

סרגיי דיאגילב (Diaghilev), אדם בעל מעוף וכישרון, תיאטרלי בהופעתו, בעל קשרים מצוינים והשכלה רחבה, שינה את מהלך התפתחותה של אמנות המחול ובעצם סלל את הדרך למחול המודרני. דיאגילב, שנולד ברוסיה במרס 1872 ומת באוגוסט 1929, יצר את בלט רוס (Ballets Russes, 1909-1929), להקת המחול החשובה ביותר של תחילת המאה ה-20. הלהקה, שהצליחה לגשר בין יבשות ותרבויות, הוציאה מתוכה כמה דמויות יוצאות מן הכלל, אשר השפעתן על עולם התיאטרון, המחול והפוליטיקה של האמנות נמשכת עד עצם היום הזה.

אפשר כמובן להעתיק מוויקיפדיה את הערך "סרגיי דיאגילב", וכך נוכל לקרוא כיצד למד משפטים, ייסד מגזין חשוב לאמנות ברוסיה, שימש אמרן, היה ידידם של רוזנים ומלכים, ניסה לכתוב מוסיקה ולצייר והצליח, הודות ליכולתו הנדירה לחבר בין יוצרים ולממש את הרעיונות הפרועים ביותר, ללכת צעד אחד לפני כולם בתפיסה הבימתית שלו. כל אלה איפשרו לו להציג תערוכה של ציורי דיוקנאות רוסיים במוזיאון במערב, להביא לפריס אופרה רוסית ולהתאים אותה לקהל מודרני ולנער את האבק מעל המחול, שדישדש במי אפסיים בסוף המאה ה-19. כשהבלט הקלאסי הידרדר לכדי בידור מגושם, החל המחול המודרני לשלוח

סנוניות ראשונות לשמי העולם – איזדורה דאנקן (Duncan) הסעירה שלוש יבשות בריקוד החופשי שלה, בתשוקתה חסרת האשם לחיים, בנישואיה ובהריונותיה שלא בהכרח היו קשורים זה לזה, בסקרנות האין-סופית שלה ובדחייה הישירה של גינונים ושל כל סימן לזיוף. היא היתה פורצת דרך, אך לא השפיעה ישירות על המתרחש במחול. לואי פולר (Fuller) הופיעה במופעי אור ובד מיסטיים למחצה בפריס ושימשה השראה לבודלר (Baudelaire) ולמלרמה (Mallarme) וז'אק-דלקרוז (Jacques-Dalcroze) פיתח שיטה לעיצוב הקשר בין תנועה לריתמוס, ששינתה את היחס לגוף, למוסיקה ולקשר ביניהם ושימשה דורות של יוצרים ומחנכים. בתחילת המאה ה-20 עיקר השפעתו היתה בגרמניה ובווינה, וגבול השפעתו על המחול עצמו עדיין היה מינורי.

לתוך הריק הזה, שציפה להתמלא, זינק דיאגילב במלוא עוצמתו ועם כל כוח הדמיון שלו. הוא החל את דרכו בהעלאת הפקות של בלט קלאסי שייבא מרוסיה לפריס, מתוך שינוי של

המוסיקה, התפאורה והתלבושות, סינון של אלמנטים מיותרים, שכירת שירותיהם של אמנים מוכשרים וצעירים ובעיקר מתן אמון באותם אמנים. הראשונים שעבדו אתו היו ליאון באקסט (Bakst), צייר מודרני שיצר ציורי מסך ענקיים ומדהימים בצבעוניותם, ואלכסנדר בנוה (Benois), שכמו בתיאטרון העכשווי היה חלק מן הצוות היוצר. אחריהם באו ענקי הציור המודרני – פיקסו (Picasso), מירו (Miro), דה קיריקו (De Chirico), בראק (Braque) אוטרילו (Utrillo) ואחרים.

