

## ההצלחה המתמשכת: דון קישוט של פטיפה

ד"ר הניה רוטנברג  
דצמבר 2007

מוצאה של דמותו הארכיטיפית של דון קישוט בראשית המאה השבע-עשרה, ברומן בן שני החלקים (1605 ו-1613) של הסופר הספרדי מיגואל דה סרוואנטס. ביצירה, הנחשבת לרומן המודרני הראשון, מציג סרוואנטס את אלונסו קיחאדה המתאוה להתעלות למעלת דמות אגדית של אביר משוטט, אבל בסופו של דבר הוא מתעסק גם בצדדים היומיומיים והגופניים של החיים. השיניים הכואבות והחסרות הן מקור דאגה מתמדת בעבור דון קיחוסה וסנצ'ו, אבל למרות זאת הן אינן מאפילות על היופי של רגש הידידות שחש סנצ'ו כלפי דון קיחוסה. וכך, דמותו של דון קיחוסה אינה דוגמא ומופת של תכונות נעלות, אלא דמות המובסת על ידי החיים ומבקשת שיבינו אותה.<sup>1</sup>

עד מהרה קבלה הדמות הספרותית חיים עצמאיים וטופלה במגוון רחב של יצירות אמנות, כמו אופרות, מחזות וריקודים. הריקוד הראשון של דון קישוט היה בלט חצרוני ששם מחברו אינו ידוע, והוא הוצג עוד לפני שנת 1625 (George, 1991). במהלך המאה השמונה-עשרה הועלו בוניה שתי הפקות, האחת של הילברדינג (Hilverding, 1753) והשניה של נובר (Noverre, 1768), ובמאה התשע-עשרה היה הבלט לפופולארי מאוד.

ההסטוריונית ג'ורג' דוריס (1991) מבחינה בשתי צורות עיקריות של הבלטים שנוצרו במאות התשע-עשרה והעשרים. הראשונה, ששלטה בעיקר במאה התשע-עשרה ונשארה מוכרת עד היום היא 'בלט דיברטיסמנט' (ballet divertissement), בלט שבו הרפתקאות דון קישוט משמשות סיבה לסדרת ריקודים תוססים ומלאי חיים המתמקדים בדרך כלל ברומן בין קיטרי ובאזיל. יחד עם זאת, הבלטים הללו היו שונים בנרטיב ובמבנה הכוריאוגרפי, וכל כוריאוגרף התאים לעצמו את הליברטו מתוך אפיזודות שונות ברומן (Cohen, 1998). צורה זאת קשורה מבחינה סגנונית לבלטים של הילברדינג ונובר, ולבלט הפופולארי של ז'אק-לואי מילו (Milos, 1801) שהועלה בפריס.<sup>2</sup> היא כוללת גם את הבלטים של צ'רלס-לואי דיידלו (Didelot, 1808) שהועלה בסט. פטרבורג, הארווי ד'אוויל (D'Egville, 1809) בלונדון, בורנוויל (Bournonville, 1837) בקופנהגן, פול טאליוני (Taglioni, 1839) בברלין וסלבטורה טאליוני (Taglioni, 1843-44) בטורינו, איטליה.<sup>3</sup> האחרונה בשרשרת זאת היא ההפקה של מריוס פטיפה (Petipa) לתיאטרון הבולשוי במוסקבה ומאוחר יותר ללהקת הבלט של הקירוב בסט. פטרבורג (1869, ו-1871, בהתאמה).

הגישה השניה, על פי ג'ורג' (George, 1991) ממקמת את הדמויות במרכז הפעולה. היא מציגה שלושה כוריאוגרפים שיצרו במחצית המאה העשרים בגישה הפסיכולוגית. כוריאוגרפים אלה הם אורל וון מילוס (Aurel von Milloss) שיצר את Le Portrait de Don Quichotte (1947) בפריס, נינט דה ולואה (Valois) בשנת 1950 בלונדון, וג'ורג' בלנשין (Balanchine) בשנת 1965 בניו יורק. גישה סובייקטיבית זאת, ממשכה וטוענת ג'ורג' (George, 1991), מאפשרת לכוריאוגרף להתמודד עם הבעיה המרכזית, והיא המגבלה התנועתית של הדמות המרכזית המבוגרת ותשושה. אחת הדרכים לעקוף את הקושי ועדיין לשמור על קישוט במרכז העבודה הוא לנסות ליצור בלט שנראה דרך עיני הדמות. כשאנו חולקים עם הדמות את אותה נקודת מבט המגבלות הגופניות שלה הופכות להיות לא רלוונטיות.

