום לנסות ולהכניע את כוח הכבידה, הקפיצות נכנעות לו – גוף הרקדנים מתקפל כלפי פנים. שלא כמו מיכאיל פוקין (Fokine),²³ שעשה שימוש בידיים כדי לפתוח את

17 על מרויס פטיפה (Petipa) ראו בהמשך.

18 Garafola (לעיל הערה 11), עמ' 200.

19 שם.

20 . *The Sleeping Beauty*, 1921

21 Van-Norman Baer (לעיל הערה 13), עמ' 27.

22 שם.

23 מיכאיל פוקין (1880-1942) היה רקדן, מנהל בלט וכוראוגרף.

הגוף, ניז'ינסקה משתמשת בהן כדי לסגור אותו – וכך, באמצעות גוף נטול חופש, היא נותנת ביטוי מוחשי לטרגדיה החברתית של עלילת היצירה.²⁴

הביטוי הבולט ביותר של הניאורקלסיציזם²⁵ בריקוד **כלולות** עולה מאופן השימוש בנעלי הפוינט. יוצרים מודרניים מוקדמים נטו שלא לעשות בהן שימוש עוד, אך ניז'ינסקה בחרה להשאירן ונתנה להן תפקיד חדש: שימוש של תיפוף וכוח, בניגוד לשימוש הקלסי שביקש לבטא באמצעותן ריחוף קליל. דוגמה לכך עולה מצעדי ה"פה־דה־בורה" במערכה הראשונה. הרקדניות מדגישות את רקיעת הרגל כלפי מטה, אל תוך הרצפה, ולא את השאיפה מעלה הנהוגה בבלט הקלסי. מעבר לכך, אופן זה של ריקוד בנעלי פוינט ערער על תפיסת הנשיות שייצג השימוש בהן בבלט הרומנטי ובבלט הקלסי. גאראפולה פירשה את השימוש שעושה ניז'ינסקה בנעלי פוינט כייצוג לכוח גברי אל מול הסבל הנשי. לדעתה, רקיעת הנעל ברצפה מסמלת גבריות אלימה.²⁶ ביצירה **כלולות** באה לידי ביטוי השפעת יצירותיו של ניז'ינסקי על אחותו ניז'ינסקה. מקורה של השפעה זו בעבודתם המשותפת בין השנים 1911–1913, התקופה שבה הוא יצר את יצירות המופת שלו **אחר הצהריים של פאון** (1912) ו**פולחן האביב** (1913).²⁷ עבודות אלו היו מהפכניות והציגו תנועות חדשניות, ואף מנוגדות למסורת הבלט הקלסי, ורק בשנים מאוחרות יותר הן קיבלו את המעמד הראוי להן ונתפסו כפורצות דרך. ניז'ינסקה שימשה כאסיסטנטית של אחיה בכל עבודותיו באותה תקופה, והוא "פיסל" עליה את התנועות לריקודיו. השימוש בהפשטה כדי להעביר מסר בעל משמעות סימבולית, וההתעקשות על התנועה ולא על הפנטומימה כאמצעי האקספרסיבי המרכזי בריקוד, הם שהנחו את ניז'ינסקי בעבודתו ומאוחר יותר גם את ניז'ינסקה.

דוגמה לכך אפשר למצוא בתהליך העבודה על **כלולות**. בין ניז'ינסקה לדיאגילב שררה אי־הסכמה בדבר אופן השימוש בסיפור המסגרת של היצירה. דיאגילב רצה המחשה תנועתית של הכנות הכלה ליציאה מבית הוריה – ישיבתה על כיסא, סירוק שיערה וקליעתו לצמות על־ידי חברותיה, ועוד. ניז'ינסקה התנגדה, עקב רצונה להסיר מהריקוד כל אלמנט שאינו תנועה מופשטת. תגובתו של דיאגילב הייתה: "אין זה בלט, זהו רק רעיון אבסטרקטי כמו סימפוניה, גישה זו זרה לי".²⁸ לבסוף התממשה גישתה של ניז'ינסקה: סיפור המסגרת היה לנושא חבוי ביצירה, ושירת את הכוראוגרפיה המופשטת. גאראפולה אף טענה כי ניז'ינסקה הרחיקה לכת מאחיה בכל הקשור בהפשטה, וכי **בכלולות** היא הפשיטה את התנועה מקישוטיות כדי להשיג צורה וביטוי טהורים. כמו כן ניז'ינסקה הפנימה רעיונות תנועתיים של תנועה הנענית לכוח הכבידה, עצירות ממושכות ושימוש בקבוצות גדולות של רקדנים כדי ליצור אפקט של

24 Garafola (לעיל הערה 11).

25 סוגת מחול שעלתה בראשית המאה העשרים, אשר מתאפיינת מצד אחד בשמירה על חלק מהעקרונות האסתטיים ומהמילון התנועתי של הבלט הקלסי, אך מן הצד האחר בחירות לשנות ולהפר חלק מהעקרונות הללו.

26 Garafola (לעיל הערה 11).

27 *Le Sacre du printemps* ו־*L'après-midi d'un faune*, בהתאמה.

28 Garafola (לעיל הערה 2), עמ' 127.

מסה אנושית בתנועה. תפיסות אלו לגבי עיסוק בתנועה מופשטת קיבלו את חותמה האישי ביצירה **כלולות**.²⁹

חיבור היצירה המוזיקלית וסיפור המסגרת על ידי איגור סטרווינסקי

האופן שבו גיבש סטרווינסקי את המבנה המוזיקלי של היצירה, תהליך העיבוד של החומרים המקוריים שעליהם הוא נשען בהלחנה וסיפור המסגרת של היצירה המוזיקלית חשובים להבנת יצירת הריקוד ולניתוח הצורני שלה, תוך התמקדות בסימטריה ושיבושה. כאשר ניז'ינסקה ניגשה ליצירת הריקוד, סטרווינסקי כבר סיים את רוב היצירה המוזיקלית. היא הלכה בעקבותיו, והתייחסה אל טקס החתונה הרוסי הכפרי כאל מקור השראה מרכזי לכוראוגרפיה שלה, במיוחד מבחינת ההיבטים החברתיים והאנושיים המאפיינים טקס זה – אשר במרכזם השינוי הדרמטי המתחולל בחיי הכלה והחתן, שאינו נתון לבחירתם החופשית.

הלחנת היצירה העסיקה את סטרווינסקי במשך זמן רב, ועד הבכורה ב-1923 חלו בה שינויים מהותיים רבים. הרעיון ל**כלולות** נבע באופן טבעי מתוך **פולחן האביב**, היצירה המוזיקלית לבלט של סטרווינסקי עצמו. לדברי המוזיקולוג ריצ'רד טארוסקין (Taruskin):

כמו **פולחן האביב**, הייתה זו הצגה של מעשה פולחני מתוך ניתוק אלגנטי ובאופן לא-עלילתי. ההבדל הוא ש**כלולות** נשענת על מסורת חיה, מתועדת היטב, ולא על עולם ארכאי דמיוני. היא תחפש אימות בעובדות אתניות, אך כמו **פולחן האביב**, לא תושם באזיקים בידי שום כבלים שאימות כזה יכול לרמז עליהם. **כלולות** היא תיאור של טקס קדוש המבוצע מתוך כבוד וקור בלתי נמנעים התואמים מסורת בלתי גמישה ואכזרית.³⁰

היצירה התבססה על שירי חתונה מתוך טקס החתונה הרוסי הכפרי. המקור העיקרי לשירים ולתיאורי הטקס שעליו הסתמך סטרווינסקי היה ספרו של פיוטר וסילייביץ' קירייבסקי (Kireyevsky) **שירים שנאספו על-ידי פ"ו קירייבסקי**, אשר פורסם בשנת 1911. הספר כלל 1043 שירי חתונה עממיים, שאורגנו על-פי אזורים גאוגרפיים מכל רחבי האימפריה הרוסית. על בני עמו כתב קירייבסקי: "קשה למצוא בעולם אנשים שהם כה חדורי אהבה לשירים כמו הרוסים. כמעט בכל רגע של חייהם של האיכרים הרוסים, בין שזהו רגע חברתי ובין שזהו רגע פרטי, קיים שיר".³¹ ספרו עסק בעיקר בטקסטים הכתובים, ולצד כל שיר צוין לאיזה חלק בטקס החתונה הוא מתלווה. הקפדנות שבה אסף קירייבסקי את השירים והיצירות שהלחין סטרווינסקי באותה תקופה (המכונה "התקופה הרוסית" שלו), הייתה תוצר של מגמה מרכזית במוזיקה ובספרות של רוסיה באותם הימים: לפנות בגאווה אל הפולקלור הרוסי כאל מקור מרכזי להשראה.

29 Garafola (לעיל הערה 11).

30 R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford 1966, pp. 1322-1323.

31 R. Reeder and A. Comegno, 'Stravinsky's Les Noces', *Dance Research Journal*, 18 (1986-7), pp. 31-62, at p. 32.

טקס החתונה הרוסי הכפרי מכיל סדרה ארוכה של אירועים. לטקס ישנן וריאציות מקומיות רבות אשר נבדלות זו מזו במשך הזמן של כל אירוע ובסדר האירועים, אך כמה אירועים מרכזיים משותפים לכולן: לאורך הטקס, השירה מסמנת רגעי מפתח; השירה קושרת בין אירועים שונים ודיאלוגים מוכתבים המנותקים זה מזה; והטקס עצמו נתפס כמעין משחק ("משחק החתונה", בפי הכפריים) או כהצגה דרמטית בת כמה סצנות.

הסצנה הראשונה היא טקס השידוכין. התבנית הנפוצה של טקס זה מבוססת על תבנית של קנייה וממכר: השדכן מגיע אל בית הכלה, ולאחר החלפת מילות נימוסים עם הוריה מצהיר: "לכם יש הטובין, לנו יש קונה"³² – וממשיך בדברי הלל על משפחת החתן. אם ההסכם נחתם, מוגשים לשולחן מים ומלח כסמל להכנסת אורחים, ונערכת ארוחה. אחר כך מקהלת בנות המורכבת מחברותיה של הכלה שרה כמה שירים, והכלה מקוננת על פרידתה הצפויה מחייה הקודמים.