אבל גולת הכותרת של יצירתו, המקום הנועז ביותר מבחינת האומץ האמנותי שגילה, הפגיע ביותר ברמה הרגשית והאישית, מושך הלב ביותר בהשפעתו על תולדות המחול, היה המפגש של דיאגילב עם רקדן צעיר, נדיר באיכויותיו, תמים ויפה תואר באופן מוזר ומושך. הכוונה, כמובן, לוואצלב ניז'ינסקי (Nijinsky). הוא היה בנם של רקדנים נודדים והפך לרקדן מן השורה בבלט קירוב, אחרי שעבר שם את

מאה שנה לבלט רוס

גבי אלדור

מסלול הלימוד המפרך מאז היותו בן 14 ועד לבגרות. הוא הפך לסולן בלהקה הודות לכישרונו הגופניים יוצאי הדופן, אבל עוד יותר מכך בשל דמותו הכובשת. מכאן והלאה רשימה זו היא וידוי אהבה – אהבתי לניז'ינסקי.

בתחילת דרכו הופיע ניז'ינסקי בתפקידים אקזוטיים וכבש את לבו של הקהל הפריסי. בכוריאוגרפיה של פוקין (Fokine) לשחרזה (1910) הפכה דמותו של העבד המוזהב ליקיר החברה, שהוביל בבלי דעת אופנה של מזרחיות שקנתה לה אחיזה בארמונות לונדון ופריס ובלבושן של נשות העיר המהודרות: נוצות, זהב, בדים רקומים ושטיחים, כובעים עטורי אבני חן, שפע של משי וברוקד וטווסים כחולים שהידסו בגנים עתירי עלווה בין פסלים נאים. הוא הפך לחביב החברה, אבל למעשה הובל על ידי מנהלו וסוכנו האישי, דיאגילב. בצילומים שבהם הם נראים יחדיו, בעשרות הציורים שבהם מונצחות דמויותיהם, נראה דיאגילב המבוגר ועב הבשר

הנושא את גופו בחשיבות, שבשערו קווצה לבנה מגונדרת שיש בה רמז לגילו ולרצינות כוונותיו, ולידו הרקדן נמוך הקומה ובעל הצוואר הזקוף, המזכיר יותר מכל חיה, מין יצור חד פעמי שנקלע ליער זר שאין הוא יודע את חוקיו. אין זה סוד שהנער הוא מאהבו של דיאגילב, אך הקשר ביניהם נראה כתלות, כצורך, לא כסיפור אהבה מלא שמחה.

הסיפור נמשך בשני מישורים, שהחשוב ביניהם הוא יצירתו של ניז'ינסקי, שהתאפשרה בעזרת פטרונו. ניז'ינסקי התפרסם לראשונה ביצירתו של פוקין *רוח הורד* (1911) למוסיקה של דביאסי. בסיפור זה, באופן נדיר, הגבר הוא זה המגלם רוח מסתורית, הנוגעת לא נוגעת בחלומה של נערה ישנה. עטור ורדים הוא מזעזע את הישנה בקיומו הערטילאי אך החושני. היא מתעוררת ורוקדת עמו, כפסע בינה לבין – עד שלפתע הוא נעלם בקפיצה פתאומית מבעד לחלון הפתוח לרווחה, מותיר אחריו כמיהה חסרת פשר.

הקהל, שמאז ומתמיד תמיד אהב מחול במונחים של אות הספורט, העריץ את הקפיצה של הגיבור בדרכו החוצה, שהיתה מדהימה בגובהה. אבל המשורר והמבקר הדגול דנבי (Denby) ראה בזרועותיו הרכות, הכפופות כמורה של שיח ורדים נובט, את הישגו האמיתי של ניז'ינסקי – יכולתו

להפוך לדבר שהוא מגלם. כך היה גם ב*פטרשוקה* (1911) של פוקין, למוסיקה מסעירה של סטרווינסקי. במחול זה יצר הרקדן את דמותו של המוקיון אשר מתאהב בבובת הרקדנית, אשר מתאהבת מצדה ב"מור" – הכושי, אשר מצליח לחלץ את רוחו, אבל לא את גופו המופעל על ידי מנהל הקרקס הרע. ברגע האחרון דמותו הרמוסה וחסרת החיים על הבמה מוכפלת על גג הקרקס והוא לועג למנהל המבועת, שכמו הקהל אינו יכול להבחין עוד בין "הגוף" הבובתי לבין רוחו החיה, המשוחררת.

