

סטרווינסקי והבלט

הערת מבוא 2014: הרשימה נכתבה ב-1964 בעקבות ביקורה של להקת "בלט המאה העשרים" של מוריס בז'אר וביצועה הבלתי-נשכח של "פולחן האביב". מאז נוצרו ואף הוצגו בארץ עוד כמה וכמה גרסאות של "פולחן האביב" שיצרו כוריאוגרפים ידועי שם, אך דומה שגרסתו של בז'אר הפכה לקלסיקה שאין לה מתחרים. הרשימה מביאה את דרכו של סטרווינסקי ואת קשריו עם המחול. אשתקד (2013) צוינה שנת המאה לבכורת היצירה והשערורייה שלה, אך הרשימה נכתבה יובל שנים קודם לכן, כלומר שנה לאחר היובל שלה.

סטרווינסקי הוא מלחין פורה ורב-אנפין, ואין כמעט צורה, סגנון, הרכב ונושא שלא שלח בהם ידו.

אך דומה שייחודו העיקרי, בעיקר בתקופה הראשונה של יצירתו, הוא הבלט. הוא החל את דרכו עם להקת "הבלט הרוסי" של דיאגילב בראשית המאה העשרים ביצירות "ציפור האש", "פטרשקה" ו"פולחן האביב". הוא הסביר את קרבתו לבלט במלים הבאות:

מאז ומתמיד היתה בי הערצה עמוקה לבלט הקלאסי, אשר בעצם תמציתו, ביפי הסדר שלו, ב פ ש ו ת האצילה של צורותיו, כה מתאים לתפיסתי את האמנות. כי כאן, במחול הקלאסי, אני רואה את ניצחון ההשגה המושכלת על המעורפל, ניצחון הממושטר על המקרי. כך נתקלתי פנים אל פנים עם הקונפליקט הנצחי באמנות בין העיקרון האפולוני והדדיוניסי. זה האחרון רואה באקסטזה את המטרה הסופית, כלומר – אובדן העצמיות, בו בזמן שהאמנות דורשת מעל לכול את מלוא ההכרתיות של האמן. לכן לא יכול להיות ספק לגבי בחירתי בין השניים. ואם אני מעריך כל כך את הבלט הקלאסי, אין זה רק עניין של טעם שלי, אלא שאני רואה בו בדיוק את הביטוי המושלם של העיקרון האפולוני.

לרבים מאתנו ודאי יישמעו דברים אלה מוזרים מאוד כשהם באים מפי מלחין כסטרווינסקי: האמן שהעלה תמונה קמאית בעלת עוצמה ראשונית כ"פולחן האביב" – האמנם תאר לעצמו שירקדו זאת בתנועות של בלט קלאסי? נראה שכן, כי עם כל עוצמת התחושות והרגשות שמעוררת בנו המוזיקה שלו, סטרווינסקי חזר והצהיר לא פעם כי המוזיקה אינה מבטאת שום דבר, וגם אין זו מטרתה. המוזיקה היא לשמה. ואפשר רק להיזכר במוצרט: באחד ממכתביו הוא כותב כי בוויכוח "מה עדיף באופרה – מוזיקה או דרמה? [ויכוח גדול בזמנו בין חסידי פיצ'יני לחסידי גלוק] – ברור שעדיפה המוזיקה." אך אותו מוצרט היה דווקא ממשיכו של גלוק בעיצוב הדרמטי של האופרה והגיע בה לשיאים דרמטיים. רק חשבו על הסיום של "דון ג'ובני". כך גם סטרווינסקי: בנו הוא מעורר רגשות ותחושות, אך הוא נשאר הבנאי, המהנדס של הנפש.

