

סרגיי דיאגילב וקשריו עם האמנות האוונגרדית

ד"ר רות מרקוס

דיאגילב (1872-1929) מוכר במערב בעיקר בזכות פועלו בבלה רוס והקשר הפורה שלו עם האמנים האוונגרדיים האירופאיים. ייחודו בכך שהבין כי בלט אינו רק קבוצת אנשים הרוקדים על רקע מוסיקה ותפאורה, אלא הוא חלק מ"אומנויות המופע" (פרפורמנס) שהחלו להתפתח באותה תקופה. לכן חיפש אחר צורות בימתיות חדשות כדי לפתח את אפשרויות המבע של הבלט. היו שכינו אותו "איש רנסאנס" בגלל שהיה בעל ידע אינציקלופדי בתחומים רבים, או "האלכימאי", כי הצליח ליצור סינתזה בין אמנויות שונות ותרבויות שונות; תמיד ידע לבחור את היוצרים החדשניים בכל תחום – מוסיקאים, משוררים, מעצבים, רקדנים, וכמובן כוריאוגרפיים. בזכותו הם עבדו בתיאום ויצרו יצירה רב-תחומית אינטגראלית.

אך דיאגילב לא התחיל את הקריירה שלו באירופה. לפני שאדבר על הקשר שלו לאוונגרד האירופאי, יש לומר כמה מילים על העבר הרוסי שלו, שהיה לא פחות חשוב, כי דיאגילב היה אחד ממפלסי הדרך לאוונגרד הרוסי, אך בו בזמן גם תרם להתעניינות מחודשת במסורת התרבות הרוסית. עד להקמת הבלה רוס דיאגילב חי ופעל בסנט-פטרסבורג, שהייתה אחד משני המרכזים התרבותיים החשובים ברוסיה וגם העיר הקרובה ביותר לתרבות המערבית.

דיאגילב נולד בנובגורוד (Novgorod) בבסיס צבאי שבו שרת אביו. אמו מתה בלידתו (יש אומרים שבגלל ראשו הגדול מדי) ואביו נשא אישה שניה, הלנה פנאבה (Panaeva). היא הייתה אישה משכילה וזמרת חובבת מחוננת. היא גידלה אותו כבנה באהבה רבה והשפיעה על דרכו התרבותית: דאגה שיקבל חינוך מוזיקאלי והחדירה בו אהבה לאמנות. הם נשאו בקשר הדוק עד למותה ב-1919, כאשר דיאגילב היה בן 47.

אך זו לא הייתה האישה היחידה שהשפיעה עליו: כאשר למד משפטים בסנט-פטרסבורג התגורר אצל אחות אביו, אנה פילוסופובה (Filisofova). היא הייתה פמיניסטית לוחמת עוד בשנות הששים של המאה ה-19, הייתה בין מקימי הקולג' הראשון לנשים בסנט-פטרסבורג ולחמה לשיפור תנאי העבודה בבתי חרושת ולמען הקמת שיכונים לפועלים ולאנשים קשי יום.

בנה הצעיר דימיטרי, המכונה דימה, היה בן גילו של דיאגילב ולמד אתו משפטים. עם סיום לימודיהם הם קיבלו מתנה – סיור במערב אירופה, שבו גילו שהם מאוהבים והפכו לבני זוג. יחסיהם נמשכו בין 1890 עד 1904, סך הכל 14 שנה. ליחסים אלה הייתה השפעה על המשך דרכו של דיאגילב.

דיאגילב למד לשיר ולהלחין ויצר קשר עם מלחינים כצ'ייקובסקי ואחרים, והתלהב מהמוסיקה של עימנואל שבריייה (Chabrier) ומווגנר. אך הפסיק לעסוק במוסיקה כאשר רימסקי קורסקוב אמר לו שאינו מוכשר דיו, ואז הפנה את התעניינותו לציור ולאספנות. דימה הכיר לו את חבריו, שהיו יוצרים בתחומים שונים – אמנות חזותית, שירה וספרות. אלה יהו את הגרעין לקבוצה שקמה סביב כתב העת **עולם האמנות** (Mir iskusstva). כתב העת נוסד ב-1898 בכספים שדיאגילב הצליח לגייס, ונערך על ידי דיאגילב ודימה פילוסופוב ותרם תרומה עצומה לתרבות ולאמנות הרוסית האוונגרדית.

באותה תקופה שלטו ברוסיה שני זרמים עיקריים באמנות ובספרות - אלה שדגלו ב"אמנות לשם אמנות" והבחינו בין אמנות גבוהה לנמוכה ופסלו אמנות שימושית; ואלה שטענו שתפקיד האמנות הוא חברתי ולכן עליה להיות ריאליסטית, דידקטית ורלוונטית. לעומתם, דיאגילב טען שאסור שאמנות תהיה דוגמטית ושאין להכתיב לה כללים. בארבעה מאמרים שהתפרסמו בשני הגיליונות הראשונים של **עולם האמנות**, דיאגילב הצהיר על אמונתו – אוטונומיה וסובייקטיביות של האמנות, קשר נפשי בין האמן לבין הצופה, וסגידה ליופי – ענין שיתקשר לרעיונות של התנועה האסתטית באנגליה ובצרפת.