דון קישוט היה אחד הבלטים הקלאסיים הפופולאריים ביותר ברוסיה במחצית המאה העשרים, וכיום גם בעולם המערבי. רבים מכירים אמנם רק את הפה-דה-דה (final pas de deux) המפורסם ואינם יכולים לתאר לעצמם את היופי והעליצות של הריקוד השלם. נשאלת השאלה, מה הביא לכך שלמרות המגוון הרב של גרסאות והפקות של דון קישוט שהועלו במהלך השנים, ההפקה הפופולארית והמתמשכת מכולן היא של פטיפה הנרקדת עד היום בשינויים כאלה או אחרים? ומה מכל מה שאנו רואים היום הוא של פטיפה?

<sup>1</sup> להרחבה על הרומן דון קישוט ראו את ספרו של מילן קונדרה, המסך (2006).

<sup>2</sup> בהפקה זאת, הכלולות של גאמאר, רקד אוגוסט וסטריס (Vestris) בתפקיד באזיל.

<sup>3</sup> להרחבה על הפקות אלה ראו את הערך 'דון קישוט' באנציקלופדיה של Cohen (1998).

## הפשרות האמנותיות של פטיפה

ראשיתו של דון קישוט של פטיפה הוא בתיאטרון הבולשוי במוסקבה. בשנת 1869 הוא הושאל מסט. פטרבורג למוסקבה שלא היה לה באלט מאסטר משלה, ויצר את דון קישוט כבלט בן ארבע מערכות, שמונה תמונות, פרולוג ואפילוג.<sup>4</sup> את התפאורה והתלבושות עיצבו פאבל איסקוב (Isakov), איבן שנגין (Shanguin) ופדור שייאן (Sheyan), ואת המוסיקה הלחין לאון מינקוס (Minkus). תרומתו של מינקוס לבלט היתה משמעותית בהתמקדותו באלמנטים החשובים לאמנות הריקוד – ריתמוס, מלודיה, גוון ומניע תיאטרלי חזק. המוסיקה שלו התמקדה ביסוד הקומי של הבלט ונשלטה על ידי מוסיקה לריקודי 'אופי' (character), שלרבים מהם היו אופי 'דיברטיסמנטי' טהור.<sup>5</sup>

הבלט שיצר פטיפה לבולשוי הותאם לסגנון הקהל במוסקבה שהעדיף יצירות עם מאפיינים דרמטיים חזקים. כהן (Cohen, 1998) סבורה שבשל הביקורת שנמתחה במוסקבה על איכותה המופשטת של עבודתו המוקדמת של פטיפה, הוא יצר ריקוד עם עלילה חזקה ופעולה דרמטית. דוגמא למוטיבציה הדרמטית אפשר לראות בסצנת הפונדק, שבו הרקדנים מסיחים את דעתו של גאמאץ' מקיטרי המסתתרת. הבלט תאר תקריות רבות מתוך הרומן של סרוואנטס, אם כי הציג אותם בסדר שונה. תמונות פנטומימה הוצגו בעיקר בפרולוג, באפילוג ובהרפתקאות דון קישוט. יחד עם זאת שמר הבלט על סגנון קליל, עלילה תוססת וריקודים צבעוניים. בזכרונותיו מספר פטיפה (Petipa, 1958) שלקראת הבכורה הלך לאורוות הצאר כדי לחפש סוס מתאים להעלות לבמה. הסוס שמצא היה בעל צלעות בולטות והזכיר מיד לצופים הנלהבים את רוסינוטה של דון קישוט. הכוריאוגרפיה היתה מורכבת ברובה מריקודי 'אופי' המבוססים על צורות פולקלוריות מקוריות, ורק סצינה אחת קבלה טיפול קלאסי טהור, 'החלום של דון קישוט' (Cohen, 1998).