בערב שלפני החתונה מתרחש ה־Devichnik (מהמילה Deva – נערה), טקס שבו הכלה נפרדת מחברותיה ומקרובי משפחתה. בעודה מקוננת, הנערות שרות שירי חתונה וקולעות את שיערה לצמה אחת, המסמלת שעודנה אינה נשואה. ביום החתונה יוצא הזוג המיועד אל הכנסייה בלוויית השושבין וסנדקית הכלה. לפני טקס הקידושין בכנסייה, קולעת הסנדקית את שיערה של הכלה לשתי צמות, כורכת אותן סביב ראשה ומכסה אותן במטפחת של אישה נשואה. מעתה תקלע הכלה את שיערה לשתי צמות במשך כל חייה, ככל אישה נשואה.³³

הכלה מובלת אל החתן. זו הפעם הראשונה שבה הם רואים האחד את השנייה פנים אל פנים. לאחר הטקס בכנסייה מגיע הזוג הטרי אל בית החתן, ושם מברכים אותם הוריו. אחר כך נערכת סעודת החתונה, מלווה בשירתה של מקהלת הנערות. בתום הסעודה מוביל השושבין את הזוג הנשוי אל מיטת הכלולות, ומשאיר אותם לבדם. הכלה חולצת את מגפיו של החתן כאות לאדנותו. למחרת בבוקר מוצג לאורחים הסדין של מיטת הכלולות כאות לבתוליה של הכלה. אם מתגלה שאינה בתולה, האורחים משליכים לכלוך על הרצפה, ועל הכלה לנקותו. הסעודה נמשכת. ביום השלישי הולכים בני הזוג לבקר את הורי הכלה ואת קרוביה. כך מסתיים טקס החתונה.³⁴

המוזיקולוגית מרגריטה מאזו (Mazo) כתבה כי גם אם חלקיו השונים של טקס החתונה טעונים רגשית ומלאים במתח, הם לא נועדו לתאר את רגשותיהם הממשיים של המשתתפים, אלא לבטא תגובות בלתי אישיות לדרישות של כללי הטקס. המסקנה מכך היא שמתקיימים בטקס זה לצד זה עומס רגשי רב והתנתקות מהממד האישי. לדעתה, אווירה זו סקרנה את סטרווינסקי, שכן היא תאמה את תפיסתו שהצד האישי אינו יכול לבוא לידי ביטוי בטקסי החתונה.³⁵ תפיסה זו מהדהדת גם בגישתו לתפקידים

32 Reeder and Comegno (שם), עמ' 33.

33 מוטיב הצמות הקלועות מופיע ביצירה של ניז'ינסקה באופן צורני בולט. ראשה של הרקדנית המגלמת את הכלה עטור בשתי צמות ארוכות מאוד, כל אחת באורך של כשני מטרים. לאורך הריקוד צמות הכלה מוחזקות בצורות שונות בידי הרקדניות האחרות, או מגולגלות על ידיה או סביב צווארה.

34 Reeder and Comegno (לעיל הערה 31), עמ' 31-36.

35 M. Mazo, 'Stravinsky's Les Noces and Russian Village Wedding Ritual', *Journal of the American Musicological Society*, 43, 1 (1990), pp. 99-142.

אישיים בשירה, וכך הוא כותב: "תפקידים אישיים לא קיימים בכלולות, אלא רק קולות המבטאים דמות שונה בכל פעם. לפיכך, הסופרנו במערכה הראשונה אינו הכלה אלא קול של 'כלה'".³⁶

טארוסקין מודע גם הוא לצד הפורמלי של הטקס ושל קינות הכלה, אך מציג היבט נוסף. לדבריו, סביר כי כאשר סטרווינסקי בחר את השירים המסוימים שעליהם נשען בכתובת היצירה, עמדו לנגד עיניו השורות מתוך הפואמה **יבגני אונייגין** של אלכסנדר פושקין (Pushkin).³⁷ השערה זו מרמזת על אפשרות להקשר רגשי של סטרווינסקי בבחירת השירים ובתפיסה הכללית של היצירה, שכן שורותיו של פושקין מתארות את החוויה הקשה אשר עוברת הכלה בחתונה הרוסית. כך מתארת בפואמה האומנת פיליפיבנה לטטיאנה חולת האהבה כיצד חיתנו אותה:

במשך כשבועיים
השדכנית המשיכה לבקר
את משפחתי. לבסוף,
אבי נתן את ברכתו.
בכיתי מרה מפחד. ובעודי בוכה
פיזרו את תלתלי,
ובשירה הובילו אותי אל הכנסייה.
כך נכנסתי אל משפחה מוזרה.³⁸

מאזו מעלה אפשרות נוספת למקור ההשראה של סטרווינסקי בבחירת השירים: אנתולוגיית שירי החתונה של פֶדֹר איסטומין (Istomin). היא אף טוענת כי אם סטרווינסקי קרא את הקטע שיוצג להלן, הוא השתכנע שקינות הן חלק חשוב שבלתי אפשרי לוותר עליו בטקסי החתונה הרוסיים. הקטע הוא מתוך ההקדמה באנתולוגיה, ומתוארת בו סצנה של הלקאה עצמית אשר מבצעת הכלה לפני טקס החתונה והפרידה הקרבה ממשפחתה:

היא מלווה את קינותיה בבכי, במקומות מסוימים היא מייללת ובו־זמנית מתמוטטת לרצפה או על השולחן ומכה את עצמה עם כל משקל גופה. פעמים רבות היא חוזרת על פעולה זו עד שכפות ידיה ומרפקיה, שנושאים את רוב משקל גופה בנפילתו, הופכים לנפוחים ולמלאי חבורות.³⁹

כאמור, סטרווינסקי בחר להכניס לטקסט של **כלולות** שירים מאזורים גאוגרפיים שונים ברוסיה ומדיאלקטים שונים, ומכאן שהם אינם מייצגים טקס חתונה מסוים מאזור מסוים, אלא את החוויה האנושית המשותפת לטקסי החתונה הרוסיים.

על-פי טארוסקין, כאשר ויתר סטרווינסקי על הרעיון שרצף השירים ביצירה יהיה נאמן לחלוטין לרצף המקורי של הטקס, נפתרו בעיותיו באשר לגיבושה. במקום זאת

36 Mazo (שם), עמ' 120.

37 Taruskin (לעיל הערה 30).

38 שם, עמ' 1324. התרגום לעברית הוא מאת הכותבת.

39 Mazo (לעיל הערה 35), עמ' 108.

בחר סטרווינסקי בייצוג סימבולי ואבסטרקטי של מהות הטקס ושל תוכנו.⁴⁰ גיבוש מבנה היצירה המוזיקלית, שעליו התבסס גם הריקוד, הסתיים באפריל 1915 ונראה כך: מערכה ראשונה – **הצמות**; מערכה שנייה – **בביתו של החתן**; מערכה שלישית – **עזיבת הכלה**; מערכה רביעית – **חגיגת החתונה**.⁴¹

סטרווינסקי העניק לעצמו חירות בכתבת הטקסט של שירי היצירה. לרוב הוא לא השתמש בטקסט השלם של המקורות שעליהם נשען, אלא בחר שורות בודדות מכל שיר ויצר מהן צירוף חדש. טארוסקין כתב כי תוצאת העיבוד שעברו השירים המקוריים, הן ברצף השירי והן בטקסטים, היא שבירת הסדר של המהלך הטקסי – ואיתו גם שבירה של כל תחושת זמן לינארי-סיפורי. השירים נפרסים במספר רב של צורות, ומתקבלת תחושה שהזמן קפוא או מוצב תחת זכוכית מגדלת.⁴² זה היה מבנה היצירה המוזיקלית אשר עליו התבססה ניז'ינסקה בבואה ליצור את הכוראוגרפיה לכלולות.

סימטריה

כמו שורשיהן של תפיסות יסוד נוספות בעולם המערבי, גם שורשי המושג סימטריה והקשר שלו למושגים פרופורציה ויופי נטועים בתרבות של יוון הקלסית. כאשר היוונים החלו לדון במשמעות המושג, קדמו לכך אלפי שנים של חשיבה סימטרית אנושית, גם אם היא לא נוסחה בהכרח בשפה. המילה היוונית "סימטריה" מורכבת משני חלקים: *syn* במשמעות יחד, במקביל, קבוצה; ו-*metrios* במשמעות מתאים, במידה הנכונה. הטיות שונות ביוונית מעניקות למילה את המשמעויות מדוד, משווה, ממוצע, המידה הנכונה או הפרופורציה המתאימה. עבור היוונים שחיו לפני 2500 שנה, משמעות המילה סימטריה הייתה המידה האמצעית של הדברים.

בפילוסופיה של יוון הקלסית, הסימטריה מופיעה בכתביהם של כל הפילוסופיים המרכזיים. למשל, אפלטון (Plato) מייחס לסוקרטס (Socrates) את תפיסת הסימטריה כשביל הזהב בין היופי ובין האמת. עבור אריסטו (Aristotle), סימטריה מילאה את התפקיד המקשר בין היופי ובין האמת: הטיעון ההגיוני הוא האמת, יצירות האמנות הן היופי. לדידו, האמצע בין שני המושגים מגולם בייצוג הגאומטרי של הסימטריה. מציאת המידה הנכונה, הפרופורציונלית, משולה למציאת ההרמוניה עצמה. הקשר בין מושג הסימטריה ובין המושגים פרופורציה, הרמוניה ויופי המשיך להתקיים בתפיסה המערבית בתקופות מאוחרות יותר, והוא מצא את דרכו גם אל עולם הריקוד שבו הוא בא לידי ביטוי בצורניות הסימטרית בריקודי החצר, ואחר כך בבלט הקלסי.

התדירות הגבוהה שבה מופיעה הסימטריה ביקום היא גם המקור לאי-הבירות של המושג. בספרו **סימטריה** כותב המתמטיקאי והפילוסוף הרמן וייל (Weyl) כי יש שתי משמעויות עיקריות למושג זה: לפי משמעות אחת סימטריה היא פרופורציות נכונות, איזון והתאמה בין החלקים השונים ובין השלם שאותו הם מרכיבים. למשמעות זו יש קשר הדוק למושג היופי ולתפיסות אסתטיות שיש בהן מרכיב יחסי ותלוי-תרבות. המשמעות האחרת של המושג היא מתמטית-גאומטרית, והגדרה זו היא מדויקת

40 Taruskin (לעיל הערה 30).

41 בביצועים שונים של הריקוד מופיעים לעיתים שמות אחרים למערכות.

42 Taruskin (לעיל הערה 30).

ובלתי תלויה.⁴³ ההגדרות המתמטיות של הסימטריה אשר יוצגו להלן מבססות את הניתוח הצורני של סימטריה וא-סימטריה בריקוד **כלולות** המוצג במאמר זה.

בהגדרתה המתמטית, סימטריה היא תכונת השימור תחת שינויים מסוימים.⁴⁴ כלומר, אם כי לכאורה בניסוח פרדוקסלי, סימטריה היא תכונה של אובייקט שכאשר עובר עליו שינוי מסוים – הוא איננו משתנה. אי-השתנות בעקבות פעולה מסוימת (טרנספורמציה) הנעשית על האובייקט היא תכונת הסימטריה שלו.⁴⁵ לדוגמה: ארבעה כדורים זהים מונחים בקודקודי ריבוע דמיוני הניצב על הקרקע, ובמרכז הריבוע נמצאת נקודה דמיונית. אם מסובבים את הריבוע ב-90 מעלות סביב הנקודה הדמיונית, או לחלופין אם ארבעת הכדורים יחליפו ביניהם מקומות במעגל סביב הנקודה הדמיונית, הצורה תישאר כפי שהייתה קודם לכן. מי שעצם את עיניו בשנייה שבה התרחש הסיבוב, לא יבחין שחלה טרנספורמציה בריבוע, כיוון שהמצב לא השתנה.⁴⁶ ביצירה **כלולות** מופיעים שני סוגים מרכזיים של סימטריה: סימטריה של הזזה וסימטריה של שיקוף.