עולם האמנות קיבל ביקורות קשות, במיוחד משני מבקרים, בורנין (Burenin) וסטאסוב (Stasov), שטענו שעורכי כתב העת אינם מנוסים ובעלי טעם רע. למשל, את ציוריו של וורובל הסימבוליסט, שנחשב עד היום לאחד מגדולי ציירי רוסיה, בורנין כינה אשפה וזבל. ציורים של דגה, מונה, בירדסלי, באקסט, בנואה ואחרים כינה "עבודה של ילד קטן בן שלוש"... וטען ש"אם אמנות כזאת תמשיך להתקיים האנושות כולה תצטרך להיכלא בבית משוגעים".

במעבר המאה חדר לרוסיה סגנון האר-נובו, שאומץ על ידי דיאגילב והצייר בנואה. דיאגילב הכיר גם את בירדסלי, מראשוני האר-נובו האנגלי, ואת אוסקר ויילד, שבירדסלי אייר עבורו את

הטקסט של **סאלומה**. האר-נובו ניתפס כריאקציה למסורת העבר, כסגנון חדש, מודרני, שביטל את המחיצות בין אמנות יפה ואמנות שימושית, בין אמנות גבוהה ונמוכה, ובכך התאים לרעיונות של **עולם האמנות**. דיאגילב וחבריו העריצו גם את האמנות הפרה-רפאליטית והאימפרסיוניסטית, אך אהבתם לחדשני לא פגעה בהערכה שרחשו לסגנונות מן העבר. לא רק שגילו מחדש את הבארוק והרוקוקו אלא גם את האמנות הרוסית הפרובוסלבית: את האיקונות, הפרסקאות והפסיפסים. כל אלה באו לידי ביטוי במאמרים **בעולם האמנות**. בנוסף, כתב העת פרסם שירה, ויחד עם חברי הקבוצה שהתכנסה סביבו אירגן גם קונצרטים של מוסיקה עכשווית, בהם ניגנו דביוסי, רוול, שיינברג וסטרווינסקי.

הפעילות של דיאגילב בתחום האמנות הייתה מאד עשירה: הוא אסף יצירות אמנות, פרסם מאמרים על אמנות ואצר תערוכות. בתערוכה הראשונה הציג אקוורלים אנגליים וגרמניים, בשנייה הציג אמנות סקנדינבית ובשלישית אמנות פינית ורוסית. בתערוכה האחרונה, שהתקיימה ב-1905 בארמון טאוריס (Tauris) בסנט-פטרסבורג, הציג פורטרטים רוסיים מהמאות 18 ו-19. דיאגילב אסף ברחבי רוסיה כ-4000 ציורי דיוקן שמתוכם הציג 2000, וכך התגלו מחדש הרבה אמנים רוסיים שנשכחו, ובזכותו הם מוצגים היום במוזיאונים ברוסיה. יש לציין שדיאגילב אף היה חלוץ במוזיאולוגיה – גם בשיטות מחקר לקראת התערוכה וגם באופן ההקמה והתליה: כל התערוכה הייתה מתוכננת על הנייר עוד לפני התליה, על פי קבוצות או נושאי חתך. בכך השפיע רבות על גלריות ומוזיאונים ברוסיה.

ב-1903 דיאגילב ודימה החלו להתרחק בגלל חילוקי דעות עד שנפרדו. חלק מאנשי **עולם האמנות** לקחו עמם את דימה ועברו לכתב עת מתחרה בשם **הדרך החדשה** וב-1904 **עולם האמנות** נסגר. בגלל סגירת כתב העת והקרע עם דימה דיאגילב פנה למערב, ואני מניחה שגם האווירה שנוצרה בעקבות מלחמת רוסיה-יפן ב-1904 ובעקבות המהפכה של 1905, השפיעה עליו. ב-1906 הציג בפריז, ברלין וונציה תערוכה נודדת של תולדות האמנות הרוסית, החל מאיקונות וכלה באמנות מודרנית. ב-1907 אירגן בפריז חמישה קונצרטים שעסקו בתולדות המוסיקה הרוסית, מגלינקה ועד סקריאבין. המנצחים והסוליסטים שהופיעו שם היו רימסקי קורסקוב, גלאזונוב (Glazunov), רחמנינוב וסקריאבין. ב-1908 הביא לאופרה של פריז הפקה מרהיבה של

בוריס גודנוב של מוסורגסקי, עם הזמר שאליאפין (Chaliapin). כל הפרוייקטים הללו חיזקו את השפעת האמנות הרוסית על מערב אירופה והתרבות הרוסית הפכה להיות פופולרית וחדרה גם לאופנה ולאמנויות.

הפרוייקט הבא של דיאגילב היה להביא לאירופה בלט רוסי. יש לציין שדיאגילב כבר היה מעורב בבלט הרוסי כאשר ב-1899 התמנה לעוזרו של הנסיך סרגיי וולקונסקי, מנהל "התיאטראות הקיסריים". תוך זמן קצר וולקונסקי הפך את הבלט הקיסרי (או בשמו המוכר יותר - בלט מרינסקי) למוכר ומפורסם בכל אירופה. ב-1900 דיאגילב גם ערך את השנתון של התיאטראות הקיסריים והשתמש שם בטיפוגרפיה חדשנית, שנחשבה לאבן דרך בטיפוגרפיה הרוסית. אבל השפעתו של דיאגילב על בלט מרינסקי הייתה קצרה והוא פוטר ב-1901, כאשר התעקש על העסקת באקסט ואמנים מודרניים אחרים. הנסיך וולקונסקי אולץ להתפטר שנה אחריו.