תיאור קצר של שולחן עבודתו, שנכתב על ידי ידידו המשורר השווייצרי רמוז (מחבר הטקסט של "מעשה בחייל") מדגים גם את הצד החיצוני של הדברים:

שולחן הכתיבה של סטרווינסקי מזכיר דוכן כלים של רופא-מנתח... בקבוקי הדיו לצבעיהם השונים ערוכים בסדר ולכל אחד מהם תפקידו הקטן בקביעת הסדר הנעלה. לידם ערוכים מחקי הגומי מכל הגדלים והסוגים, חפצי מתכת שונים מבהיקים – סרגלים, אולרים, עפרונות-סרטוט ומכשיר מיוחד (המצאת סטרווינסקי) לשרטוט חמשות. ובהכרח נזכרים במשפטו של תומס הקדוש: "היופי הוא תפארת הסדר." הסדר לבדו אינו מספיק. הוא חייב להאיר עיניים. כאן היה סדר שהקרין על סביבותיו בכוון בהירותו הפנימית.

היצירה שקבעה את סטרווינסקי כפותח תקופה חדשה, ועד היום היא נשמעת חדישה ומפתיעה, היא "פולחן האביב". אשתקד נחוג בלונדון יובלה של היצירה, אך לא פחות מזה יובלה של **השערורייה**, אולי המפורסמת בתולדות האמנות. שני חתני היובל הישישים נכחו בה, וודאי נהנו לעקוב אחר תפנית

היסטורית תוך מחצית המאה: המלחין, והמנצח פייר מונטה (יהודי, שנפטר בינתיים לפני כשבועיים בגיל תשעים, לאחר שניצח עד יומו האחרון; הוא גם ביקר בישראל לא מזמן). על הרעיון ליצירה מספר סטרווינסקי בספרו האוטוביוגרפי "קורות חיי":

בחברי את **פולחן האביב** תיארתי לי את הצד הבימתי של היצירה כרצף של תנועות קצביות בעלות פשטות קיצונית, מבוצעות על ידי גושים גדולים של בני אנוש, ולהם השפעה מיידית על הצופה, ללא נוקדנות מיותרת וללא סיבוכים המסגירים מאמץ. רק מחול הקורבן שבסוף היצירה נועד לרקדנית יחידה. המוזיקה של קטע זה, ברורה ומוגדרת, תבעה כוריאוגרפיה בהתאם, פשוטה וקלה לתפיסה. אך גם כאן, ניז'ינסקי אמנם הבין את האופי הדרמטי של מחול זה, אך קצרה ידו מלתת לו את משמעותה בבהירות והוא סיבך אותה בשלומיאליות ובחוסר תבונה. האם אין זו אכן סכלות, למשל, להאט בידועין את מפעם המוזיקה כדי לאפשר המצאת תנועות מסובכות, אשר בהמשך הופכות בלתי ניתנות לביצוע במהירות הנכונה? כוריאוגרפים רבים חוטאים במכשלה זו, אך לא פגשתי באף אחד שהגיע בה דרגה של ניז'ינסקי.

