

# בובות אנושיות מדי



ТЕАТРЪ ТАИЗЫ ХЪ ФАТ



## על השילוב בין האמנויות בבלט "פטרושקה"

"פטרושקה" <sup>1</sup> - בלט מרלסק <sup>2</sup>  
במערכה אחת וארבע תמונות.

כוריאוגרפיה - מיכאיל פוקין [Fokine]

מוסיקה - איגור סטראווינסקי [Stravinsky]

תפאורה ותלבושות - אלכסנדר בנואה [Benois]

"פטרושקה", איור של אלכסנדר בנואה, סצינת הסיום של הבלט:  
הקוסם צועד לעבר היציאה וגורר אחריו את בובת פטרושקה. רוחו  
של פטרושקה מופיעה על גג תיאטרון הבובות.  
"Petrushka", sketch by Alexandre Benois. The ballet's  
closing scene: The magician is walking toward the exit,  
dragging behind him Petrushka's puppet. Petrushka's  
spirit emerges on the booth' roof.



## "פטרושקה" - תקציר התמליל

### תמונה ראשונה:

תמונת הפתיחה מתארת יריד ובו המון ססגוני הממלא את כיכר האדמירלות בסט. פטרסבורג ב-1830. בין מגוון ביתני היריד מוצב תיאטרון בובות. עם ירידתו של הקוסם - מנהל התיאטרון, מהביתן, המסך נפתח ומתגלה במה ובה שלושה תאים. בכל תא תלויה בובה על וו. הקוסם מציג את הבובות - הראשונה היא הכושי [Moor]<sup>3</sup>, השנייה היא בלרינה והשלישית פטרושקה - דמות ליצן מהקומדיה דל-ארטה.<sup>4</sup> לפקודת הקוסם הבובות פוצחות בריקוד, תחילה בתוך התאים ואחר-כך הן יורדות אל

## תמונה שלישית - חדרו של הכושי:

הכושי שרוע על הספה ומשחק באגוז קוקוס. הוא מנסה לפצח את הקוקוס בחרבו. משאינו מצליח, הוא סוגד לאגוז בתפילה. דלת חדרו נפתחת והבלרינה נכנסת ובפיה חוצצרה. הבלרינה רוקדת למענו ריקוד קצר והוא מצטרף אליה ב"ואלס וינאי" גרוטסקי. פטרושקה נכנס לחדר. הכושי רודף אחריה והבלרינה רצה אחרי הכושי. פטרושקה נופל לארץ והכושי מנסה לדרוך על ראשו. לבסוף, הכושי מגרש את פטרושקה מחדרו ומושך אליו את הבלרינה.

## תמונה רביעית - היריד בערב:

ההמולה ביריד בשיאה. הילדים עדיין רוקדים סביב מוכר הבלונים. כמה עגלונים קולניים מזמינים את האומנות לצאת בריקוד, אבל הן רוקדות בין לבין עצמן. תשומת לב הקהל פונה לדוב מרקד ומאלפו. לאחר הופעת הדוב, העגלונים רוקדים והאומנות מצטרפות אליהם. הריקוד נפסק עם הופעתו הדרמטית של שד שחור, הרוקד בתנועות של איום כלפי כל הנמצאים ברחבה. אחריו נכנסות בובות של חיות-מפלצות המאיימות גם הן על הקהל. נשמע רעש מהביתן המרכזי, ופטרושקה פורץ החוצה אל הרחבה, כשהכושי רודף אחריה וחרבו שלופה בידו. הבלרינה מופיעה בעקבות הכושי. הכושי משיג את פטרושקה ומכה בו בחרב. פטרושקה נופל ארצה. הכושי והבלרינה נמלטים. ההמון מתאסף סביב פטרושקה, השוכב ללא רוח חיים. ההמון קורא לשוטר ומאיים לעשות שפטים בקוסם. הקוסם מרגיע את ההמון ומוכיח לו שפטרושקה אינו אלא בובת סמרטוטים. ההמון נרגע ומתפזר. הקוסם שם פעמיו לכיוון היציאה וגורר אחריה את גופת הבובה. לפתע נשמעת צווחה על-טבעית, ומעל לביתן התיאטרון נראית רוחו של פטרושקה. הרוח לועגת לקוסם, וזה נבהל, שומט מידי את גופת הבובה ובורח מהמקום.