סימטריה של הזזה במרחב דו-ממדי: בטרנספורמציה הזזה קיימים הפרמטרים – בכמה מידות אורך מזיזים ולאזיה כיוון, שלו אינסוף אפשרויות. אם נזיז את הקו לאורכו ימינה או שמאלה, תתרחש פעולה – טרנספורמציה **הזזה**. אולם עדיין יתקיים שימור: צורת הקו תישמר, המצב הסימטרי לא ישתנה. כלומר, קיימת סימטריה של הזזה (תמונה 1).⁴⁷

תמונה 1. סימטריה של הזזה: במרחב דו-ממדי הצורות מתקבלות מן הצורות המקוריות בהזזה שמתוארת בעזרת החיצים. כולן נעות על-פי אותו החץ, כאילו "הסיעו" אותן בכיוון חץ ההזזה ובמידתו.



סימטריה של שיקוף: כדי לבצע טרנספורמציה שיקוף, יש לבחור נקודה מיוחדת על הקו הנקראת נקודת הראשית (Origin). אפשר לבחור אותה באופן שרירותי בכל מקום על הקו. במרחב חד-ממדי, השיקוף מתקיים ביחס לנקודת הראשית, ומשמעותו היא שיקוף זהה של שני הצדדים: נקודה שנמצאת, למשל, שלושה מטרים משמאל

43 Weyl, *Symmetry*, New Jersey 1952 H

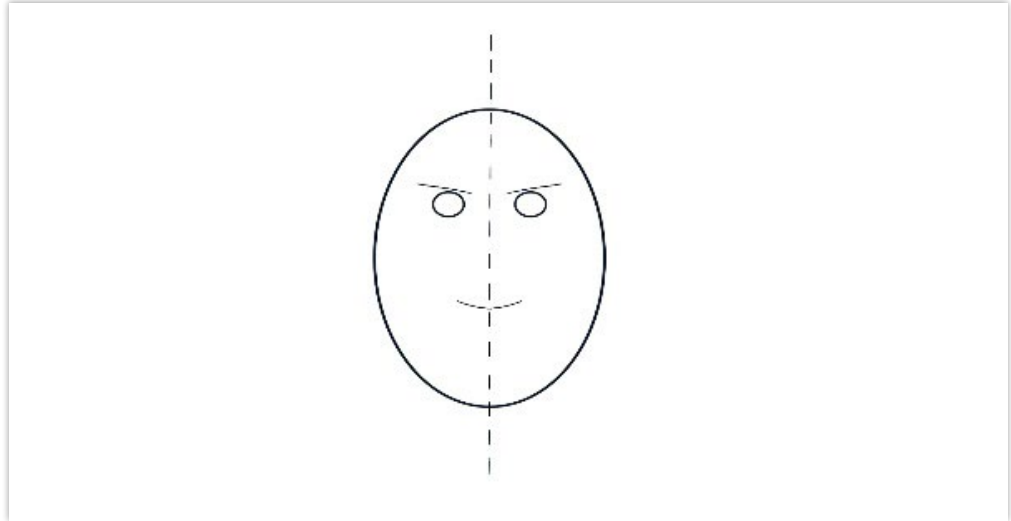
44 ריאיון עם ע' מלצר, ירושלים, 3.1.2005.

45 ריאיון עם ע' מלצר, גבעתיים, 25.4.2007.

46 חשוב לציין שבמקרה של ריבוע, הסיבוב חייב להיות בכפולות של 90 מעלות, שאם לא כן לא תתקבל אותה אוריינטציה של הצורה (שם).

47 האיורים במאמר זה הם של הכותבת.

לנקודת הראשית, תימצא לאחר השיקוף שלושה מטר מימין לה. כל הנקודות על הקו משנות באופן זה את מיקומן, מלבד נקודת הראשית עצמה שנשארת במקומה. גם צורתו הכללית של הקו האינסופי נשמרת, ולכן זוהי **סימטריה של שיקוף** (תמונה 2).



תמונה 2. צורות בעלות סימטריה של שיקוף במרחב דו־ממדי: הקו המקווקו מציין את ציר הסימטריה אשר סביבו מתרחשת פעולת השיקוף.

הטרנספורמציות הבסיסיות המתוארות לעיל מוכללות באופן ישיר לממדים גבוהים יותר, ובפרט למישור האינסופי הדו־ממדי ולמרחב האינסופי התלת־ממדי. השיקוף, שעל הקו החד־ממדי התבצע ביחס לנקודת הראשית, מתבצע במרחב הדו־ממדי ביחס לקו ישר הנקרא במקרה זה **ציר הסימטריה**. ואילו במרחב התלת־ממדי השיקוף מתבצע ביחס למישור – למשל, המראה המשקפת את בבואתו של המתבונן בה. ציר או מישור הסימטריה נשארים במקומם תחת פעולת השיקוף.⁴⁸

כדי להחיל את המושג סימטריה על תחומים שאינם מתמטיים, יש להתאים את ההגדרה המדויקת מעולם המתמטיקה למציאות (למשל, למציאות של עולם הטבע ו/או של עולם האמנות). הכימאי אישטוואן הארגיטאי (Hargittai) כתב כי מבט קרוב על סימטריות בטבע מלמד שאף אחת מהן אינה מושלמת.⁴⁹ לדברי חוקר התרבות והאמנות ציון אביטל, כדי למצוא סימטריה מחוץ לעולם המתמטיקה, שבו היא מושלמת, יש להתעלם מן ההבדלים הקיימים במציאות בין חלקי הצורה הסימטרית, ולתפוס את הסימטריה כדמיון ברמות שונות שנע על הציר בין זהות ובין דמיון גס.⁵⁰

רעיון זה של אביטל מאפשר לתפוס מצב חוץ־מתמטי כסימטרי. למשל, בריקוד **כלולות** אי אפשר לתפוס מצב כסימטרי ללא ביצוע של תהליך הפשטה. צריך לוותר על הייחודיות של כל רקדן ורקדנית – מבנה גופם, תווי פניהם, המגדר שלהם ועוד. רק כך מתאפשר לצופה לראות את המצב הריקודי כסימטרי, אף על פי שהוא אינו כזה במציאות הפיזית, נוכח הפרטים הייחודיים של הרקדנים השונים. למעשה, הצופה

48 מלצר (לעיל הערה 45).

49 ..Hargittai, *Symmetry: A Unifying Concept*, Bolinas 1994 I

50 T. Avital, 'Symmetry: The Connectivity Principle of Art', *Symmetry: Culture and Science*, 7, 1 (1996), pp. 27-50

נדרש לעשות הפשטה לגופו הייחודי של כל רקדן ורקדנית ולראותם כזהים, וכייצוג של סכמת גוף כללית, ללא הבדלים ופרטים ייחודיים.⁵¹

הסימטריה המושלמת בהגדרתה המתמטית מתקיימת רק במרחב אינסופי המכיל מספר אינסופי של אובייקטים שעליהם פועלת הטרנספורמציה. לעומת זאת, הבמה והריקוד הם בגדר עולם סופי, ולכן מתקיימת בו רדוקציה, דגימה מוקטנת, של מושג הסימטריה האינסופי המופשט. כאשר הצופים חוזים בסימטריה בריקוד על הבמה, למעשה הם חוזים ברמז בלבד לסימטריה האינסופית האמיתית, אך די בו כדי שהמצב ייתפס כסימטרי במבט האנושי.

אסימטריה היא מושג מרכזי נוסף החשוב לניתוח הסימטריה ושיבושה. המושג אסימטריה מוגדר כהיעדר סימטריה, כלומר, כאשר שום מאפיין של אובייקט נתון אינו מציג סימטריה. הגדרה נוספת לאסימטריה היא סימטריה אשר מופרת באחד ממרכיביה או בפרט כלשהו, למשל בועת אוויר בתוך יהלום או נקודת חן על אחד מצידי הפנים. הפיזיקאי גיאורגי דארבאס (Darvas) כינה מצבים אלו דיסימטריה.⁵² קיימת איבהירות מסוימת בין המושגים: מה שדארבאס כינה דיסימטריה,⁵³ אביטל,⁵⁴ וייל⁵⁵ והפסיכולוג איאן מקמנוס (McManus⁵⁶) כינו אסימטריה. לדידם, אסימטריה היא מצב שבו נראית סימטריה שאינה מושלמת באחד או יותר ממרכיביה. בניתוח המוצג במאמר זה ייעשה שימוש במשמעות זו של אסימטריה.

סימטריה ושיבושה ביצירה "כלולות"

בניתוח שיוצג להלן ייעשה שימוש אנלוגי במושג סימטריה בהתייחס לצורניות סימטרית בריקוד. מכיוון שהריקוד הוא תופעה המתרחשת גם בממד הזמן, יש קטגוריות בניתוח המייחסות סימטריה או אסימטריה לאירועים המתרחשים על ציר הזמן. לדוגמה, אירוע X ייחשב כסימטרי לאירוע הקודם לו או לבא אחריו אם הפרמטר הנבדק יהיה זהה בשניהם. כמו כן ייעשה שימוש במונחים "אבי הכלה"/"אבי החתן", "אם הכלה"/"אם החתן" ו"הכלה"/"החתן" לתיאור הרקדנים אשר ממלאים תפקידים אלו בכלולות, והם יוצגו בנפרד מיתר הרקדנים, מכיוון שלתפקידים הללו יש משמעות בניתוח מבנה הריקוד.

במקומות שבהם ייכתב כי מבנה מסוים מכיל מספר חלקים מסוים, הכוונה היא שהמבנה מורכב מחלקים נפרדים. במקומות שבהם המבנה מורכב מצורה אחת שלמה שאינה נפרדת, יצוין הדבר. בקטגוריה המתארת את המבנים הסימטריים בריקוד, לחלק

51 על משמעותו של רעיון זה בהקשר לצפייה בריקוד המכיל צורות סימטריות, ועל המתח הנוצר בין התפיסה של הרקדן כאדם ייחודי לבין תפיסתו כמייצג סכמת גוף כללית, יורחב בהמשך.