הרעיון לעבוד עם ניז'ינסקי הציק לי, וזאת למרות חברותנו הטובה והערצתי הרבה לכשרונו כרקדן וכמימיקן. בורותו במושגים היסודיים ביותר של המוזיקה היתה מדהימה. הנער המסכן לא ידע לקרוא תווים או לנגן בכלי כלשהו. תגובותיו למוזיקה התבטאו במשפטים בנאליים או בחזרה על מה שנאמר מפי אחרים. כיוון שלא נשמעו מפיו שום רשמים אישיים, ניתן היה לפקפק בעצם קיומם של אלה. חסרים אלה היו כה בולטים עד כי אי אפשר היה לפצותם בחזיונותיו הפלסטיים, אף אם אלה היו לעתים בעלי יופי נדיר. ניתן להבין את דאגתי, אך לא היתה לי ברירה. ניז'ינסקי החל בכך שתבע למחול זה מספר פנטסטי של חזרות, מה שלא ניתן לאפשר לו מסיבות חומריות. דרישה זו תהיה מובנת באם אומר כי ברגע שהתחלתי להסביר לו בקווים כלליים ובפרטים את מבנה היצירה שלי, נוכחתי מיד לדעת כי לא אשיג דבר לפני שאלמד אותו את יסודות המוזיקה: ערכי משך (שלמים, חצאים, רבעים, שמיניות וכו'), משקל, מפעם, מקצבים וכיו"ב. את כל אלה הוא למד בקושי רב מאוד. אך זה לא היה הכול. כאשר, בהקשיבו למוזיקה, הוא הגה תנועות, תמיד היה צורך להזכיר לו את הקצב, את החלוקות והערכים. זו היתה משימה מעצבנת, והתקדמנו בצעדי צב. עבודה זו נעשתה עוד יותר מייגעת כיוון שניז'ינסקי סיבך ועמס את ריקודיו מעבר לכל מידה ובכך העמיד בפני המבצעים קשיים בלתי אפשריים. זה נבע גם מחוסר ניסיונו וגם מגודל המשימה, אשר לא היתה לפי כוחותיו.

בתנאים אלה לא רציתי לזנוח אותו, קודם כל בגלל ידידותי עמו, אך גם בגלל דאגתי לגורל יצירתי, וכך נסעתי הרבה כדי להשתתף בחזרות של הלהקה, אשר התקיימו בחורף ההוא בערים שונות שבהן הציג דיאגילב. האווירה שם היתה מעיקה ותמיד סוערת. היה ברור כי הוטלה על הנער המסכן משימה שמעל לכוחותיו. למראית עין הוא לא הבין את קוצר ידו, ולא את העובדה כי הוטל עליו תפקיד שלא היה ביכולתו למלא במוסד כה רציני כמו הבלט הרוסי. בראותו כי יוקרתו מתערערת בקרב הלהקה, אך נתמכת בעוצמה על ידי דיאגילב, הוא נעשה גאוותן, גחמני ובלתי-נסבל. זה גרם, כמובן, לתקריות מבישות רבות אשר סיבכו עוד יותר את העבודה.

אני מגיע כעת אל העונה של פאריס באביב 1913, כאשר "הבלט הרוסי" חנך את "התיאטרון של שאנו אליזה". ההצגה הראשונה החלה בביצוע חוזר של **ציפור האש**. **פולחן האביב** נועד לערב ה-28 במאי. אמנע מלתאר את השערורייה שהתרחשה בו. דובר על כך די והותר. המורכבות של יצירתי תבעה מספר רב של חזרות אשר מונטה ניהל ביסודיות ובקפדנות הרגילות אצלו. אשר לביצוע בעת ההצגה, איני יכול לשפוט אותו, שכן יצאתי מן האולם כבר בתיבות הראשונות של המבוא, אשר עוררו מיד צחוק והתלוצצות. זה קומם אותי. מחאות אלה, תחילה בודדות, נעשו כלליות, ובעוררן תגובות נגד, הפכו עד מהרה למהומה נוראה. במשך כל ההצגה נשארתי מאחורי הקלעים לצידו של ניז'ינסקי. הוא היה עומד על כיסא וצועק כמטורף אל הרקדנים: "שש-עשרה, שבע-עשרה, שמונה-עשרה..." (היתה להם שיטה משלהם לספור את הקצב). ברור כי הרקדנים המסכנים לא שמעו דבר בגלל המהומה באולם ובגלל

רקיעות רגליהם. היה עלי להחזיק את ניז'ינסקי בבגדו, שכן הוא רתח מזעם והיה מוכן בכל רגע לקפוץ אל הבמה ולהקים שערורייה. דיאגילב, בכוונה להפסיק את הרעש, הורה לחשמלאים לעתים להדליק ולעתים לכבות את האור באולם. זה כל מה שזכור לי מהצגת הבכורה הזאת. דבר מוזר, בחזרה הגנרלית, שבה השתתפו, כמו תמיד, אמנים, ציירים, מוזיקאים, אנשי ספרות רבים והנציגים התרבותיים ביותר של החברה, הכל עבר בשקט והייתי רחוק מאה פרסה מלצפות שההצגה עלולה לעורר התפרעות כזאת.