אלכסנדר בנואה, עיצוב תפאורה לסצינת הפתיחה של "פטרושקה", 1911  
Alexandre Benois, set design for the opening scene of "Petrouchka", 1911

## "פטרושקה" - ההיסטוריה

"פטרושקה" החל כיצירה לפסנתר, שהמלחין איגור סטראווינסקי החל לחבר ב-1910. דיאגילב [Diaghilev], מפיק בלט רוס [Ballets Russes]<sup>5</sup>, ששמע את היצירה, ביקש מסטראווינסקי להפוך אותה לבלט. הם גייסו את עזרתו של אלכסנדר בנואה לתכנון ההפקה. בחורף 1910 סיים סטראווינסקי לכתוב את המוסיקה וחייבר לה תמליל עם בנואה. הכוריאוגרפיה הופקדה בידי של מישל פוקין. החזרות החלו באביב 1911. הבכורה, עם ניז'ינסקי [Nijinsky] בתפקיד הראשי, הועלתה בפריז ב-13 ביוני 1911 בהפקה של להקת בלט רוס.

הרחבה ומציגות את עצמן בסיפור הבא: פטרושקה מאוהב בבלרינה אבל היא נענית לחיזוריו של הכושי. פטרושקה, המציית להוראות הקוסם ששם בידו אלה, חובט בכושי למשובת לב הקהל. הכושי רודף אחרי פטרושקה. פטרושקה נשכב לפתע לרגלי הכושי ומכשילו. התמונה מסתיימת בקריסת הבובות. הקוסם עומד מעליהן ומכסה אותן בגלימתו הארוכה.

## תמונה שנייה - חדרו של פטרושקה:

פטרושקה נבעט פנימה אל תוך חדרו על ידי הקוסם. הוא עצוב ומיואש ומנסה לצאת מהחדר אבל לא מצליח לפתוח את הדלת. על הדלת מצויר שד. פטרושקה מתריס כנגד תמונת הקוסם התלויה על קיר חדרו. לפתע נפתחת הדלת והקוסם מכניס את הבלרינה לתא. פטרושקה צוהל ומקפץ מרוב שמחה. הבלרינה אדישה למראה פטרושקה המרוגש ויוצאת כפי שנכנסה. פטרושקה מנסה ביתר שאת להימלט מחדרו. פטרושקה מתריס כנגד תמונת הקוסם ונופל מיואש על גחונו.



(סימבוליזם וגישה חדשה לבלט הקלאסי). בנוסף על המפגש בין המקורות התרבותיים קיימים בבלט ניגודים מבניים ברמת התמליל: בובה/אדם, מציאות/דמיון, טרגי/קומי, וברמת המוסיקה: סדר/תוהו ובוהו. מבנה זה מעניק לבלט סוג מיוחד של מתח וערפול, הנוצר מן הרמיזות לרבדים שונים של משמעות. היכרות עם מקורות רב-גוניים אלו מאפשרת קריאה של היצירה בהתאם להליכים פרשניים שונים.