52 G. Darvas, *Symmetry: Cultural-Historical and Ontological Aspects of Science-Arts Relations*, Basel 2007.

53 Darvas (שם).

54 Avital (לעיל הערה 50).

55 Weyl (לעיל הערה 43).

56 I. C. McManus, 'Symmetry and Asymmetry in Aesthetics and the Arts', *European Review*, 13, S2 (2005), pp. 157-180.

מן המבנים מצורפות סכמות⁵⁷ העוקבות אחר קו המתאר של המבנה. תפקידן להוסיף ממד ויזואלי לתיאור המילולי, וכך להרחיב את המחשת המבנה המדובר.

כמו כן ייעשה שימוש במונחים "סימטריה של שיקוף" ו"סימטריה של הזזה". במקומות שבהם נכתב שהרקדנים מקיימים סימטריה של שיקוף זה לזה, כל אחד מהם מבצע את התנועות באיברי הגוף בצד הגופני הנגדי לחברו. למשל, אם האחד מרים את יד ימין – האחר מרים את יד שמאל. במקומות שבהם נכתב שהרקדנים מקיימים סימטריה של הזזה זה לזה, שני רקדנים או יותר מבצעים את אותה התנועה עם אותו הצד הגופני – לדוגמה, שניהם מרימים את רגל שמאל. במקומות שבהם נכתב צד ימין/שמאל של הבמה, הכוונה היא לנקודת מבטו של הצופה היושב מול הבמה.

איסוף המידע לעבודת הניתוח מבוסס על צפייה בריקוד ב-DVD על מסך בדור-ממד. חשוב לציין כי יש הבדל בין האופן שבו נצפה הריקוד על במה בתלת-ממד ובין האופן שבו הוא נצפה על מסך בדור-ממד. אף על פי שבשניהם קיימים פערים בין המבנים הנוצרים בריקוד, כפי שהם מעוצבים על הבמה, ובין התפיסה בעין הצופה, בכל זאת יש הבדל ביניהם: בצפייה בחומר מצולם התפיסה תלויה בזווית הצילום, ואילו בישיבה באולם היא תלויה במיקומו של הצופה, ובהנחה שאינו יושב גבוה מעל הבמה.

לדוגמה, מבנה של שני משולשים המונחים על הבמה אינו נראה בשלמותו ממקומו של הצופה באולם; כדי לראות את המבנה בשלמותו, היה עליו לרחף מעל הבמה. כמו כן, החלק של המבנה שאותו יראה הצופה תלוי במיקומו באולם: אם הוא יושב במרכז האולם, המבנה יראה אחרת מאשר אם הוא יושב בצד האולם. כדי לקלוט את הצורות כפי שהן, וכדי לתפוס אותן כסימטריות, על הצופה לבצע השלמה של הצורה בדמיונו – כאילו הוא רואה את המבנים בשלמותם, ממעוף הציפור. ייתכן שניז'ינסקה הבינה את הקושי, ולכן העמידה מבנים רבים בצורה פרונטלית ושטוחה, ללא עומק, כך שכל המבנה נחשף במלואו לצופה היושב מול מרכז הבמה, והוא אינו זקוק להשלמה בדמיון. להלן ניתוח של הסימטריה ושיבושה ביצירה **כלולות**.

מבנים סימטריים בעלי סימטריה של שיקוף ו/או סימטריה של הזזה: לאורך הריקוד כולו מוצגים למעלה משלושים מבנים סימטריים, והם יוצרים את הבסיס שעליו מתקיימים היחסים בין הסימטריה לא-סימטריה ביצירה. לעיתים המבנים מורכבים משני חלקים נפרדים וסימטריים זה לזה, אשר בינם נשמר רווח שבו ממוקם ציר הסימטריה, ולעיתים הם מורכבים מצורה אחת בלתי נפרדת שבמרכזה אפשר להעביר את ציר הסימטריה ולקבל שני חלקים זהים. לעיתים המבנים נייחים, ללא תנועה, ולעיתים הם מתקיימים ונשמרים תוך כדי תנועה במרחב. חלק מן המבנים הם בעלי סימטריה של שיקוף, חלקם בעלי סימטריה של הזזה ואחרים משלבים בין השתיים.

תמונה 3. מבנה של
סימטריה של
שיקוף, מערכה
ראשונה בכלולות:
הכלה ניצבת על
ציר הסימטריה עם
חריגה קלה. צילום:
Tristram Kenton,
Royal Opera
House, ArenaPAL

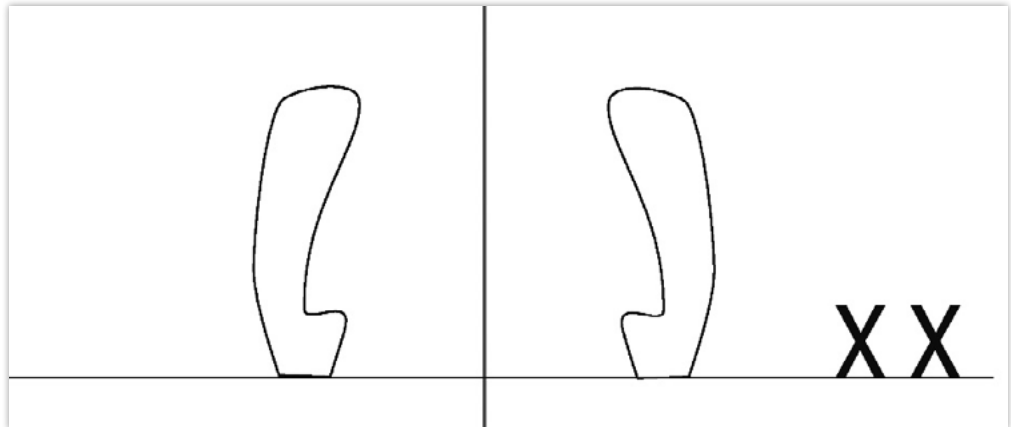


תמונה 4. מבנה של
סימטריה של
שיקוף, מערכה
שנייה
בכלולות: החתן
ניצב על ציר
הסימטריה של
המבנה. צילום:
Tristram Kenton,
Royal Opera
House, ArenaPAL



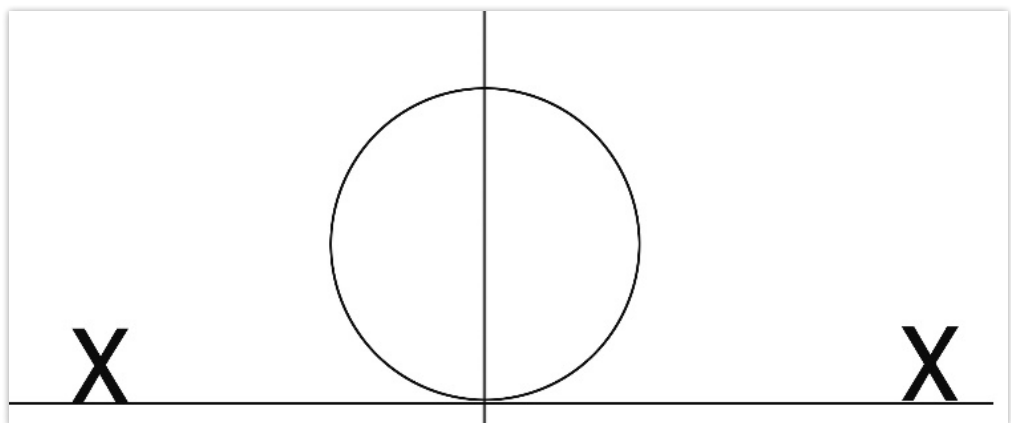
היחסים בין סימטריה ואסימטריה באמצעות מבני-על: המונח מבנה-על מתייחס למצב שבו קיים מבנה סימטרי ברור ונפרד על הבמה, ובמקום אחר כלשהו על הבמה מתקיים בוזזמנית מבנה נוסף של רקדנים, חיצוני למבנה הסימטרי ויוצר לו מסגרת שמציבה אותו בהקשר חדש – שיכול להיות סימטרי או אסימטרי. מבנה חיצוני זה ייקרא מכאן ואילך מבנה-על. דוגמה לכך אפשר למצוא במערכה הראשונה בכלולות. בתמונת הפתיחה ממוקם במרכז הבמה מבנה סימטרי: בצד ימין שלו עומדים הורי הכלה זה לצד זה, ופוזיציית הגוף שלהם מקיימת סימטריה של הזזה. בצד הנגדי להם, צד שמאל של הבמה, לא נמצא זוג מקביל – ועל כן הורי הכלה יוצרים מבנה-על אסימטרי שבתוכו מתקיים המבנה הסימטרי. לאורך רוב המערכה הראשונה ממשיכים הורי הכלה לעמוד בצד ימין של הבמה, ויוצרים מבנה-על אסימטרי שבתוכו נבנים ומתפרקים מבנים סימטריים. כלומר, כל עוד הורי הכלה נמצאים בצד הבמה, כל המבנים הסימטריים הנבנים במרכז הבמה מתקיימים בתוך הקשר אסימטרי. בתמונה

5 שלהלן, המבנה הסימטרי נראה בקווי המתאר שלו וממוקם במרכז הבמה. הורי הכלה, המצוינים בסימן X, נמצאים בצד ימין של הבמה; כיוון שבצד שמאל של הבמה לא ממוקם זוג מקביל להם, המבנה מתקיים בהקשר איסימטרי. הצורות משני צידי הציר האנכי, המייצג את ציר הסימטריה של המבנה, מייצגות באופן סכמטי את המבנה שיוצרות הרקדניות בגופן, המקיים סימטריה של שיקוף.



תמונה 5. מבנה סימטרי בתוך מבנה על א-סימטרי במערכה הראשונה.

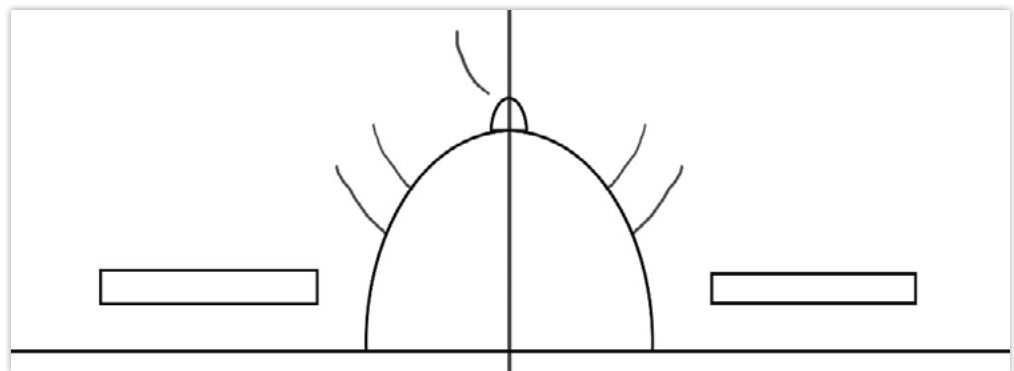
דוגמה שונה קיימת במערכה השנייה: בתמונת הפתיחה ממוקם המבנה הסימטרי במרכז הבמה. בצד ימין של הבמה עומד אבי החתן, בצידה הנגדי עומדת אם החתן. כך נוצר מבנה על סימטרי שבתוכו מתקיים מבנה סימטרי. לכל אורך המערכה נשארים הורי החתן במקומותיהם, ויוצרים מסגרת סימטרית קבועה למבנים הנבנים ומתפרקים שבמרכז הבמה. בסוף המערכה החתן, הנמצא במרכז המבנה הסימטרי שבמרכז הבמה, מפנה לסירוגין את ראשו ואת מבטו אל אימו ואל אביו, ובכך מדגיש את הסימטריה שהם יוצרים בעמידתם בשני צידי הבמה המנוגדים. תמונה 6 מציגה את המבנה הסימטרי הממוקם במרכז הבמה בצורת מעגל, אשר מסיים את המערכה השנייה. הורי החתן מצוינים בסימן X ונמצאים משני צידי הבמה, ובכך מקיימים מבנה על סימטרי הנשמר לאורך כל המערכה השנייה.