הקהל הנכבד שנאסף להצגת הבכורה חש כנראה בחומר הנפץ המוגש לו, והתוצאות היו בהתאם. רבות סופר ונכתב על אודות שערוריה זו, אך כיוון שהפכה לאירוע מכונן, להלן תיאוריהם של כמה מהנוכחים בה:

גזר דינו של הבלט נקבע כבר מההתחלה. צחוק פרץ בקהל עת נוגנו צלילי המבוא, ואז עזב סטרווינסקי את האולם בשאט-נפש והלך אל מאחורי הקלעים. חלק מהקהל זועזע ממה שנראה לו כניסיון מביש להרוס את המוזיקה כאמנות, ומלא זעם החל מיד לאחר הרמת המסך לילל כחתול ולקרוא בקול "הצעות" לגבי המשך ההצגה. התזמורת ניגנה, אך לא נשמעה, פרט להזדמנויות של שקט רגעי. אנשים שרקו, קיללו את הרקדנים ואת המלחין, צעקו, צחקו. המנצח מונטה העיף מבטי יאוש אל דיאגילב, אשר ישב בתאו של אוסטריק (מנהל התיאטרון), וזה סימן לו להמשיך בנגינה. אוסטריק ציווה להדליק את האורות ואז לא נשארה עוד ההמולה בתחום הצליל בלבד, אלא הפכה לקרב של ממש. אשה נכבדה באחד מתאי התזמורת קמה וסטרה על לחיו של איש צעיר שהיסה את הקהל. בן זוגה קם והחליף כרטיסי ביקור עם הצעיר. למחרת התנהל ביניהם דו-קרב. הרוזנת פורטלה עמדה בתאה, פניה בוערים וכובעה מעוקם, והיא זועקת בנופפה את מניפתה: "זו הפעם הראשונה מזה ששים שנה שמישהו העז לשים אותי לצחוק!"

ובינתיים היתה מבוכה גדולה על הבמה. ניז'ינסקי בבגדי הריקוד עמד על כסא מאחורי הקלעים וסטרווינסקי לידו. מעל הכסא הוא הקיש את הקצב וצעק את המספרים לרקדנים אשר לא יכלו לשמוע מאומה מספירתו או מנגינת התזמורת בגלל המהומה באולם ורעש צעדי הריקוד שלהם. רגע יחיד של רווחה בא עם המחול המסיים של הקרבת הנערה הנבחרת. עם הצלילים האחרונים של הקטע שקדם לו (פולחן האבות), עת נראתה דמותה של מארי פילץ (הסולנית) כשהיא נתקפת רעדה, נשמעו קולות באולם: "רופא... רופא שיניים... שני רופאים... וכו'"; אך עת נמשך המחול ומארי פילץ התעוררה לתנועה של עוויתות מתוחות וזוויתיות בהתאם למקצב המרוסק של המוזיקה, בריקוד של הקורבן הנידון היו כוח ויופי שלא יתוארו. ובאמונת הקורבן שבו פרק הריקוד את נשקו של הקהל הפרוע. הם שכחו להילחם...

בסוף ההצגה כולם היו סחוטים. ז'אן קוקטו מספר כיצד בשתיים לפנות בוקר נכנסו הוא, סטרווינסקי, דיאגילב וניז'ינסקי אל מרכבה ונסעו ליער בולון:

איש לא דיבר; הלילה היה רענן ונעים. לפי ריח השיטה הבנו שהגענו ליער. כאשר הגענו לאגמים, החל דיאגילב למלמל ברוסית. הרגשתי שסטרווינסקי וניז'ינסקי מקשיבים, וכאשר הדליק הרכב את האור הבחנתי בדמעות על פניו של דיאגילב. הוא המשיך במלמול. "מה זה?" שאלתי. "פושקין", השיב... השחר עלה עת חזרנו. איש לא יוכל לתאר לו עד כמה שקטים ונוסטלגיים היו שלושתם, ולעולם לא אשכח את דיאגילב יושב בקרון ומדבר את פושקין ביער בולון כשלחיי רטובות מדמעות.