## "פטרושקה" - מקורות תרבותיים פופולריים היאטרון בבמה

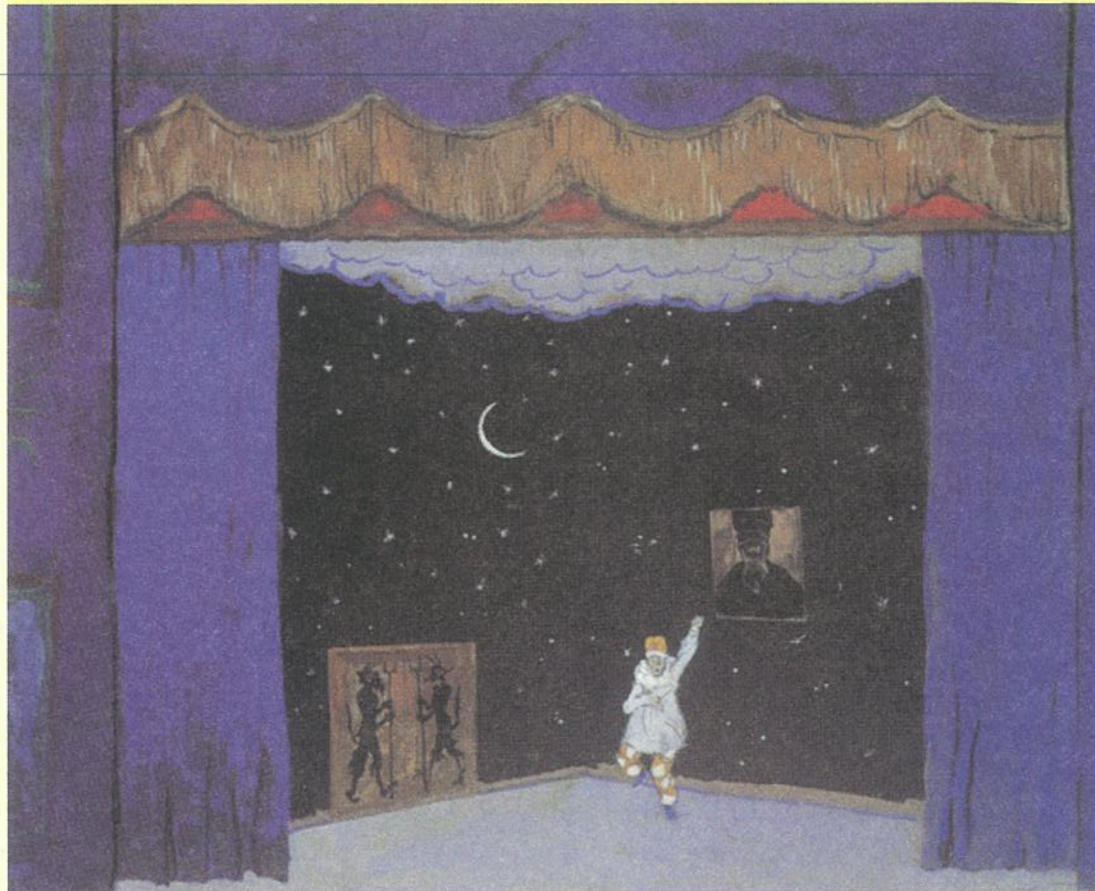
הצגות של תיאטרון בובות הועלו בפני הקהל ברוסיה מסוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20 והן נחשבו למסורת מקומית עתיקה בעלת חוקים קבועים, אם כי כמות מסוימת של שינויים היתה מותרת בסצינות המשניות. במחזה המסורתי, פטרושקה מחליט להתחתן ויוצא לקנות סוס, שאותו ייתן תמורת הכלה. הוא פוגש צועני, שמנסה למכור לו סוס בעל שמחת חיים רבה מדי. פטרושקה נעלב, מרביץ לצועני עם המקל שלו (ולפעמים הורג את הצועני) ולוקח את הסוס. הוא עולה על הסוס ונורק ממנו ונדרש לטיפול של רופא. פטרושקה חושב שזהו רופא אליל ומכה או הורג אותו במקלו. לאחר מכן יש סדרת עימותים עם שוטרים, קציני צבא ואחרים, וכולם מסתיימים בכך שפטרושקה מכה או הורג את יריבו. המחזה מסתיים בדרך-כלל בכך שפטרושקה נגרר לגיהנום. לעלילה זו בהצגת הבובות הטיפוסית ולאופיו של הגיבור בה אין כמעט זכר בסיפור הבלט. עובדה זו היתה מקור לתדהמה לכמה פרשנים. רולנד גיון וויילי

[Wiley] כתב, שאם בנואה, שראה בעבר נושא מעניין כל-כך, אחראי ל"פטרושקה", יש לתהות מדוע הוא מציב סיפור שאינו דומה כלל לאב-טיפוס המקורי שלו, בסביבה כה נאמנה למציאות.<sup>6</sup> השינויים בבלט אינם נובעים מחוסר היכרות של בנואה עם מופע הבובות הטיפוסי. בנואה ראה את העיקר לא בהצגת הבובות עצמה אלא בשימוש במחזה "פטרושקה" כסמל להצגות בירידים.