עלילת הריקוד בהפקה של מוסקבה עשתה שימוש ברומן של סרוואנטס רק כנקודת מוצא לבלט (Beaumont, 1951). היא התמקדה בסיפורה של קיטרי, בתו של בעל הפונדק, המתחמקת מחתונה עם גאמאץ' (Gamache) העשיר והמנופח לטובת אהבתו של באזיל הספר. הסיפור, הלקוח מחלקו השני של הספר, מספק את הנושא המאחד ומקשר את האפיזודות המרכיבות את העלילה וממוסגר בסדרת תמונות המשלבות דמויות חשובות ואירועים חשובים מהרומן. בהפקה זאת הדמויות של דון קישוט וסנשו פנשה לא מרכזיות ומשמשות בעיקר לקשר ולאחד את האפיזודות השונות. לדוגמא, העזרה שנותן דון קישוט לזוג המאוהב על מנת שיוכלו להתגבר על המכשולים המוערמים בדרכם כדי למנוע את נישואיהם.

שנתיים מאוחר יותר, בשנת 1871, עיבד פטיפה את הבלט לתיאטרון המרינסקי בסט. פטרבורג, והפך אותו למרהיב עוד יותר. פטיפה שהתכוון עתה לקהל הפטרבורגי 'המעודן' והשונה בטעמו מהמוסקבאי, הוסיף סצנות חדשות, ריקודים קלאסיים חדשים, מוסיקה חדשה וזנח ריקודים ובדיחות גסות. בכך שינה פטיפה את האופי הכללי של הריקוד, וגרע מעוצמת המבנה הדרמטי (Cohen, 1997 & Percival, 1998). דון קישוט החדש היה בן חמש מערכות, שבע תמונות, פרולוג ואפילוג.<sup>6</sup> קיטרי ודולצינאה אוחדו לדמות אחת, ונוספו שתי דמויות חדשות, הנסיך והנסיכה המקבלים את פני דון קישוט במסיבה. החגיגה העליזה במערכה האחרונה היתה עילה ל-*grand pas espagnol*, ריקוד מסוגן שבוצע מאז פעמים רבות ברחבי העולם.

התפתחות חשובה בגרסה זאת, טוען פרסיבל (Percival, 1997), היא תמונת 'החלום של דון קישוט' לאחר שנפצע בראשו בקרב עם טחנת הרוח. במוסקבה, הוצגה תמונה זאת כסיט קומי שבה לחם דון קישוט כנגד מפלצות מבעיתות, ורק בסוף נראה לעיניו החזיון של דולצינאה האידיאלית (אותה רקדה בלרינה אחרת מקיטרי). בפטרבורג החליף זאת פטיפה בסוויטת ריקודים קלאסית לקור-דה-בלט (corps de ballet) של הדריאדיות שבראשם עמדה מלכתם. החזיון של קיטרי בדמות דולצינאה, לא

<sup>4</sup> תרומתו הייחודית של פטיפה (1818-1910), רקדן וכוריאוגרף ממוצא צרפתי, שהגיע לסט. פטרבורג בשנת 1847, היתה בהעברת כובד הסיפור של הבלט מאיטליה וצרפת לרוסיה לאחר שלוש מאות שנים של עליונות. בזכותו הפכה רוסיה למדינה מובילה בהתפתחות של אמנות הבלט.

<sup>5</sup> 'ריקוד אופי' הוא מונח המתייחס לריקודים שונים שאינם כלולים במסגרת הקלאסית-אקדמית, ומוצאם בריקודים מסורתיים, לאומיים או פולקלור.

<sup>6</sup> הליהוק כלל את אלכסנדרה ורגינה (Vergina) כקיטרי-דולצינאה, לב איבנוב (Ivanov) כבאזיל, טימופיי סטוקולקין (Stukolkin) כדון קישוט, אלכסנדר פישוט (Pichaut) כסנשו פנשה, וניקולאי גולץ (Golts) כגאמאץ'.