במעבר המאה הבלט הרוסי החל לדעוך ולהפוך לשגרתי וקונבנציונלי – כולל התפאורה והתלבושות. מהפיכת 1905 עוד הרעה את המצב, כשדור צעיר של טובי הרקדנים הרוסיים החל מחפש פרנסה מחוץ לבלט מרינסקי וגם מחוץ לרוסיה. במקביל, באותה תקופה מתפתחת פעילותו הכוריאוגרפית של פוקין, אשר דוחף לחידושים ולמודרניזם וקורא לחיבור בין עולם הציור עם עולם הבלט, כדי ליצור אפשרויות מופע חדשות. יש לציין שעוד בשנת 1898 ניפתח התיאטרון האמנותי של מוסקבה, על ידי סטניסלבסקי ואחרים, וגם הוא השפיע על התפיסה הדרמטית בתחום המופע בכלל, וכך גם הרעיונות של מאיירהולד, אפיה וקרייג, שאותם אזכיר בהמשך. לאור ה"יובש" בבלט, לעומת התסיסה של סוגי מופע אחרים, הסופר הרוסי וולטר נובל (Nouvel) (שהיה אח"כ המזכיר של דיאגילב ב**בלה רוס**), והצייר והמעצב בנואה, שאהבו מאד בלט, שכנעו את דיאגילב להיכנס לתחום ולנסות לעורר אותו. כך קם ה**בלה רוס**, שפעל בעצם רק מחוץ לרוסיה.

ב-1909 פתח ה**בלה רוס** את העונה הראשונה בפריז. בתחילה לא היה לדיאגילב כסף להפקות חדשות ולכן הציג בלטים שעשה פוקין עוד בסנט-פטרסבורג, כמו ה**סילפידות** עם עיצוב של בנואה, או **קליאופטרה** בעיצוב באקסט. כל פריז התפעלה מהמופעים ומאיכות הרקדנים (אנה

פאבלובה, תמרה קארסאבינה, סופיה פיאודורובה, ברוניסלבה ניז'ינסקיה, ואסלב ניז'ינסקי (ואחרים). עד כה נעזר דיאגילב ברוסים – מעצבים רוסיים, מלחינים רוסיים וכמובן רקדנים וכוריאוגרפים רוסיים, כשעולם החזותי והתרבותי שלהם ניזון מהתרבות הרוסית. כך היה גם ב-1910, בבלט **ציפור האש**, עם המוסיקה של סטרווינסקי ובעיצוב תפאורה (1) ותלבושות (2) של



2. ימין: גולובין, תלבושת לציפור האש, 1910, בלה רוס; שמאל: לאון באקסט, תלבושת לציפור האש, 1910, בלה רוס.

1. אלכסנדר גולובין (Golovin), תפאורה לציפור האש, 1910, בלה רוס

גולובין (Golovin) ובאקסט, בסיגנון שמשלב אר-נובו, פרה-רפאליזם ואורינטליזם. אבל המוסיקה של סטרווינסקי הייתה מודרנית ופוקין כבר שילב בריקוד סגנונות מודרניים וחופשיים. החדשנות המשיכה ב-1911 בבלט הבא של סטרווינסקי, **פטרושקה**, בעיצוב בנואה (3). אך ב-1912 באחה"צ של הפאון עם תפאורה של באקסט (4), כבר פנה דיאגילב למלחין צרפתי - דביוסי, ואפשר לניז'ינסקי (כאן בתלבושת הפאון) (5) להמציא שפת תנועה חדשה, שלא לדבר על התעוזה של המופע והשערורייה שפרצה בשל הרמזים המיניים שהסעירו את הקהל. רודן הזקן התרשם כל כך מהתנועה של ניז'ינסקי עד שביקש לפסל אותו (6).



4. לאון באקסט, תפאורה לאחה"צ של הפיאון, 1912.



3. אלכסנדר בנואה, תפאורה לפטרושקה, מערכה I, בלה רוס.



6. רודן, ניז'ינסקי באחרי
הצהרים של הפאון של קלוד
דביסי; בלה רוס, 1912, ימין;
חימר; שטאל: ברונזה, 17.5,
ניז'יאן רודן



5. לאון באקסט, ניז'ינסקי בתפקיד הפאון באחה"צ של הפיאון, 1912.

ככל שדיאגילב התבסס באירופה ונעשה מעורה באמנות האירופאית, הוא מאס בסגנון העמוס והמקושט של המעצבים הרוסיים שלו ובעלילות המבוססות על פולקלור רוסי, וחיפש אמנים מהזרמים האוונגרדיים ביותר באותה תקופה. דיאגילב יעבוד עם מעצבים קוביסטים, פוביסטים, ניאו-פרימיטיביסטים וקונסטרוקטיביסטים, אך כאן אני רוצה לעמוד בעיקר על שיתוף הפעולה שלו עם הפוטוריסטים, כי לטענתי השפעתם הובילה את הבלה רוס למהפכה של ממש בתחום המופע, התפאורה, התלבושות והתאורה. יש לציין שלין גראפולה כותבת בקצרה על קשר זה בספרה **בלט רוס של דיאגילב**, שלצעה עד אז (הספר פורסם ב-1989) לא נחקר דיו, חוץ משני מחקרים שבאו דווקא מהתחום שלי, תולדות האמנות, ולא מתחום המחול.