כדאי להביט בצילומים הידועים של הדמות הזאת, החבויה מאחורי איפור לבן כבד, שבהם ניז'ינסקי הרקדן נעלם לתוך דמותו המעונה של המוקיון. זוהי דמות היגון, דמות המוקיון שתפקידו לשעשע אך לבו שבור. בגלגולים שונים מוקיון זה הוא פיירו של מרסו או דמותו של לואי בארו בסרט *ילדי גן העדן* (1945). כשמצבו הנפשי מתחיל להתערער, הוא מכנה עצמו "מוקיון של אלוהים". אבל יש בו גם עיקשות מנצחת. לא את החיים הוא מבקש לנצח, אלא את הרוע. הוא משלם על כך בחייו.

אבל אנחנו עדיין בשלב מוקדם מדי בסיפור מכדי לבכות את סופו. הישגו הגדול של ניז'ינסקי לא היה רק באופן שבו רקד, אלא גם ביצירתו הייחודית, שלא היתה דומה למה שנראה על במות עד אז. יצירותיו היו חדשניות, מודרניות, אחרות ונועזות. הרקדן הקלאסי שריקודו ברוח הורד היה הישג של וירטואוזיות, הוא שהעלה על הבמה את *אחר צהריים של פאון* (1912), ריקוד משוחרר מכל החוקים, שכולו ערגה ותרגום של מצב אנושי כל כך – התעוררות נעורים של היצר – להפשטה דו ממדית, לסגנון מלא מתח של תנועה על מישור אחד. הוא גילם את הפאון (תפקידים השמורים בדרך כלל לנשים-ברבורות, בנות-ים, רוחות רפאים), שחציו חיה וחציו אדם, מול הפיות שנשיותן מסתורית. בסופו של הריקוד הגיע לסיפוק מיני רק מנגיעה בצעיף שהותירה הפייה הראשית כשנמלטה ממנו. היצירה חוללה שערורייה – בגלל הנושא, החשיפה, התנועה שלא נראתה כמות – והממשלה כמעט נפלה. את הפואמה המעורפלת כחלום כתב סטפן מלרמה, את המוסיקה כתב קלוד דביאסי והפסל אוגוסט רודן, שנכח בקהל, יצא במכתב נזעם נגד ראשי הציבור וגינה את צביעותם ופחדנותם. דיאגילב, האמרן הגאון, הורה לניז'ינסקי לחזור מיד על הריקוד, בהתעקשות על האמת שלו, על הפרובוקציה האלגנטית המדהימה ביושרה שלה, בלי להירתע.

ניז'ינסקי, שגילם בדמותו ובריבודו את רוח הבלט, הלך צעד נוסף לעבר המודרניות שבשער ויצר את *פולחן האביב* (1913) למוסיקה של סטרווינסקי. הדברים ידועים: העגבניות שנזרקו על הרקדנים, הצעקות והקללות שניסו להתחרות בעוצמת המוסיקה המהפנטת, אבל ההופעה נמשכה עד סופה. כך נוצר המחול שבו לא נותר זכר לשום תבנית של בלט קלאסי: כפות הרגליים בנטייה פנימה, זו לזו, במקום העמדה הבלטית שבה הבהונות פונות כלפי חוץ, הגולא זקוף והידיים לצדי הגוף, בקצבים שונים מאלו של מחול הרגליים. קפיצות עילגות וצעדים סבוכים, ניסיון לרקוד את רשת הריתמוסים, שהרקדנים ההמומים התקשו לעקוב אחריה. בחזרות התגייסה מרים רמברג, שלמדה אצל ז'אק-דלקרוז, כדי לעזור בפענוח הקצב. ביצירה יש חזון של התעוררות הטבע, כפי שסטרווינסקי כתב במפורש (למרות התנכרותו המאוחרת ליצר הגאון), ויש בה מחול שעין לא ראתה וסיפור של הנערה הנבחרת שמותה יעניק לטבע את הדחף הנכון כדי להתעורר משנת החורף שלו.