דון קישוט שיצר פטיפה למוסקבה, אבד כנראה. בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה החליט המנהל הזמני של להקת מוסקבה, אלכסיי בוגדנוב (Bogdanov), להעלות מחדש את הגרסה של פטיפה לסט. פטרבורג. מספר שנים לאחר מכן הוזמן אלכסנדר גורסקי (Gorsky), סולן צעיר מסט. פטרבורג, להעלות את הבלט במוסקבה. גורסקי, שהעמיד קודם לכן במוסקבה את היפהפייה הנרדמת של פטיפה, התבקש להשאר נאמן לכוריאוגרפיה של פטיפה אך קבל גם חופש לעשות שינויים נדרשים (Percival, 1997). וכך היה שהגרסה של סט. פטרבורג היא שסיפקה את הבסיס לכל ההפקות המאוחרות.

הבכורה של דון קישוט של גורסקי במוסקבה היתה בשנת 1900, ובשנת 1902 הזמין טליאקובסקי (Teliakovsky), מנהל התיאטראות האימפריאליים, את גורסקי להעמיד מחדש את הבלט בסט. פטרבורג. היה זה חלק מהנסיון להדיח את פטיפה, שהיה בן שמונים וארבע, מתפקידו בלהקה. באחת החזרות שהה פטיפה מאחורי הקלעים, ואמר: "אנא הזכירו בנימוס לאיש הצעיר שאני עדיין לא מת" (Petipa, 1958). עד היום, בתכניה של ההפקה של סט. פטרבורג ניתן הקרדיט של הליברט לפטיפה, ואילו הכוריאוגרפיה מיוחסת לגורסקי (Percival, 1997). כהן (Cohen, 1998) טוענת שהגרסה של גורסקי היא הבסיס להפקות רבות של דון קישוט בסט. פטרבורג, מוסקבה, וערים אחרות ברוסיה. השאלה המתעוררת היא עד כמה מדויק ייחוס זה? עד כמה יכולה ההפקה של דון קישוט להיחשב של גורסקי? ומה המשמעות של הבקשה מגורסקי ליצור בלט בהשראת הכוריאוגרפיה של פטיפה?

### ההעמדה הריאליסטית של גורסקי

גורסקי הכניס מספר שינויים בהפקה שלו למוסקבה. השנוי הבולט הוא בעיצוב התפאורה והתלבושות אותם יצרו הציירים אלכסנדר גולובין (Golovin) וקונסטנטין קורובין (Korovin), שהיה להם נסיון בעבודה לבמה באופרה של ממונטוב (Mamontov).<sup>7</sup> הם יצרו תמונה בהירה וצבעונית של נמל ברצלונה, יער יפה לחלום של דון קישוט ותלבושות בצבעים שחור, אדום ולבן. עיצובים אלה עדיין נמצאים בשימוש בהפקות של סט. פטרבורג.

חידושים נוספים שגורסקי הכניס היו במוסיקה, בהעמדה, ובמבנה הכוריאוגרפי של העבודה. במוסיקה, לדוגמה, הוא הכניס קטעי מוסיקה ספרדית של המלחינים אנטון סימון (Simon) ואדוארד נפראביק (Nápravík). גם תמונת החלום של דון קישוט עוצבה מחדש ומוקמה אחרי תמונת טחנת הקמח, והריקוד לשניים במערכה האחרונה החל להתגבש לצורה שאנו מכירים כיום.

מכל החידושים שהכניס גורסקי, המשמעותי ביותר הוא ההעמדה הריאליסטית של תמונות ההמון והמאפיינים האינדיבידואליים של הדמויות בקור-דה-בלט (Cohen, 1998). מושפע מההפקות של תיאטרון האמנות במוסקבה ובית האופרה של ממונטוב (Mamontov), חיפש גורסקי ליצור עלילה יותר הגיונית ונאמנה לאווירת התקופה של הבלט. לשם כך הוא אפיין את ריקודי הקור-דה-בלט בתמונת הכר בברצלונה והפונדק בסביליה, ובכך נמנע מהסימטריה של הריקודים של פטיפה והשיג גיוון דרמטי גדול יותר. התוצאה היא שהריקודים נראו כאילו הם תוצאה של ההתרגשות הטבעית של ההמונים ברחוב, ולא כמו כוריאוגרפיה מתוכננת מראש.