תמונה 6. מבנה סימטרי בתוך מבנה על סימטרי במערכה השנייה.

מרכיב איסימטרי בתוך מבנה סימטרי: בסיום המערכה הרביעית נבנה מבנה המורכב מכל רקדני הלהקה. מבנה זה מסיים את הריקוד כולו, ובסיום בנייתו האור כֶּבֶה. המבנה מקיים סימטריה של שיקוף וסימטריה של הזזה, הוא ניח ומורכב משלושה חלקים. ציר הסימטריה עובר במרכז הבמה. משני צדדיו שתי שורות אופקיות, המורכבות כל

אחת משתי שורות צמודות של רקדנים הכורעים על ברכיהם. מאחורי שתי השורות ובמרכז, על ציר הסימטריה, נמצא מבנה שהופיע פעמיים במשך הריקוד – הפעם ללא הורי הכלה.⁵⁸ מאחורי המבנה ומשני צדדיו נמצאים רקדנים המאורגנים בסימטריה של שיקוף. בחלקו האחורי של המבנה מורם רקדן על כתפי שני רקדנים. רקדן זה מרים יד אחת בלבד, ועקב מכך המבנה – שכולו סימטרי (תוך שילוב בין סימטריה של הזזה וסימטריה של שיקוף) – מכיל מרכיב א־סימטרי אחד: ידיו של הרקדן, אשר אחת מהן מורמת אך האחרת נשאת שמוטה. בכך הוא משבש את הצורה הסימטרית הכללית. בתמונה 7 הקווים הדקים מסמלים את ידי הרקדנים, המבנה המתואר מיוצג באמצעות המלבנים והקשת, וידיו של הרקדן האחורי המורם למעלה אינן מאורגנות בצורה סימטרית – וכך מופרת הסימטריה הכללית של המבנה, המסיים את הריקוד כולו ובכך גם מסיים את היצירה בפעולה של שיבוש הסימטריה.



תמונה 7. מרכיב א־סימטרי ברור בתוך מבנה סימטרי בסיום הריקוד.



תמונה 8. דוגמה נוספת למבנה המאורגן ברובו בסימטריה של שיקוף, ומרכיב א־סימטרי אחד משבש אותה: בקצה המבנה מורמת רק יד אחת של הרקדן העומד. צילום: Tristram Kenton, Royal Opera House, ArenaPAL.

58 מבנה זה לא עונה במדויק לחוקיה של סימטריה כלשהי, אך יש בו דמיון למבנה המקיים סימטריה של הזזה.

ציר הסימטריה: ציר הסימטריה הוא הציר שסביבו מתרחשת פעולת השיקוף. במרבית המבנים בריקוד ציר הסימטריה של המבנה הוא גם ציר הסימטריה של מרחב הבמה, ויש לכך משמעות. למעשה שני צירי הסימטריה חופפים זה לזה ומתלכדים על קו אחד.⁵⁹

סימטריה ואסימטריה בגוף הרקדן הבודד: גוף האדם בנוי בסימטריה של שיקוף, ולכן בתנועה האנושית יש אפשרויות רבות של משחק בין סימטריה ובין אסימטריה. בכל תנועה נתונה, בין שהיא פעולה יום-יומית ובין שהיא מעוצבת לצורך ריקוד, אפשר למצוא יחסים בין סימטריה לאסימטריה, ומכאן שבכל ריקוד אפשר למצוא אותם בתנועת הרקדנים. היות שהניתוח במאמר זה ממוקד ביחסי סימטריה ואסימטריה כגורם מרכזי להבנת הריקוד ביצירה **כלולות**, האפשרות למצוא ביטויים סימטריים ואסימטריים בתנועת הרקדן הבודד מקבלת משמעות מיוחדת. להלן שלוש דוגמאות, מתוך רבות אחרות, שבהן הסימטריה והאסימטריה מתקיימות **בכלולות** בוזמנית בפוזיציות הגוף של הרקדן הבודד או בתנועת הגוף שלו:

(1) באחד המבנים של המערכה הראשונה, ראשיהן של הרקדניות מורכנים לצד ימין וחורגים מציר הסימטריה האנכי של גופן, ובכך נוצר מנח אסימטרי של הראש. בניגוד לראש, ידיהן של הרקדניות מוחזקות בצורה סימטרית סביב ציר הסימטריה האנכי של הגוף. הידיים כפופות במרפק ונשמרות במצב מאוזן לפני בית החזה. פוזיציות יד ימין ופוזיציות יד שמאל מאורגנות בסימטריה של שיקוף. כך מתקבלים בריבזמן פוזיציות גוף אסימטריות בראש, ומנח סימטרי בידיים.

(2) מבנים רבים בריקוד מכילים עירוב בין סימטריה של שיקוף ובין סימטריה של הזזה. מוטיב זה חוזר על עצמו גם בתוך רצפים תנועתיים. למשל: במערכה השנייה, שני רקדנים במרכז הבמה מבצעים דואט שבו תנועותיהם נעות מסימטריה של שיקוף זו לזו לסימטריה של הזזה זו לזו, וחזרה לסימטריה של שיקוף. כלומר, בתוך רצף תנועתי אחד עברו הרקדנים פעמיים בין סימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה.

(3) במערכה הרביעית, שתי רקדניות שיוצאות מתוך מבנה מבצעות דואט במרכז הבמה. בתחילתו תנועותיהן מקיימות סימטריה של שיקוף זו לזו, ואחר כך הן עוברות למצב שבו תנועותיהן נעות בסימטריה של הזזה.

סימטריה ושיבושה: אחדות של צורה ומשמעות

מערכת היחסים בין סימטריה ובין שיבושה בריקוד **כלולות** מבוססת בראש ובראשונה על אוסף המבנים הסימטריים המופיעים לאורך הריקוד כולו, נבנים בו ומתפרקים ללא הרף, וכך מציגים את הסימטריה כעיקרון המארגן של הריקוד. כבר בתחילת המערכה הראשונה נבנים ומתפרקים לחלופין אותם שני מבנים חמש פעמים בזה אחר זה. זוהי הפעולה היחידה המתרחשת על הבמה. פעולה זו החוזרת על עצמה מרמזת על תפקיד הסימטריה בריקוד: סימטריה היא הצורה אשר מכוננת את הסדר ביצירה הריקודית, ובה בעת היא שמהווה תשתית ובסיס שעליהם מתרחשת פעולת שיבושו של הסדר ופירוקו.

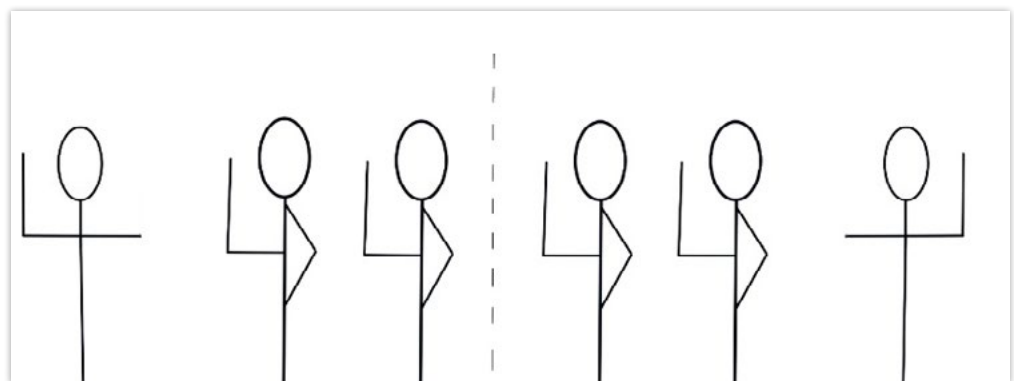
59 על הפרשנות האפשרית למצב זה יורחב בהמשך.

המתח שבין יצירת הסדר הסימטרי ובין פירוקו, אשר מוצג כבר בראשית הריקוד, ממשיך להתקיים עד סופו. זהו הגורם המשמש ככוח המניע את הריקוד קדימה, מהתרחשות אחת לבאה אחריה. כניסתה של האסימטריה למשוואת היחסים היא הגורם שמפר את הסדר ויוצר מתח. היחסים שנוצרים בין סימטריה לבין אסימטריה, כלומר - סימטריה, פירוקה והפיכתה לאסימטריה - מהווים מוטיב צורני-מבני מרכזי ביצירה שהוא בריזמנית גם מוטיב תוכני.

אפשר למנות שלושה מוטיבים מרכזיים שבאמצעותם מבססת ניז'ינסקה את היחסים בין סימטריה לאסימטריה בריקוד. מוטיב אחד מציג מצב שבו צורה סימטרית מתקיימת בריזמנית עם צורה אסימטרית. ניז'ינסקה אינה מסתפקת ביצירת סוג אחד של מצב זה, אלא מרחיבה באופן ניכר את רפרטואר המצבים הללו. זהו אחד מהעיסוקים הצורניים המרכזיים בריקוד. להלן הצורות המרכזיות המציגות מצבים של סימטריה ואסימטריה בריזמנית:

- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום מבנה סימטרי בתוך מבנה על אסימטרי;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום שני מבנים זהים זה לזה מבחינה צורנית, אך שתנועת הרקדנים בתוך כל מבנה שונה;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום מרכיב אסימטרי בודד בתוך מבנה שכולו סימטרי;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום ארגון גופני סימטרי וארגון גופני אסימטרי בגוף הרקדן הבודד.