הפוטוריסטים היו החדשנים הגדולים של המופע, וכל החידושים של התיאטרון הקונסטרוקטיביסטי ושל מופעי הדאדא, הסוריאליזם, הפלאקסוס ותנועות מאוחרות יותר, הושפעו מהפוטוריסטים. המופע הפוטוריסטי האידיאלי כולל את כל האמצעים האומנותיים, מוסיקה, תנועה, תאורה, ומרכיבים אודיו-ויזואליים, במטרה לעבוד באופן סימולטני על כל החושים, וליצור אצל הצופה חוויה טוטאלית. יש לציין שגם הפוטוריסטים וגם דיאגילב הושפעו משני רעיונות עיקריים שהיו מאד פופולריים באותה תקופה: האחד, הרעיון של ואגנר על "אחדות האמנויות" - Gesamtkunstwerk - שמשמעו אמנות טוטאלית המאחדת את כל האמנויות; והשני, רעיון הסינסתזיה - לפיו גירוי של חוש אחד (ראיה למשל) יכול לגרום לתגובה של חוש אחר (שמיעה למשל), וכך צבע יכול ליצור צליל ולהיפך. קנדינסקי, בספרו **על הרוחני באמנות מ-1910**, בנה תיאוריה שמקשרת בין צבעים וצלילים (כל צבע מזכיר צליל של כלי מוזיקאלי אחר). סקריאבין, (Scriabin) עסק גם הוא בתחילת המאה בקשר שבין מוסיקה וצבע: בהוראות

המוסיקה שכתב לפרומיתיאוס הוא כלל שימוש באורגן צבעוני, שכל צליל מצליליו מקרין על המסך אור בצבע שונה. פראמפוליני, (Prampolini) אחד ממעצבי הבמה הפוטוריסטים החשובים ביותר, כתב בהשפעת הסינסתזיה את המיצג **כרומפוניה - צבע וקול** (1913) על שילוב צבעים וקולות.

יש לציין שלתפיסת אחדות האמנויות תרמו, בין היתר, גם אדולף אפיה (Appia), שהושפע מווגנר וראה את האירוע התיאטרלי כחוויה טוטאלית המורכבת מהמחזה הכתוב, השחקנים, התאורה, התפאורה והתלבשות, וגם מאדוארד גורדון קרייג (Craig), שערך ב-1909 ניסויים בתאורה ב"ארנה גולדוני" בפירנצה, כשהוא חותר לסינתזה של תנועה, קול ואור. הפוטוריסטים, שהיו לקטנים ולקחנים לא קטנים, הושפעו מכל הרעיונות הנ"ל, אך יצרו מתוכם משהו חדש, ובין השנים 1913-17 פרסמו עשרות מניפסטים שעסקו באספקטים שונים של המופע. בדיוק באותן השנים פגש בהם דיאגילב, שבמלחמת העולם הראשונה שהה חלק מהזמן באיטליה. בגלל המלחמה דיאגילב איבד הרבה חברים מלהקתו והיה עליו לבנות אותה מחדש עם אנשים חדשים, וזו הייתה הזדמנות לשוות לה אופי יותר מודרני. שנים אלה גם חופפות לפריחתו של לאוניד מאסין, שהתמנה אז לרקדן ראשי והחליף את ניז'ינסקי כרקדן וככוריאוגרף.

דיאגילב פגש את הפוטוריסטים האיטלקיים ב-1914, בתחילה כנראה בלונדון ואח"כ באיטליה. יש תיעוד על השתתפותו של דיאגילב בערב בביתו של מארינטי (שכתב את המניפסט הפוטוריסטי הראשון) במילאנו ב-1914. בפברואר 1915 הצטרף סטרווינסקי לדיאגילב ברומא לרגל העלאת **פטרושקה**, מופע שמשך אליו את הפוטוריסטים. יש עדות שסטרווינסקי חיפש אז את בוצ'יוני כי חשב ליצור אתו משהו, בעוד דיאגילב מדבר על "ברית עם מרינטי".

אני מניחה שדיאגילב שמע על הפוטוריסטים עוד לפני שפגש אותם באיטליה, כי הם השפיעו מאד על האמנויות ברוסיה, והפוטוריסטים הרוסיים היו הראשונים ליישם כמה מהרעיונות החדשים באופרה **ניצחון על השמש**, שהוצגה בשליש ובחמישי בדצמבר, 1913, בתיאטרון **לונה פארק** בסן פטרסבורג. הליברטו נכתב על ידי המשורר-תיאורטיקן אלכסיי קרוצ'ניק (Alexei Kruchenyk), המוסיקה נכתבה על ידי המוסיקאי-צייר מיכאיל מאטיושין (Mikhail