לאורך כל הבלט עוקבים קטעי הריקוד והפנטומימה אחד אחרי השני ומשתלבים זה בזה בצורה חופשית. מעברי הסולו של הרקדנים הראשיים מעוצבים כמו שיאים דרמטיים של ריקודי המונים, כשהדמויות החשובות יוצאות מתוך הקהל, מבצעות משפט כוריאוגרפי או שניים ומתמזגות בחזרה בתוך ההמון. ההעמדה מלאת הדמיון של גורסקי, שהדגישה את הפעילויות האינדיבידואליות של קבוצות הרקדנים השונות, אפשרו יצירת אווירה רומנטית ואותנטית של חיים במאה ה-17 בספרד, שתאמה גם את רוח המוסיקה. ללא הדימויים הסטריאוטיפיים הרגילים והעיצובים השגרתיים של

<sup>7</sup> בתקופה זאת היתה מוסקבה למקום תוסס מבחינה אמנותית. סטניסלבסקי ונמירוביץ'-דאנצ'נקו (Nemirovich-Danchenko) פתחו את תיאטרון האמנות; מאמונטוב העלתה הפקות אופרה מהפכניות; גולובין, קורובין וסרוב (Serov) ציירו, וצ'כוב ומקסים גורקי עסקו בכתיבה.

בדון קישוט של גורסקי אפשר לראות לצד החידושים של התפתחות הגיונית של העלילה המאחדת את כל העבודה, גם שימור האלמנטים של פטיפה, כולל אלה מההפקה הראשונה שלא הוערכו בזמנו. בנוסף, אם מתבוננים בבסיס הסגנוני הטהור של הבלט הרי שהוא מתאים להיות בלט של פטיפה. פרסיבל (Percival, 1997) מסכם ואומר שבניגוד לפטיפה שניסה להתאים את הריקוד לטעם הקהל, אם של מוסקבה או של סט. פטרבורג, גורסקי מיזג את הטוב מבין שניהם. כהן (Cohen, 1998) מוסיפה ואומרת שלמרות התלונות של פטיפה שההפקה של גורסקי היא השחתה של יצירת המופת שלו, דון קישוט של גורסקי היה חידוש רדיקלי ומלא דמיון של הבלט.

פרסיבל (Percival, 1997) שחקר בסט. פטרבורג את שורשי הבלט דון קישוט מביא את דבריו של איגור בלסקי (Belsky), כוריאוגרף ומנהל אמנותי של האקדמיה לבלט של ואגנובה (Vaganova), שטען שהכוריאוגרפיה של פטיפה נשמרה בכל קטעי הסולו והדואטים של קיטרי, בריקוד של נערות הפרחים במערכה ראשונה והטריו שלהם עם באזיל. בנוסף, גם החלום של דון קישוט עם כל ריקודי הקור-דה-בלט והסולו. הוא ידע לומר ש'ריקוד הצוענים' אינו של פטיפה מכיוון שהועמד על ידו ועל ידי נינה אניסימובה (Anisimova). הוא המשיך וסיפר שהרקדן אלכסיי ירמולאב (Yermolaev) שסיים את בית הספר בשנת 1926 כשהוא בן שש עשרה (והועבר למוסקבה ארבע שנים לאחר מכן), החל בהוספת וירטואוזיות לתפקיד של באזיל מה שהפך למסורת על ידי הרקדנים האחרים.