גרסתו של סטרווינסקי עצמו פשוטה יותר והרבה פחות רומנטית. כך הוא מספר בספרו "שיחות עם רוברט קרפט":

ישבתי בשורה הרביעית או החמישית מימין וגבו של פייר מונטה נחרת בזיכרוני עמוק יותר מאשר תמונת הבמה. הוא עמד שם ונראה בלתי-חדיר וחסר-עצבים כתנין. עדיין קשה לי להבין כיצד הוא באמת הוביל את התזמורת עד הסוף. עזבתי את מושבי כאשר החל הרעש הגדול – רעש קל החל מיד בהתחלה – והלכתי אל מאחורי הקלעים ליד ניז'ינסקי מצד ימין. ניז'ינסקי עמד על כסא כך שהקהל לא ראהו וצעק מספרים לרקדנים. תמהני מה למספרים אלה ולמוזיקה, שכן במוזיקה לא היו שום "שלוש-עשרה" או "שבע-עשרה" בכל תבניות המקצבים של היצירה.

לפי מה ששמעתי מהביצוע המוזיקלי, הוא לא היה רע. רק שש-עשרה חזרות שלמות הקנו לתזמורת ביטחון מסוים. לאחר ה"ביצוע" היינו נרגשים, זועמים, מלאי שאט-נפש ו... מאושרים. הלכתי עם דיאגילב וניז'ינסקי למסעדה. מאוד שלא בהתאם לאגדה על הבכי ודקלום פושקין ביער בולון. ההערה היחידה של דיאגילב הייתה: "בדיוק מה שרציתי", ואמנם הוא נראה מרוצה. איש לא יכול היה לתפוס מהר יותר ממנו את הערך הפרסומי, והוא מיד הבין עד כמה טוב היה מה שהתרחש מבחינה זו. קרוב לוודאי שהוא חשב על אפשרות של שערוריה כזו כאשר ניגנתי לפניו לראשונה את המוזיקה חודשים רבים לפני כן בחדר המזרחי בקומת הקרקע של "גרנד הוטל" בוונציה.

שנים ספורות חלפו והיצירה זכתה להכרה ולהוקרה כזו אשר יותר מכל יצירה אחרת הביאה להכרת ההמונים את "המוזיקה המודרנית". בבלט של בז'אר ראינו כוריאוגרפיה חדשה ומקורית שלא עקבה אפילו אחר הכותרות שבתווי היצירה. בז'אר זנח את העלילה והשאיר את מה שלדעתו הוא התמצית: האביב כסמל הפריון וההתחדשות, קרי – האהבה בהתגשמותה. היצירה כולה היא מעין פולחן האהבה ועומדת בסימן הסמליות המינית בכל צורה, מבנה ותנועה שלה.

לסיום, כמה מלים שכתב על סטרווינסקי המלחין ויטוריו רייטי, תלמידו וידידו: ברצוני להודות לסטרווינסקי על כמה מהחסדים שהעניק לנו: הדגשתו את תכונות האומן שבאמן; הדגמתו את חיותה של השיטה הטונאלית; אמונתו באפולו; אי-אמונתו בווטאן; הערצתו את הקלסיקונים; אהבתו למוזיקה האיטלקית; נכונותו לזרוק אחרי גוו את דבריו שלו ברגע שחש שנידלו עד תום, וכך הוא נמנע מחיטוט עצמי בשיטותיו עד כדי ניוון.