(Matyushin) והבמה והתלבושות עוצבו על ידי הצייר-מעצב ולדימיר מאלביץ (Malevich). למרות שהמופע כונה "אופרה", הוא לא היה כזה, אך סביר להניח כי נקרא בהשפעת ואגנר שראה באופרה את המקום שבו ניתן להגשים את שילוב כל האמנויות. המטרה של מאלביץ הייתה להמחיש באופן חזותי את הרעיון של שפה פוטוריסטית חדשה שכונתה **זאום** (Zaum) - שפה המורכבת ממילים קטועות ושילובים שרירותיים בין פרגמנטים של מילים (בדומה למילים **בחופש** של הפוטוריזם האיטלקי). מאלביץ יצר פרגמנטציה דומה בתפאורה ובתלבושות, על ידי שבירה של הצורות והחלל בעזרת התאורה: הוא יצר את התפאורה והתלבושות מקולאז' של צורות גיאומטריות, כל אחת בצורה שונה ובצבע אחר. (7) (8) (9) (10). בכל פעם שנפגשו צבעים זהים בתפאורה ובתלבושת, קטע מהגוף היה כאילו נעלם ומתאחד עם הרקע. כמו כן, לעתים האיר רק קטעים של הגוף או התפאורה על ידי שימוש בספוטים, או לחילופין שטף את הבמה בצבעים משתנים, וכך, על ידי חיבור וחיסור צבעים, הדגיש או העלים צבע זה או אחר של התפאורה והתלבושות, ובצורה זו העלים קטעים מהגוף או הדגיש אותם.



7. מאלביץ, עיצוב תלבושות, "ניצחון על השמש", 1913.

8. מאלביץ, עיצוב תלבושות, "ניצחון על השמש", 1913.



10. מאלביץ, תלבושות על רקע התפאורה, "ניצחון על השמש", 1913, רקונסטרוקציה, 1987-88.



9. מאלביץ, עיצוב במה, "ניצחון על השמש", 1913, רקונסטרוקציה, פינלנד, 1987-88.

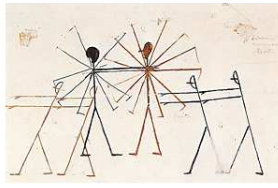
אחת ההצגות הראשונות שדיאגילב ובאלה הפוטוריסט תכננו הייתה **מכבש הדפוס**

(Macchina Tipografica) משנת 1914. באלה העלה אותה כרעיון שהוצג בפני דיאגילב בחדרו

במלון, עם 12 שחקנים, אך בסופו של דבר המופע לא הופק. התפאורה תוכננה ממסכים (11) שעליהם מצוירת המילה "טיפוגרפיה". כל אחד מ-12 השחקנים היה חלק מתוך מכבש הדפוס. בסקיצה של באלה, (12) בה הוא מתכנן את הכוריאוגרפיה, נראים 6 אנשים: 2 מלפנים ו-2 מאחור המשמשים כבוכנות, והם נעים קדימה ואחורה ומניעים 2 שחקנים נוספים שידיהם מסתובבות כמו גלגלי שיניים. לתנועות התלוו גם רעשים: חלק משחקנים חזרו בעוצמה על ההברה STA (13) בעוד שבאלה עצמו השמיע קולות אונומטופיים.



13. באלה, תמליל מכונת הדפוס, 1914



12. באלה, מכונת הדפוס, משמאל: כוריאוגרפיה; מימין, אחת התלושות.



11. באלה, מכונת הדפוס, עיצוב במה, 1914

המופע הפוטוריסטי הראשון שכן בוצע על הבמה על ידי הבלה רוס היה זיקוקי די-נור, שהיה גם המופע הראשון שהשתמש באור כתחליף לשחקן ויצר "בלט של אור". הרעיון של בלט של אור הושפע מהריקודים של לואה פולר (Loie Fuller), שכבשה את אירופה בסוף המאה ה-19 ובתחילת המאה ה-20. היא נהגה ליצור צורות בחלל (14) על ידי תנועתה ותנועת שפע הבד של שמלתה וצעפיפה. היא כינתה את ריקודה "תמונה רוקדת" (tableau dancé) (15).



15. לואה פולר רוקדת



14. לואה פולר רוקדת

הצורות הנעות שיצרה בחלל הווארו בתאורה צבעונית מכיוונים שונים, גם מלמטה, כשהאור חדר דרך הבמה השקופה עליה רקדה. כך יצרה צורות מופשטות ודינאמיות של אור וצבע שנעו בחלל הבמה. אמנים רבים העריצו את פולר וציירו או פיסלו אותה רוקדת (16). פולר גם תמכה

באיזדורה דאנקן ועזרה לה בפרסום שמה ובמימון הופעותיה בווינה ובבודפשט ב-1902. יש לציין כי לואה פולר עצמה העלתה עוד ב-1914 מופע בשם **זיקוקי די נור**, לאותה מוזיקה של סטרווינסקי, ואין ספק שמופע זה השפיע הן על דיאגילב והן על הפוטוריסטים. אך בניגוד לפולר, **הבלה רוס** העלה בלט ללא רקדנים, וכלל רק תפאורה ותאורה.



16. לואי שרה (Chéret), לואה פולר בפולי ברז',

זיקוקי די-נור של **הבלה רוס** עלה ב-12 באפריל, 1917, בתיאטרו קונסטנצי (Constanzi)

ברומא, על פי מוזיקה של סטרווינסקי, בניצוח אונסרמה (Ansermet) ובעיצוב באלה. הכוריאוגרפיה נבעה מעיצוב הבמה והתאורה, כי התנועה על הבמה נוצרה על ידי שינויי תאורה. למרות שגראפולה טוענת שהתאורה תוכננה על ידי דיאגילב, לדעתי המתכנן היה באלה, אך הוא עבד בשיתוף פעולה עם דיאגילב. באלה יישם את הרעיונות שלו עצמו ושל דיאגילב ותכנן את התפאורה כדי שתשרת את התאורה.