מוטיב מרכזי אחר אינו מציג אסימטריה במובנה הרגיל. במוטיב זה מתקיים שילוב בין שני סוגי סימטריה, אשר חוזר בריקוד פעמים רבות בשני אופנים: במבנים אשר מכילים הן סימטריה של שיקוף והן סימטריה של הזזה, ובמצבים שבהם תנועת הרקדנים עוברת באחת מסימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה. מוטיב זה יוצר מצב של ערפול. כאשר מוצג מבנה אשר רובו מאורגן על-ידי סימטריה של שיקוף, נוצרת ציפייה שכל המבנה יאורגן על-פי עיקרון זה, אך מרכיב מסוים במבנה נענה דווקא לחוקי הסימטריה של ההזזה. עקב כך הצופה חש שיש מרכיב החורג מהסדר השלם שאת חוקיו הבין, אך החריגה אינה חד-משמעית, שכן היא בעצמה סוג של סימטריה. כלומר, הסימטריה אינה משתבשת לחלוטין על-ידי האסימטריה, אלא חל עירוב בין שני הסוגים. כך נוצרת תחושה של שיבוש סדרים ושל ערפול, כפי שאפשר לראות בתמונה 9 - שבו שתי הדמויות החיצוניות נמצאות בסימטריה של שיקוף זו לזו, וארבע הדמויות האמצעיות נמצאות בסימטריה של הזזה זו לזו.



תמונה 9. מבנה המערב בין סימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה.

ערפול זה תקף גם במצב שבו הרקדנים עוברים בין תנועה הנמצאת בסימטריה של שיקוף ובין תנועה המקיימת סימטריה של הזזה.

מוטיב מרכזי נוסף הוא זה שבו הסימטריה מתהווה, ורגע לאחר מכן מתפרקת. אפשר לזהות בו שתי דרכים עיקריות לכך: בדרך האחת מצב סימטרי מתפרק ותחתיו נוצר מצב אסימטרי; בדרך האחרת, הנפוצה יותר, נבנה מבנה סימטרי, והוא מתקיים זמן מה ואחר כך מתפרק – אך לא לתוך צורה אסימטרית, אלא תחתיו נבנה מבנה סימטרי אחר. אומנם אפשרות זו אינה מכילה יחס מובהק בין סימטריה ובין אסימטריה, אך היא בעלת חשיבות להבנת תפקיד הסימטריה בריקוד. שלושת המוטיבים שתוארו לעיל הם שיוצרים את תחושת המתח המניע של הריקוד, המעלה לא רק את השאלה אם תישמר הסימטריה או תופר, אלא גם את השאלה באיזה אופן היא תופר. בצמידות הבלתי פוסקת בין סימטריה ובין אסימטריה בריקוד **כלולות** טמונות משמעויות שונות. משמעות מרכזית אחת קשורה בריבוי המצבים שבהם הסימטריה מתקיימת ברזמנית לצד אסימטריה, כלומר, משתבשת תוך כדי היווצרותה. עובדה זו מעוררת תחושה חזקה של קושי, ואף אי־אפשרות, לקיומה של סימטריה יציבה ובת־קיימא. הצופים נחשפים בתדירות גבוהה למציאות דרמשמעית שבה סימטריה ואסימטריה מתקיימות זו לצד זו. לתחושת ארעיותה של הסימטריה תורמת גם העובדה שהמבנים הסימטריים נמצאים במצב תמידי של פירוק ובנייה וחוזר חלילה. מצב זה מעמיד סימן שאלה על הערכים שהסימטריה סימלה בבלט הקלסי: הרמוניה, יציבות, שליטה ויופי.

כאמור, העקרונות של הבלט הקלסי עמדו בבסיס חינוכה הריקודי של ניז'ינסקה, ואותם היא ספגה בעת לימודיה בבית הספר האימפריאלי בסנט־פטרסבורג. הייתה זו תקופתו של פטיפה ככוראוגרף ראשי וכמתווה הדרך האמנותית בתאטרון מרינסקי. במאמר שכותרתו "הערות על קלסיציזם בריקוד" כתב מבקר המחול אלכסטר מקאולי (Macaulay) כי ריקודי הבלט של פטיפה, ובראשם **היפהפייה הנמה** (1890), ייסדו קלסיציזם חדש בריקוד שהיה כה צרוף – עד שעבור רבים הוא נחשב לקלסיציזם האמיתי היחיד בריקוד, או הנקודה שבה הוא הגיע לשיאו. מקאולי מונה כמה סיבות עיקריות לכך, ואחת המרכזיות בהן קשורה לצורה הסימטרית.⁶⁰

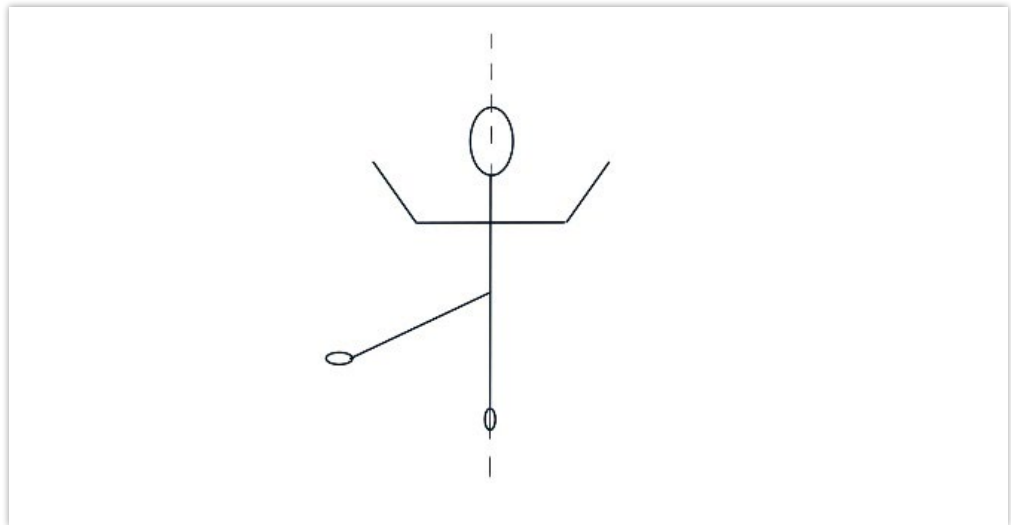
בתקופתו של פטיפה הבלט לא היה בעל היבט חברתי כפי שהיה בתקופת ריקודי החצר של מעמד האריסטוקרטיה. עם זאת, הוא שמר עדיין על טבעו כמייצג אידיאל פיזי ורגשי. בהשפעת האמנות הקלסית, יצר הבלט ביטוי תנועתי הקשור בעקרונות יוונים־רומיים של הרמוניה, אשר באה לידי ביטוי בצורות גאומטריות, בפרופורציה ובשימוש בקווים ישרים. בהקשר לסימטריה בבלט, המנהל האמנותי אולג פטרוב (Petrov) והיסטוריון המחול טים שול (Scholl) כתבו כי יצירות הבלט של פטיפה פנו כמעט תמיד כלפי הסימטריה, אשר הייתה הבסיס לקלסיציזם.⁶¹

הבלט הקלסי ירש את המוטיב הסימטרי מריקודי החצר, שבהם הסימטריה באה לידי ביטוי בכמה דרכים. דרך אחת היא "דגמי הרצפה" (Floor Patterns) אשר נוצרו

60. Macaulay, 'Notes on Dance Classicism', *Dance Theatre Journal*, 5 (1987), pp. 63-79 A

61. O. Petrov and T. Scholl, 'Russian Ballet and Its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa', *Dance Chronicle*, 15, 1 (1992), pp. 40-58

מתנועת הרקדנים במרחב, והיו על פי רוב בעלי צורות סימטריות. דרך אחרת היא ארגון קבוצות של רקדנים בצורות גאומטריות וסימטריות, שנראו במופעי הריקוד העלילתי אשר הוצגו בחצרות המלכים. דרך נוספת התבססה על המושג התנועתי-גופני אקוויליבריום (Equilibrium), שמשמעותו שיווי משקל. עיקרון תנועתי זה בא לידי ביטוי במצבים שבהם גופו של הרוקד אינו מאורגן בצורה סימטרית – הוא עומד על כריות האצבעות של רגל אחת בעוד רגלו השנייה מונפת באוויר, אך למרות זאת הוא שומר על שיווי משקל כללי, כך שהוא אינו נופל לאחד הצדדים או נוטה אליהם, ופלג גופו העליון שומר על ארגון סימטרי סביב ציר הסימטריה האנכי של הגוף (ראו תמונה 10).



תמונה 10. מצב של אקוויליבריום: פלג הגוף העליון מאורגן באופן שווה סביב ציר הסימטריה, אף על פי שהבסיס על כריות האצבע של רגל אחת הוא צר ומאתגר את השמירה על שיווי המשקל.

לדברי חוקרת המחול וונדי הילטון (Hilton), שמירה על שיווי המשקל וארגון סימטרי של הגוף נתפסו כשני מושגים קשורים אשר מסמלים הרמוניה, רוגע, שליטה ויופי, וריקודי החצר עוצבו בהתאם לאידאלים הללו.⁶² עקרונות הפרופורציה, ההרמוניה, הגאומטריה, הקווים הישרים והסימטריה פותחו בתקופת פטיפה לסגנון הבלט הקלסי, שהתאפיין באקרובטיקה גופנית המייצרת מתח בין הגוף האנושי לצורות הגאומטריות הסימטריות המושלמות. סגנון זה פותח בבתי ספר שונים ברחבי אירופה, בהם גם בית הספר האימפריאלי בסנט-פטרסבורג. הבלט האקדמי,⁶³ שעסק בפיתוח הסגנון הקלסיציסטי, היה לב-ליבו של הלימוד בבית הספר זה. על ברכיו התחנכה גם ניז'ינסקה כרקדנית צעירה, ובמסגרתו הופיעה ברבות מיצירותיו של פטיפה. עם זאת, מניתוח הפרתה המתמדת של הסימטריה ביצירה **כלולות** אפשר למצוא ביטוי להטלת ספק בדבר יכולתם של היציבות, היופי וההרמוניה להתקיים במציאות ההפכפכה, הבלתי יציבה והמעוררת הנבראת ביצירה. הפרה זו מביאה לידי ביטוי חריגה נוספת של ניז'ינסקה מן האסתטיקה של הבלט הקלסי, הקשורה בעקרון הסימטריה.