### הירידים

באמצע המאה ה-19 נערכו קרנבלים פעמיים בשנה, בשבוע ה-Shrovetide (הסובייטי) ובשבוע שלאחר הפסחא, ובהם הועלה המחזה "פטרושקה". לבנואה, הקרנבל היה מקור של נוסטלגיה והשראה. ה-Balagany (בנואה מתכוון לחגיגה של הקרנבל, ט.פ.כ.) היה אוסף של הילולות כפריות בתוך העיר - כפר גדול, שובב ובלתי נשלט, שאליו אנו, ילדי האצולה, נלקחנו כדי 'ללמוד את רוסיה' מבלי שנבין זאת.<sup>7</sup> בקרנבל שררה אווירה של

הופעות האופרה והבלט, שאיגן דיאגילב בשנים 1908-1929, היו יצירות ששאבו הן מגישת שילוב האמנויות ברוח ה-Gesamtkunstwerk של ואגנר [Wagner] (יצירת ענק, שדמות אחת היא בעלת הסמכות בכל הקשור בהפקתה, כולל התמליל, ההעמדה ואף ארגון ההפקה), והן מגישת שילוב האמנויות הרוסית (שבה כל אמן תרם מכשרונו להפקת הפריקט והסינתזה האינטגרטיבית של שילוב האמנויות נוצרה במהלך העבודה המשותפת). דוגמה לפעילות של שילוב אמנויות ברוסיה היא הלהקה הדרמתית והאופראית של סאבה מאמונטוב [Mamontov], ששילבה מוסיקה, שירה, מחול, דרמה וציור (אמנים כקונסטנטין קורובין [Korovin] ואחרים, שעיצבו הפקות לתאטרון



אלכסנדר בנואה, חדרו של פטרושקה, "פטרושקה", 1911  
Alexandre Benois, Petrushka's room, "Petrushka", 1911

הפרטי של מאמונטוב, עברו מאוחר יותר לעבוד עם דיאגילב). הפקותיו הגדולות של דיאגילב היו ברובן הפקות מקוריות (ולא יצירות שהועלו בעבר), ובדומה לאופרות של ואגנר הן נתפסות כיצירות אמנות שלמות מראשיתן. בכל אחת מההפקות העסיק דיאגילב כמה מן האמנים, המלחינים והכוריאוגרפים המוכשרים ביותר של התקופה, וכשרונו הגדול היה ביכולתו לגלות כשרונות אלה ולשלב את עבודתם. אינטראקציה מסוג זה היתה טבעית לאמנים הרוסים של דיאגילב, שהתחנכו באווירת התרבות הסינתטית הרוסית של חילופי המאות. הבלט "פטרושקה" הוא דוגמה להפקה שכזאת.

הסינתזה שנוצרה משיתוף הכשרונות היצירתיים לא הובילה לביטול של השקפות מנוגדות אלא לשילוב תיאטרלי ביותר של "פטרושקות", המבוסס על שכבות של זיכרונות, השפעות וגישות אישיות שונות, המונחות זו על גבי זו ומזיינות זו על זו. אפשר לאבחן שלושה סוגי מקורות תרבותיים בבלט "פטרושקה": התרבות הגבוהה של המאה ה-19 (איזכורים לבלטים ואופרות ידועות), פולקלור (תרבות הירידים), ומגמות מודרניסטיות



שיכרון קולקטיבי - רעשי הקהל, המוסיקה של תזמורות כלי נשיפה, האדריכלות בצבעים בהירים של דוכני היריד, כרוזי הקרבנל הפונים אל הקהל ואינספור תיאטרות. זו היתה החוויה שקיווה בנואה ליצור מחדש בקטעי היריד ב"פטרושקה". עם זאת, לאווירה ההוללנית של היריד היה גם צד אפל, כפי שכותב בנואה: "השריקות, הצעקות והשמחה של העוברים והשבים נתנו לי תחושה של משהו שדי".<sup>8</sup>

עוד אלמנט שהשפיע על צורתו הסופית של הבלט הוא אופן ההצגה של ההצגות הטיפוסיות בתיאטרות עץ, שאפשר להושיב בהם עד 1,500 צופים. רוב ההופעות היו על-פי מתכונת קבועה: לאחר סצינה, שהורכבה על 3-4 במות במישורים שונים עם רקע מפואר והמוני משתתפים, באה סצינה עם מעט אנשים על במה אחת. במהלך סצינה זו הוכנה בינתיים מאחורי הקלעים סצינה חדשה בעלת תפאורה מפוארת. תיאור זה מתאים למבנה הכללי של "פטרושקה". הבלט בנוי משתי סצינות בעלות תפאורה מפוארת ומשתתפים רבים, שתוחמות את הסצינות האינטימיות של שלישית הבורות, שהן, למעשה, מרכזו של הבלט.