18. באלה, זיקוקי דינור, הבלט הרוסי

17. באלה, תפאורה לזיקוקי דינור, 1915, טמפרה על נייר מודבק על בד, 48.5X33, מוזיאון לה סקאלה, מילאנו

התפאורה הייתה הגדלה תלת-ממדית של ציורים של באלה (17), שמהם נשאו גם שרטוטי עבודה. המבנים הגיאומטריים היו עשויים עץ, חלקם מלוחות דיקט מכוסים בבד צבעוני וחלקם ממסגרות עץ מצופות בד צבעוני שקוף, ובתוכם גופי תאורה שהאירו דרך הבד. (18) כל אלה עמדו על רקע מסך שחור והוארו על ידי תאורה צבעונית מתחלפת, שהאירה גם על התקרה

ועל הקהל. לפעמים התאורה כבתה ונותר רק האור הפנימי של הגופים, והם נראו מרחפים בחלל. (19) (20)



20. באלה, זיקוקי דינור, הבלט הרוסי, שיחזור



19. באלה, זיקוקי דינור, הבלט הרוסי, שיחזור

באלה התקין את לוח התאורה בתא הלחשן ומשם פיקח בעצמו על השינויים. על פי הרשימות הוא תכנן 49 תמונות, אך מכיוון שהיו תמונות שחזרו על עצמן, הרי שהיו למעלה מ-50 Cues – ז"א פקודות של חילופי תאורה. כל הבלט כולו נמשך כ-5 דקות - מכך שבכל דקה היו למעלה מעשרה חילופי תאורה. בניגוד לתפקיד המסורתי של האור כמאיר, או מדגיש צורה, או יוצר אוירה, כאן הוא הפך לשחקן אקטיבי וגם לחלק מהתפאורה. בגלל אפקט האפטר-אימאג'י ההחלפה המהירה של התאורה שינתה את הצורות שקלטה העין, ובכך הפכה את התפאורה לדינאמית ומשתנית כל הזמן.

קשר נוסף של דיאגילב עם הפוטוריסטים נוצר עם דפרו, שהוזמן לעצב את הגרסה המקוצרת של **שירת הזמיר**, בלט לפי מוסיקה של סטרווינסקי - שבסופו של דבר לא בוצע בגרסה זו. דפרו תכנן תלבושות ומסכות העשויות מצורות גיאומטריות נוקשות (21), המסוות את הגוף והפנים, זאת כדי לבטל את המרכיב האנושי של הרקדנים ולאליץ אותם לנוע בתנועות מכניות. גם התפאורה (22) נעשתה מצורות דומות, גינה של צמחים עשויים מצורות גיאומטריות וצבעים בוהקים, כפי שניתן לראות בשחזור (23).



23. דפרו, שירת הזמיר של סטרווינסקי (שיחזור), פרחים מקרטון וטף, 1916-7.



22. דפרו, שירת הזמיר של סטרווינסקי, פרחים מקרטון וטף, 1916-7, עבור הבלט הרוסי



21. דפרו, עיצוב תלבושות לרקדנים, שירת הזמיר של סטרווינסקי, 1916, קולאז' של ניירות צבונניים על קרטון, 38X50 ס"מ, מודנה

ביטול המרכיב האנושי בדמות נבע מהתפיסה שהשחקן האנושי מביא אתו "מטען" ולכן יש להחליף אותו במריונטות או במכונות במה. עוד ב-1810 כתב הינריך פון קלייסט על תיאטרון המריונטות וציין את הערצתו לאי-המודעות של המאריונטה, שאותה ראה כמעלה. קרייג, בכתב העת שערך **מסיכה (Mask)**, 1909, דרש שאת פני השחקן תחליף מסיכה ואפילו שילב שחקנים חיים עם מריונטות. הפוטוריסטים אימצו רעיונות אלה וחלמו על מיכון הבמה והדמויות. כמובן שמבחינה טכנית עדיין לא ניתן היה לבצע זאת, אך במופעים הפוטוריסטיים, גם כאשר הדמות מבוצעת על ידי שחקן אנושי, היה רצון לבטל את האנושיות שלה על ידי תנועה מכאנית ותלבושות מכאניות. גישה זו מאפשרת גם לשלב בין הדמויות לבין התפאורה.

הרעיונות הפוטוריסטיים חדרו לפריז והשפיעו על מופע אוונגרדי נוסף של **הבלה רוס** – **פאראד**. מענין **פאראד** נתפס כמופע האוונגרדי הראשון של **הבלה רוס**, אבל למעשה, כפי שהראיתי כאן, הוא סגר תקופה של ניסיונות בימתיים מאד חדשניים בהשראה פוטוריסטית. זהו בלט של מערכה אחת על פי סצנריו של ז'אן קוקטו, מוסיקה של אריק סאטי, אחד מהמלחינים האוונגרדיים בפריז באותה תקופה, וכוריאוגרפיה של לאוניד מאסין, שגם רקד. מעצב התפאורה והתלבושות היה פיקאסו, שגם תרם לרעיונות של קוקטו. על התזמורת ניצח ארנסט אנסרמה (Ansermet). הפרמיירה הייתה באמצע מלחמת העולם, ב-18 במאי 1917, ב- Théâtre de Châtelet בפריז, כחודש לאחר **זיקוקי דינור**. המשורר גיום אפולינר כתב בתוכניה שהמופע **פאראד** הוא סוג של "סוריאליזם", וכך טבע את המילה סוריאליזם כמה שנים לפני המניפסט של מייסד הסוריאליזם, אנדרה ברטון.