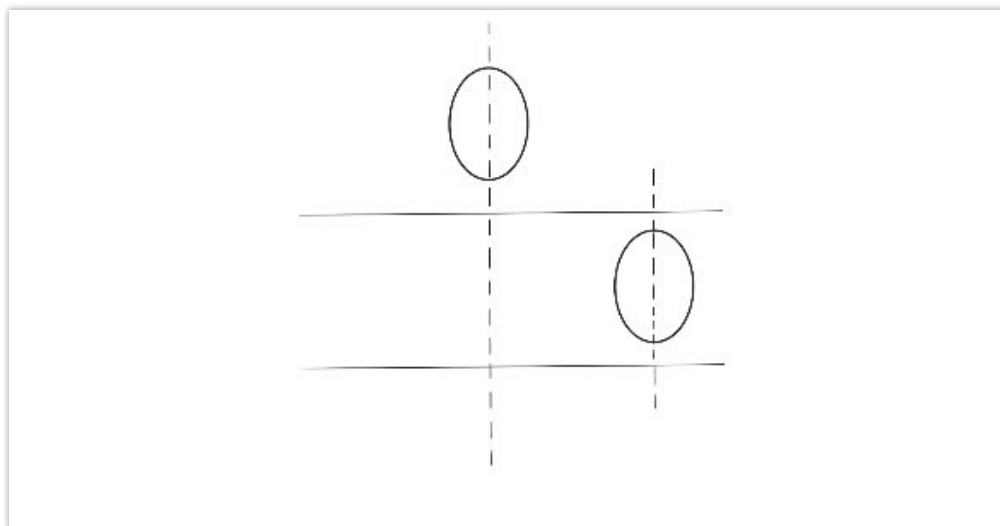
מכאן עולה היבט נוסף המתבסס על ניתוח היצירה באמצעות היחסים בין סימטריה ובין א-סימטריה. היבט זה מאפשר להוסיף נדבך חדש להתייחסות אל הריקוד כאל יצירה ניאוקלסית. לפי ניתוח זה, עצם החיבור בין סימטריה וא-סימטריה הוא ביטוי

.W. Hilton, *Dance of Court and Theater – The French Noble Style*, New Jersey 1981 62

. Danse D'école 63

לניאורקלסיציזם. הסימטריה כאמור מסמלת הרמוניה, סדר ויופי, והיא אחת מאבני הבניין של הקלסיציזם; ואילו ניז'ינסקה מחברת אותה עם היפוכה, האסימטריה. כך מאבדת הצורניות הסימטרית את תפקידה הקודם כמבטאת הסדר והיופי באופן יציב, והיא זוכה ב**כלולות** לתפקיד חדש, שבו היא למעשה חסרת משמעות ללא המשלימה שלה – האסימטריה. כלומר, ניז'ינסקה שואלת מהבלט הקלסי את הצורניות הסימטרית, ונותנת לה הקשר חדש ומשמעות חדשה.

משמעות מרכזית נוספת קשורה להצגתה של האסימטריה באופן שונה מהצגת הסימטריה. פעמים רבות האסימטריה ביצירה מוצגת באופן עדין, חשאי וכמעט שאינו מורגש. לעומת זאת, הסימטריה גלויה, מבוססת היטב ונראית לעיני כול. אחד האמצעים להבלטת הסימטריה הוא הצבת המבנה הסימטרי כמעט תמיד במרכז הבמה. עובדה זו כמו "מכפילה" את ציר הסימטריה: המבנה גם סימטרי בפני עצמו, וגם נמצא על ציר הסימטריה של המרחב הבימתי שבו הוא מתקיים. מכאן שהמבנה נמצא במיקום הסימטרי ביותר במרחב, כפי שאפשר לראות בתמונה 11.



תמונה 11. מיקום מבנים ביחס לציר הסימטריה של המרחב (הבמה).

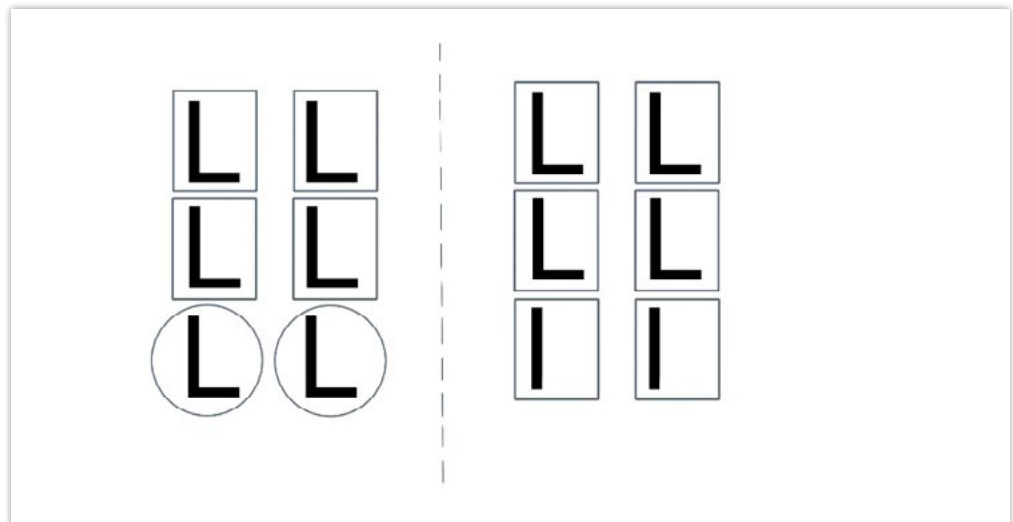
המעגל העליון בתמונה ממוקם על ציר הסימטריה של המרחב, וכך ציר הסימטריה של המבנה חופף לזה של המרחב ונוצרת הכפלה של שני צירי סימטריה. רוב המבנים הסימטריים בריקוד ממוקמים במרחב באופן זה. בשונה ממנו, המעגל התחתון ממוקם כך שציר הסימטריה שלו אינו חופף לזה של המרחב.

לעומת זאת, האסימטריה ב**כלולות** היא חשאית ונסתרת. לדוגמה, בשני השלישים הראשונים של המערכה הראשונה נבנים ומתפרקים בזה אחר זה מבנים סימטריים רבים במרכז הבמה. לאורך כל אותו הזמן, ניצבים בצד אחד של הבמה הורי הכלה, ויוצרים מבנה-על אסימטרי למבנים הסימטריים (ראו תמונה 1). האסימטריה מוצגת באופן סטטי – היא לא נוצרת מתוך פעולה, אלא דווקא ממה שאפשר להגדיר אי פעולה. הורי הכלה אינם עושים דבר, הם פשוט ניצבים במקומם בצד הבמה. האסימטריה הייתה נוצרת מפעולה אם, למשל, אחת הרקדניות במבנה הסימטרי הייתה עושה תנועה החורגת מהסימטריה של המבנה ומשבשת אותה. צורה זו של יצירת אסימטריה קיימת ב**כלולות** במקרים מעטים בלבד, וגם בהם החריגה מהמבנה הסימטרי אינה בולטת.

חשאיזתה של הא-סימטריה תורמת לתחושת אי-הוודאות שנותרת בקרב הצופה, אשר תוהה אם לפניו סימטריה או א-סימטריה. תחושה זו מתפתחת בקרבנו גם נוכח הצגתן של סימטריה וא-סימטריה בזמנית. תחושת אי-הוודאות שנוכחת לאורך כל הריקוד מייצרת מתח ואי-נוחות בלתי פוסקים אצל הצופה, הנשאר עם השאלה מה למעשה ניצב לפניו – מצב סימטרי? א-סימטרי? עירוב של שניהם?

היבט נוסף הנובע מהיותה של הסימטריה עיקרון מארגן בכלולות אשר יוצר מתח ומעורר שאלות, הוא הצורך להתייחס אל גוף הרקדנים באופן סכמטי כדי לתפוס מבנה מסוים בריקוד כסימטרי. לשם כך יש למחוק סימנים ייחודיים של הרקדנים – מגדר, גובה, תווי פנים ועוד, וכך הם מקבלים מעין דמות אחידה, סכמטית, המרמזת על תכונות של אובייקט כמו סדרות של עצמים זהים. מכאן עולה השאלה מה מייצגים כל רקדן ורקדנית ביצירה: האם הם מייצגים אדם ייחודי, בעל תכונות ייחודיות, רצון ייחודי ויכולת בחירה, או מעין אובייקט חסר ייחוד ורצון אישי? ניתוח הריקוד במונחים של סימטריה וא-סימטריה מאפשר לראות כיצד ניז'ינסקה בונה תפיסה של הרקדן כאובייקט, ומפרקת אותה באותם הכלים שבהם היא יצרה אותה.

דוגמאות לכך אפשר למצוא בסוף המערכה השלישית ולאורך כל המערכה הרביעית. בסוף המערכה השלישית מופיעים שני מבנים מלבניים בסימטריה של שיקוף זה לזה. כל מלבן מורכב משלושה זוגות שניצבים האחד אחרי השני. שני המלבנים מורכבים מנשים בלבד, למעט הזוג הקדמי במלבן השמאלי שבו ניצבים שני גברים. במצב זה הצופה שואל את עצמו אם לפניו סימטריה של שיקוף בין שני המלבנים, כיוון שהם זהים מבחינה צורנית, או שנוכחותם של שני הגברים במלבן השמאלי יוצרת מצב א-סימטרי. השאלה מתחזקת לנוכח העובדה שפוזיציות הידיים של שני הגברים זהה לזו של כל הנשים בשני המלבנים, מלבד שתי נשים הניצבות כזוג קדמי במלבן הימני – אשר פוזיציות הידיים שלהן שונה. מכאן עולה שאלה נוספת: מהו גורם השוני והא-סימטריה – מגדר הרקדנים או מנח הידיים שלהם? אפשר לראות זאת בתמונה 12.



תמונה 12. המבנה המסיים את המערכה השלישית, שמציג את ההיבט המגדרי כמרכזי בשאלת הסימטריה/א-סימטריה.

שני העיגולים במלבן השמאלי של התמונה מייצגים את שני הגברים שמנח הידיים שלהם זהה לזה של כל הרקדניות הנשים, המיוצגת על-ידי הצורה שבמרכז העיגול או המלבן, מלבד שתי הרקדניות הקדמיות במלבן הימני – שמנח הידיים שלהן שונה משל שאר הרקדניות והרקדנים במבנה הכולל.

במערכה הרביעית ניז'ינסקה חוזרת ויוצרת מצבים רבים כגון אלו. לדוגמה, שני מבנים בצורת משולש שווה-שוקיים מקיימים ביניהם סימטריה של שיקוף. משולש אחד מורכב כולו מנשים, והאחר כולו מגברים. הצורה זהה, אך מגדר הרקדנים שונה. נראה שבאמצעות השימוש המובחן בנשים וגברים בריקוד, ניז'ינסקה שואלת אם שני מבנים זהים הם באמת זהים, במקרה שהאחד מורכב כולו מנשים והאחר מגברים בלבד? האם אפשר להתעלם ממגדר הרקדנים? האם תיתכן סימטריה בין אישה ובין גבר? שאלות אלו מכריחות את הצופה לעסוק בסוגיית הרקדנים כסכמה לעומת היותם אנשים בעלי זהות אישית וייחודית. מהצד האחד, הזהות האינדיווידואלית של הרקדנים מוטלת בספק שוב ושוב כאשר גופם נראה בעיני הצופים באופן סכמטי, כדי לתפוס את המבנים כסימטריים; אך מהצד האחר, נראה כי ניז'ינסקה מכוונת להשיב לרקדנים את זהותם האינדיווידואלית באמצעות המתח שהיא יוצרת סביב השימוש המובחן בגברים ונשים במבנים הסימטריים.