### פריחה מחודשת

בשנות העשרים הציגה הרקדנית הנערצת, אנה פבלובה (Pavlova), את דון קישוט במערב. בהפקה זאת עקבה המערכה הראשונה בנאמנות אחר זאת של גורסקי, והשניה היתה מקורית ולא למוסיקה של מינקוס. הפקה זאת, שהעמיד לורנט נוביקוף (Novikoff), היתה בת שתי מערכות, שלוש תמונות, ופרולוג, מוסיקה של מינקוס ותפאורה ותלבושות של קורובין. פבלובה הופיעה בתפקיד חואניטה, מוכרת המניפות, בהפקה של גורסקי משנת 1902 בסט. פטרבורג, וכמה שנים לאחר מכן בתפקיד קיטרי. היא הופיעה לראשונה מחוץ לרוסיה בבית האופרה המלכותית לונדון ובבית האופרה במנהטן בשנת 1924. באירופה שלאחר מלחמת עולם שניה החלו לפרוח להקות הבלט ובין ההפקות שהעלו היו גם דון קישוט מקוריות, שהוזכרו קודם לכן.

רוב הגרסאות של דון קישוט שהועלו במערב והתבססו על הגרסה הפטרבורגית של פטיפה-גורסקי בוצעו על ידי שני הבנים הסוררים של תיאטרון המרינסקי, הרקדנים רודולף נוראייב (Nureyev) ומיכאל ברישניקוב (Baryshnikov). נוראייב העלה את גרסתו לראשונה בשנת 1966 בווינה, ורקד בעצמו בתפקיד באזיל. מבחינה כוריאוגרפית הוא הציג את הסיפור של זוג הנאהבים כקומדיה דל ארטה, עם קיטרי כקולומבין ובאזיל כהרלקין (Cohen, 1998). נוראייב הסיט את המיקוד של הבלט מנקודת המבט של דון קישוט על העולם לעבר תגובת האנשים האחרים אליו. בתהליך זה הוא חשף את הפנטזיה של כולם, ולא רק של האידיאליסט הטיפש. בשנת 1970 שחזר נוראייב את היצירה לבלט האוסטרלי ולאחר מכן העמיד אותו ללהקות שונות באירופה, אמריקה וסין.<sup>8</sup>

גרסה פופולארית נוספת של דון קישוט נוצרה בשנת 1978 בארה"ב על ידי ברישניקוב, שכמו נוראייב ערק מברית המועצות כדי למצוא חופש אמנותי במערב. ברישניקוב יצר את הבלט לתיאטרון בלט אמריקאי (American Ballet Theatre) עם ליברטו המבוסס על ההפקה של פטיפה משנת 1869 ומוסיקה של מינקוס. דון קישוט של ברישניקוב, שגם רקד את תפקיד באזיל, הזכיר יותר קומדיה מוסיקלית מאשר בלט קלאסי או את הסאטירה הנשכנית של נוראייב. שתי הגרסאות, של נוראייב וברישניקוב, שילבו במיומנות רבה קלאסיות, שובבות ואווירה אקזוטית. שתיהן נאמנות לטיפול התיאטרלי של פטיפה, למוסיקה של מינקוס ולהעמדה התוססת של תמונות ההמונים של גורסקי.

היצירה הותיקה ביותר מזמנו של פטיפה בתיאטראות האימפריאליים הרוסיים, זאת שנדמה היה עוד בחייו של פטיפה כאילו היא עומדת להיעלם, נשארה רעננה עד היום ונאמנה לעצמה. זאת בזכות השמירה והטיפול של רקדנים ומורים מתיאטרון המרינסקי והאקדמיה של ואגנובה שעל רצפת הסטודיו שלהם צעד הכוריאוגרף.

<sup>8</sup> גרסה זאת צולמה לטלוויזיה בשנת 1972.

Beaumont, W. Cyril. Complete Book of Ballets. London: Putnam, (1937) 1951.

Cohen, Selma Jeanne. International Encyclopedia of Dance, 1998.

George, Dorris. Don Quixote in the 20<sup>th</sup> Century: A Mirror for Choreographers. Society of Dance History Scholars: 14<sup>th</sup> annual Conference Proceedings. 1991, pp. 260-271.

Petipa, Marius. Russian Ballet Master: the Memories of Marius Petipa, Moore, Lillian (ed.), London: Dance Books, 1958.

Percival, John. Don Quixote in Dance Now, 6: 2, Summer 1997, pp. 2-7.

קונדרה, מילן. המסך. תל אביב: זמורה-ביתן, 2006.