משמעות המילה "פאראד" היא תהלוכה. הכוונה, בין היתר, לתהלוכה שמארגן קרקס עם כניסתו לעיר, במטרה להציג את האמנים הבולטים ולפתות את הצופים. ואכן, הרעיון של קוקטו היה להציג שלוש קבוצות של אמני קרקס ומנהלים, המנסים למשוך את תשומת לבו של הקהל ולהכניס אותו למופע. קוקטו עבר על הרעיון למופע כמה שנים. מאז 1909, העונה הראשונה של **הבלה רוס** בפריז, הוא היה בקשר הדוק עם דיאגילב, ובשנת 1914 ניסה לעניין אותו ואת סטרווינסקי במופע שהתכוון לכנות בשם **זוויז**, ושהיה צריך לכלול אקרובטים, ליצנים וקרקס. קוקטו חשב לעצב את המופע בעצמו, בסגנון הציורים של גלייז, אך הרעיון נדחה על ידי דיאגילב

וסטרווינסקי. קוקטו, שראה כיצד דיאגילב מתקרב יותר ויותר לרעיונות אוונגרדיים, לא התיימש והמשיך לפתח את הרעיון. ב-1915 פנה למלחין אריק סאטי שיכתוב לו את המוסיקה. הרעיון מצא חן בעיני סאטי ובמשך שנת 1916 הם עבדו ביחד וגם קיבלו את הסכמתו של דיאגילב למופע. באותה שנה פיקאסו צייר את דיוקנו של קוקטו. שניהם התקרבו מאד וקוקטו סיפר לו על הרעיון למופע והציע לו להיות המעצב של התלבושות והתפאורה. יתכן כי בזמנים רגילים פיקאסו לא היה מתפתה ליצור סתם "דקורציה", אבל באותן שנים, בגלל המלחמה, פריז הייתה מדכאת, שוממת ומשעממת והוא הרגיש מבודד. ביקורו של דיאגילב בסטודיו שלו ב-1916 שכנע אותו סופית לקבל את ההצעה. החלטה זו תפתח בפני פיקאסו תחום שלם של יצירה – עיצוב במה, שיעסוק בו גם בהמשך, יחד עם הבלה רוס, וגם ימשיך לשתף פעולה עם סאטי.

תרומתו של פיקאסו היא הרבה מעבר לעיצוב התפאורה והתלבושות, כי תוך כדי העבודה על הבלט הוא הציע רעיונות רבים שכללו גם שינויים במחזה. סאטי מאד התלהב מרעיונותיו, אך חשש לעבוד עליהם מאחורי גבו של קוקטו, אבל כשקוקטו שמע את הרעיונות של פיקאסו גם הוא התלהב ושניהם עבדו בשיתוף פעולה. ציור המסך של פאראד (24), מזכיר את ציורי הקרקס של פיקאסו, במיוחד את אלה שבסוף התקופה הוורודה. בציור (25) מתוארת חבורה של שני ארלקינים, מלח, לוחם שוורים עם גיטרה, שתי נשים ומשרת שחור, המביטים אל סוס ועליו פיה. הפיה היא כנראה הרקדנית אולגה קוקלובה, שפיקאסו התאהב בה ואחר כך נשא אותה לאישה. ברבות הימים היא הפכה לאשתו השנואה והפרתה את יצירתו בדימויים שליליים של אישה צועקת ומאיימת.



25. פיקאסו, מסך לפאראד, (עם ז'אק שיראק)



24. פיקאסו, מסך לפאראד, 1917, טמפרה על בד, 10X17 מטר, מרכז פומפידו, פריז. לאחרונה הוצג לציבור ב-1982, במרכז פומפידו במץ.

לעומת המסך שהיא מצויר בסגנון פרה-קוביסטי, התפאורה הייתה קוביסטית, כפי שניתן לראות מהמקט (26) ומשחזור הבלט (27). התלבושות היו בעלות סגנון מעורב – האקרובטים היו בבגדי גוף מצוירים (28); הנערה האמריקאית הייתה לבושה בחצאית וג'קט בסגנון בגדי מלחים (29), האקרובט הסיני היה לבוש בבגדים בסגנון סיני מסורתי, כולל הצמה (המלאכותית) (30-31). לעומת זאת ראשו של הסוס נראה כקונסטרוקציה קוביסטית עם השפעה של פיסול פרימיטיבי (31). הסגנונות השונים יצרו הבחנה ברורה בין הקבוצות, כפי שניתן לראות בשיחזור הבלט (32).



27. פיקאסו, תפאורה של פאראד, 1917, שיחזור.



26. פיקאסו, מקט לתפאורה של פאראד, 1917.



29. פיקאסו, הנערה האמריקאית, פאראד, 1917.



28. פיקאסו, האקרובטים והסוס, פאראד, 1917.



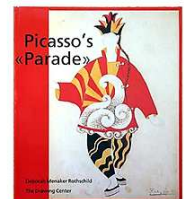
32. פיקאסו, האקרובטים והסוס, פאראד, 1917.