חוקרת המחול סאלי ביינס (Banes) הציגה את דברי חוקר הפולקלור הרוסי ולדימיר פרופ (Propp), לפיו שירי החתונה הכפרית שיקפו את המציאות החברתית בכפר הרוסי. פרופ טען שבטקס החתונה מתחילה הטרגדיה של הדור הצעיר, אשר הייתה אופיינית לכפר הרוסי הפטריארכלי. עבור משפחת החתן, הייתה חתונת הבן מעשה כלכלי – שכן בעקבותיו נכנסה פועלת נוספת למשפחה, והיא גם הייתה צפויה להגדיל את המשפחה ולייצר עובדים נוספים. הכלה האידאלית תוארה כחזקה כמו חיית פרא ובעלת כוח של סוס. כיוון שהבחירה בנישואין לא התבססה על אהבה, אפשר להבין מדוע הם אינם מוצגים בשירי החתונה כאירוע משמח עבור הנערה – אלא נהפוך הוא, רוב שירי החתונה הם קינות עצובות של הכלה על גורלה הקשה.⁶⁴

ביינס הוסיפה וכתבה כי בהתבסס על מהלכו של טקס החתונה הרוסי הכפרי, על משמעותו ועל מילות השירים המופיעים בטקס, אפשר לומר כי הוא מבטא בבירור את מעמדה הנחות של האישה ביחס לגבר בכפר הרוסי של המאה התשע-עשרה. גם מילות השירים והקינות הרבות של הכלה ממחישות עד כמה קשה היה מצבן של הנשים בכפר הרוסי, ובמיוחד בכל הקשור בנישואין.⁶⁵ עם זאת, נראה שניז'ינסקה התייחסה אל שני בני הזוג כמי שלכודים במסורת נוקשה ודכאנית. במאמר בשם "יצירת כלולות" היא כתבה שטקס החתונה הרוסי הכפרי סיפק לה את ההשראה ליצירת הריקוד, וציינה שגם קשיי הכלה וגם קשיי החתן עמדו לנגד עיניה:

הסיפור של **כלולות** מתרחש במשפחת איכרים ברוסיה הישנה. ראיתי מאפיינים דרמטיים בטקסי חתונה מעין אלה מבחינת גורלם של הכלה והחתן. הבחירה בבן הזוג אינה נתונה בידיהם אלא בידי הוריהם, שלהם הם חבים ציות מוחלט. אין כאן שאלה של רגשות הדדיים. הנערה הצעירה אינה יודעת מה צופן לה העתיד במשפחתה החדשה. היא תיאלץ להיות כפופה גם לבעלה וגם למשפחתו. ייתכן שלאחר שהייתה מוגנת במשפחתה המקורית, היא תיתפס כעוד "זוג ידיים" עובדות במשפחתה החדשה. הכלה נפרדת מכל מה שמוכר לה, מאמה ומנעוריה חסרי הדאגה. גם החתן אינו יודע מה צופן לו העתיד עם אישה שאינו מכיר כלל. כיצד הם

64 Banes (לעיל הערה 4).

65 Banes (שם).

יכולים לשמוח בטקס כלולותיהם כאשר הם שקועים עמוקות במחשבות אחרות?
תמונה זו הייתה בראשי לגבי היצירה **כלולות** מההתחלה.⁶⁶

בהקשר זה אפשר לקבל את גישתה של גאראפולה, שטענה כי מחיקת הזהות האינדיווידואלית של הרקדן **בכלולות** היא מודעת ומכוונת, וכי יש לה משמעות חשובה ביותר להבנת היצירה דווקא כמחאה על אובדן זה. לכלה, לחתן ולמשפחותיהם אין שליטה על גורלם, והם קורבנות של כוחות גדולים וחזקים מהם.⁶⁷ לעומתה, מבקר המחול אנדרה לוינסון (Levinson) כינה את יצירתה של ניז'ינסקה "מרקסיסטית", והאשים אותה בהקרבת האינדיווידואל לטובת הכלל ולטובת מה שכינה "המסה האנושית". עוד כתב לוינסון כי ניז'ינסקה "בלעה" את הרקדן האינדיווידואל, ובכך גרמה לו לאבד מערכה של אמנותו.⁶⁸

ובכל זאת, ניתוח הריקוד במונחים של סימטריה ואסימטריה כפי שהודגם לעיל מאפשר להניח שהציר הרעיוני שעליו נעה היצירה של ניז'ינסקה ממחיש את מחיקת דמות הרקדן היחיד מחד גיסא, ומציב שאלה על היתכנותה ומוסריותה של מחיקה זו מאידך גיסא. קיומו של ציר זה ביצירה הוא מהלך חיבורי מכוון בעל היבטים צורניים ותוכניים.

אם כן, מהן המשמעויות הסימבוליות הטמונות באופן מטפורי ביחסים הצורניים בין סימטריה לבין אסימטריה בריקוד **כלולות**? למשמעויות אלה יש קשר הדוק לדבריה של ניז'ינסקה על אודות ההשראה שעמדה בבסיס יצירתה, הלוא היא טקס הנישואים הרוסי הכפרי – שהוא סיפור המסגרת של היצירה.⁶⁹ הטקס עוסק בהיווצרותה של יחידה זוגית, גבר ואישה הבאים בברית הנישואין. ליחידה הזוגית מבנה סימטרי של שני אנשים, אך בוזמנית היא גם אסימטרית כיוון שמדובר בשני אנשים שונים – גבר ואישה. יתרה מזאת, בעולם הרוסי הכפרי אשר נמצא ברקע היצירה, ישנו שוני קיצוני ובולט בין מצבו של הגבר ובין מצבה של האישה.

ביטוי צורני לשוני זה אפשר למצוא ביחסים בין סימטריה ובין אסימטריה ביצירה **כלולות**. במערכה הראשונה, העוסקת בכלה, מבנה העל המתקיים לאורך רובה באמצעות הורי הכלה הוא אסימטרי. במערכה השנייה, העוסקת בחתן, מבנה העל המתקיים לכל אורכה באמצעות הורי החתן הוא סימטרי, ובמסגרתו מתקיימים גם כל האירועים התנועתיים שבמערכה השנייה. המשמעות היא שעולמה של הכלה בטקס החתונה הרוסי הכפרי עובר את השינוי הגדול ביותר, ולכן העיסוק בה מוצג במבנה אסימטרי – המסמל תנועה דינמית, שינוי, אייציבות ואף כאוס.

הכלה ניצבת בפני שינוי מוחלט מבחינה פנימית ומבחינת תנאי החיים הצפויים לה. לעומתה, עולמו של החתן אינו עובר שינוי כה גדול, ויציבות יחסית זו מוצאת את ביטויה במסגרת הסימטרית המסמלת יציבות והרמוניה, שעליה שומרים הורי החתן לכל אורך המערכה השנייה. כמו כן, הורי הכלה עוזבים את מקומם ההתחלתי בצד הבמה לקראת סופה של המערכה הראשונה; לעומתם, הורי החתן לא משנים את

66 B. Nijinska, 'Creation of "Les Noces"', *Dance Magazine*, 48, 12, (1974), pp. 59.

67 Garafola (לעיל הערה 2).

68 Garafola (שם).

69 Nijinska (לעיל הערה 66), עמ' 59.

מקומם לאורך כל המערכה השנייה. ייתכן שזהו עוד רמז לכך שמשפחת הכלה היא שעוברת את השינוי הגדול והמשמעותי בסדרי חייה.

היבט נוסף שעולה מטקס החתונה הרוסי הכפרי קשור לחופש הבחירה של שני בני הזוג הנישאים זו לזה. הטקס ממחיש את כובדה של מסורת נוקשה, אשר תחתיה נרמסת אפשרות הבחירה האישית של בני האדם באשר לעיצוב גורלם בסוגיה מהותית ביותר – בחירת בן/בת זוג לחיים. נראה שניז'ינסקה רותמת את הצורניות הסימטרית והא-סימטרית לצורך עיסוק בחופש הבחירה של היחיד. היא עושה שימוש מודע בהקשרים התרבותיים של מושג הסימטריה, והריקוד כולו יוצר תחושה שהסימטריה כצורה אשר משדרת סדר, יציבות, חוזק ויופי – היא למעשה ארעית ושבירה. כבר בתחילת היצירה המבנים הסימטריים נתונים במסגרת א-סימטרית, והסדר נשבר או משתבש באופנים רבים ושונים שוב ושוב לאורך היצירה, כך שנראה כי אי אפשר לחמוק מפירוקה של הסימטריה. הדבר משקף יציבות חמקמקה וסדרי עולם משובשים.

אפשר לדמות את מבנה הריקוד לבובת מטרויסקה רוסית – המבטאת סימטריה בתוך א-סימטריה, בתוך סימטריה, בתוך א-סימטריה. נוסף על המתח והעניין שצורניות זו יוצרת, ועל היותה ה"דלק" הפנימי שמניע את היצירה, הסימטריה המופרת תדיר יכולה להיות ביטוי לשבר שכרוך בשלילת חופש הבחירה מהאדם, אשר יכולה להתפס כשלילת עצם אנושיותו. על כן, המתח ביצירה נבנה בין הרקדן כאדם ייחודי לבין הרקדן כסכמה – אובדן חירות הבחירה האישית משבש את ההרמוניה ואת היופי הקיימים בעולם. נשים וגברים ההופכים לממלאי פונקציות מסורתיות בלבד, ואינם יכולים למלא את ייעודם האישי והאנושי.

לסיכום, אפשר לומר כי היחסים בין סימטריה ובין א-סימטריה בריקוד **כלולות** ממלאים שני תפקידים מרכזיים: האחד הוא אמצעי צורני וחיבורי מרכזי היוצר מתח, קושר בין ההתרחשויות ומשמש כהיגיון הפנימי לפריסת ההתרחשויות הריקודיות בפני הצופה, והאחר הוא צורה הנושאת תוכן סימבולי. שני התפקידים כרוכים זה בזה, כפי שהסימטריה והא-סימטריה ביצירה כרוכות זו בזו – קיומה של האחת תלוי בקיומה של האחרת. שני התפקידים מתחברים לשלם אחד, הבא לידי ביטוי באחדות של צורה ומשמעות ביצירה.

תמונה 13. תמונת הסיום של המערכה הראשונה
בכלולות: הכלה והוריה מאורגנים בסימטריה של שיקוף; המבנה המשותף של הרקדניות מאורגן בסימטריה של הזזה – כל טור רקדניות בסימטריה של הזזה נפרדת, ומדמה את מוטיב הצמה הקלועה.
 צילום: Tristram Kenton, Royal Opera House, ArenaPAL.