בלט רוס היה לשיחת העיר והעולם כולו. הלהקה יצאה למסע לארצות הברית וכבשה את העולם בחיבור החד פעמי בין בלט למחול חדשני. ניז'ינסקי יצר עוד מחול מודרני אחד – *משחקים* (1913) ברוח של משחק טניס, נושא של חולין שלפני כן לא נגעו בו – לא נסיכים ולא פולחנים, רק שתי נערות וגבר בבגדי טניס

לבנים ומחבטים בידיהם. אבל במסע באוניה לדרום אמריקה ניז'ינסקי, אהובו של דיאגילב, נשא לאישה רקדנית מהלהקה, בת למשפחת אצילים מהונגריה. הידיעה שנשלחה מלב ים הכתה בדיאגילב. זועם, פגוע ונבגד הוא הדיח את ניז'ינסקי מן הלהקה באמצע הסיור, ניתק את קשריו עמו וזנח אותו.

ניז'ינסקי המשיך ביצירה עם פוקין, עם ליאוניד מאסין (Massine), עם ניז'ינסקה (Nijinska) אחותו, עם סרג' ליפאר (Lifar). הוא חיבר למחול את כל האמנים הגדולים. פיקאסו יצר למענו תפאורות ותלבושות, קוקטו (Cocteau) כתב לו ליברטו, באקסט היה מעורב בליברית וכל יוצרי האמנות המודרנית עבדו לצדו, העלו הצעות, עברו מעיר לעיר, רבו והתפייסו. בלט רוס הפך לדבר המסעיר ביותר שראתה אירופה.

אחרי הפרידה בין דיאגילב לניז'ינסקי נעשו ניסיונות פיוס. ניז'ינסקי התקבל חזרה ללהקה, אבל מחלת הנפש שבה לקה החריפה. הוא ניסה ליצור אבל לא הצליח. יצירותיו היו הזויות מדי, למרות האהבה שהרעיפו עליו בנותיו הקטנות וידידיו. אשתו גוננה עליו בשארית חייו, בכל הטיפולים, הבדיקות והאשפוזים שעבר. ייסוריו הנפשיים נמנו ממנו לחזור לחיים, אבל באותה עוצמה שאיפיינה את ריקודיו הוא צייר וכתב. טירופו קיבל פן דתי והוא יצר ציורים דמויי סמלים מיסטיים מרתקים. מול הבידוד, הטירוף וההתנתקות של ניז'ינסקי מן העולם המשיך דיאגילב ליצור. הוא הפך לאזרח העולם, בן בלי בית, שלא יכול לחזור לרוסיה הסובייטית ונותר חסר עוגן מלבד כוחו הבלתי נלאה לחפש את החדש. הוא מת לפתע, ארצי וחסר ישע, ואהובו המשיך לחיות כמוקיון בודד של אלוהים, עד למותו בבית חולים בלונדון.

בכנס שנערך לפני כשנתיים בניו יורק, שהוקדש בחלקו לבלט רוס, סיפרו כמה רקדנים בני שמונים ומעלה – יפי תואר, זקופים ומלאי חיים – על הימים השמחים של בלט מונטה קרלו, הגלגול האחרון של בלט רוס. הם סיפרו על דברים מצחיקים שקרו על הבמה, מקצועיים עד לשד עצמותיהם הנצחיות. הוקרנו קטעי סרטים נדירים, שהראו בעיקר כמה אהבת חיים ועיקשות היו בבלט רוס, שהובל אחר כך על ידי הקולונל ואסילי דה-באזיל (רק לבלט רוס יכול להיות מנהל אריסטוקרט גולה וקולונל), איך שימחה הלהקה את הקהל בשנות ה-30 וה-40 ואיך מלחמת עולם אחת או שתיים לא באמת שינו את העולם העולץ, העיקש, של בלט רוס.

עברו מאה שנה מאז נולד האיש המבריק, החזק, שידע לשנות את העולם באמצעות האנשים שבהם האמין. ואולי הוא לא מת באמת ורוחו מחכה לשעת כושר, כדי לקום ולדחוף את האמנות למקום לא משוער, חדש ללא הכר.

גבי אלדור – מבקרת וסופרת מחול, במאית ושחקנית, מייסדת ומנהלת אמנותית שותפה של התיאטרון הערבי-העברי ביפו. בין היתר שימשה מנהלת אמנותית שותפה בתחרות המחול הבינלאומית "הבניולה" בצרפת, כתבה את הערכים על מחול ישראלי לאנציקלופדיה לארס, קיבלה את פרס רוזנבלום לאמנות הבמה. מלמדת בסמינר הקיבוצים.