31. פיקאסו, האקרובט הסיני והסוס, פאראד, 1917.



30. פיקאסו, האקרובט הסיני, פאראד, 1917.



בהשפעת הרעיונות הפוטוריסטיים שחדרו גם לצרפת, פיקאסו מבטל את האנושיות של כמה מהרקדנים, כמו למשל שני המנהלים, הצרפתי והאמריקאי (33) ומסווה את גופם בעזרת קונסטרוקציות קוביסטיות עשויות מקרטון (34)(35). תלבושות אלה מושפעות מהציורים

ומהקונסטרוקציות (אסומבלאזיים) שיצר בשלב הקוביזם הסינתטי שלו. לדעתי, עיצוב התלבושות של שני המנהלים ישפיע גם התפתחות הציור שלו בהמשך, כפי שניתן לראות, למשל מסגנון הציור שלושה מוזיקאים מ-1921 (36).



34. פיקאסו, ימין: המנהל האמריקאי, שמאל: המנהל הצרפתי, תלבושות לפאראד, 1917, שיחזור



33. פיקאסו, המנהל האמריקאי והמנהל הצרפתי, תלבושות לפאראד, 1917



36. פיקאסו, שלושה מוזיקאים, שמן על קנבס, 1921, 222.9X200.7 ס"מ, מוזיאון לאמנות מודרנית,



35. פיקאסו, המנהל האמריקאי והמנהל הצרפתי, תלבושות לפאראד, 1917

לא היה שום דבר מהפכני בתוכן המופע, כי נושא הקרקס הופיע אצל הרבה אמנים זה עשרות שנים. אבל כאן השתתפו גם אמני קרקס אמיתיים, והיה גם שימוש בקולות רעש, כגון מכונת כתיבה, צופר ערפל ועוד – גם אלה בהשפעת המופע הפוטוריסטי. השילוב של כל המרכיבים הקוליים והחזותיים של המופע, ובזכות הרעיונות של קוקטו ופיקאסו, המוסיקה של סאטי והעיצוב של פיקאסו – הם שהעניקו לו את האופי האוונגרדי. יש לציין שהסקנדלים שליוו את המופע המשיכו מחוץ לבמה, ממש ברוח הסקנדלים הפוטוריסטים. סאטי, שכעס על אחד המבקרים, שלח לו גלויה ובה כתב "Monsieur et cher ami - vous êtes un cul, un cul sans musique", "אדוני היקר אתה שווה לתחת, תחת בלי מוסיקה". המבקר תבע אותו למשפט. במשפט נעצר קוקטו והוכה על ידי השוטרים, על כך שחזר וצעק את המילה "תחת" שוב ושוב. סאטי הפסיד במשפט וישב לבסוף שמונה ימים בבית הסוהר.

לסיכום, הקשר עם הפוטוריסטים שינה את התפיסה של דיאגילב ואת אופי המופעים הבאים. אם בבלט המסורתי הצד החזותי שירת את הרקדנים, הרי שאצל הפוטוריסטים הריקוד

והכוריאוגרפיה שרתו את עיצוב הבמה. אמנם, דיאגילב מיתן את האקספרימנטים על הבמה, והגיע לאיזון בין הרקדנים לבין הצד החזותי, אבל תקופת ההתנסות שעבר עם הפוטוריסטים ועם פיקאסו קבעה את המשך דרכו של הבלה רוס, ואת ההתנתקות הסופית שלו מהבלט המסורתי של המאה ה-19.

לקריאה נוספת:

- גראפולה, ל., בלט רוס של דיאגילב, רמת השרון: הוצאת אסיה, 2012.
- Apollonio. U., (ed.), *Futurist Manifestos*, London: Thames and Hudson, 1973; 28
- Compton, S. P. "Malevich's Suprematism – The Higher Intuition", *Burlington Magazine*, 118/2, (August 1976).
- Cooper., D., *Picasso Theatre*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1967.
- Hulten, P., *Futurismo & Futurismi* (Exh. Cat. Palazzo Grassi, Venice) Milan: Bompiani, 1986
- Kirby, E. T. (ed.) *Total Theatre*, New York: Dutton 7 Co., 1969.
- Kirby, M., *Futurist Performances*, New York: Dutton, 1971.
- Lista, G., *La Scène Futuriste*, Paris: Edition du CNRS, 1989.
- Markus, R., "Light and Dynamism in Futurist Art and Scenography", *Scenography International*, no 5, "Tradition and innovation" (2002). 2nd version published in *Assaph*, Studies in Art History, 9, Tel Aviv University, 2005. See also: <http://www.ruthmarkus.com>.
- Rudnitsky, K., *Russian and Soviet Theatre 1905-1932*, New York: Harry N. Abrams Inc., 1988.
- Spencer, Ch., with Philip Dyer and Martin Battersby, *The World of Diaghilev*, Chicago: Henry Regnery Co., 1974.
- Tarkka, M., "Reconstructing Victory over the Sun", *Malevich*, London: Art and Design, Academy Edition, St Martin Press, 1989.
- Tisdall C., & A., Bozzolla, *Futurism*, London: Thames and Hudson, 1985.
- Van Norman Baer, Nancy., *The Art of Enchantment, Diaghilev's Ballets Russes 1909-1029*, San Francisco Museum: Universe Book, 1988.