מקור השפעה נוסף על יצירת התמליל ל"פטרושקה" הוא התוכן של ההצגות בתיאטרות העץ הראשיים, כפי שנשתמר בזכרונותיו של בנואה: "בשני ה-Balagany הראשיים, שנוהלו בידי ברג [Berg] וייגורב [Yegorev], הוצגו בפני הציבור מופעי ליצנות. כאשר אני מביט לאחור על חיי, אני רואה מזל גדול בכך, שהיתה לי הזדמנות לראות את הפנטומימאים הגדולים האלו לפני שנעלמו, שכן בזכותם, פנטלון, פיירו, הרלקין וקולומבינה הם, בשבילי, לא דמויות שנבנו מתוך מחקר מלומד של הקומדיה דל-ארטה, אלא דמויות אמיתיות, שראיתי במו-עיניי".<sup>9</sup>

כאשר ניתנה לבנואה ההזדמנות לעבוד על תסריט, שממוקם בזמן ה-Shrovetide, הוא העניק לבובות תכונות של דמויות מופעי הליצנות. פטרושקה, המורי וקולומבין אינן אלא דמויות הקומדיה דל-ארטה, שבהן נזכר בנואה מילדותו, בשינוי אדרת. כאן נפגשות ומתמזגות תרבות פופולרית ומסורת ספרותית גבוהה. בעוד המחזה "פטרושקה" היה שייך למסורת התרבות הפופולרית, הקומדיה דל-ארטה (שהחלה גם היא כבידור עממי) חצתה בראשית המאה ה-20 את הקווים ונעשתה צורת בידור של תרבות מיוחסת.

### "פטרושקה" והקומדיה דל-ארטה

הקומדיה דל-ארטה הומצאה באיטליה של המאה ה-16 ושם הפכה במהירות לאמנות דרמטית פופולרית. במאה השנים שלאחר מכן התפשטה בכל אירופה, והשפעתה על הדרמה ועל התרבות הפופולרית מורגשת עד היום. ביצירת הטקסט של פטרושקה ניכרת ההשפעה לא רק של מופעי הליצנות הפופולריים, שבנואה הכיר מילדותו, אלא גם של הקומדיה דל-ארטה, שזכתה לתחייה מחודשת בחברה הגבוהה בתקופת הסימבוליזם הרוסי. הסימבוליזם הרוסי נמשכו לקומדיה בשל השגרתיות של שלושת הדמויות המרכזיות (ובייחוד פיירו), שאפשר היה לעצב אותן לאין-סוף ולהשתמש בהן באופן סמלי במצבים רבים. אפשר למצוא דמויות פיירו מקומיות ברחבי אירופה של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20. מאחורי התלבושת המסורתית העוטפת-כל של חולצה לבנה, מכנסיים לבנים ופנים מקומחים, דמותו של פיירו השתנתה בחלוף הזמן והפכה משובב אדיש לרומנטיקן חסר מזל, גנדרן, אדם מתנוון, ולבסוף, דמות זוהרת ומעונה, השקועה בעולם פנימי מוזר וחנוק.

בשנים 1903-1910 ניסה הבמאי הרוסי האוונגרדי וסוולוד מיירהולד [Meyerhold] להעצים את הפופולריות של הגרסה הסימבוליסטית של הקומדיה דל-ארטה. ב-1903 שיחק לראשונה בתפקיד פיירו בהצגה "האקרובטים" של פרנץ פון שנטאן [von Shentan]. במערכה השלישית

של אותה יצירה, הוא מופיע בחליפת ליצן שחורה ופרצוף לבן, כפיירו מזדקן ולא מוצלח. מאוחר יותר, ב-1908, בתיאטרון קברט שהקים ואשר העלה רק הופעה אחת, ביים מיירהולד הצגת יחיד של פ. פ. פוטמקין [Potemkin], ששמה, כמה מפתיע, "פטרושקה". באוקטובר 1910, ממש לפני שבנואה וסטראווינסקי החלו לעבוד על התמליל של "פטרושקה", ביים מיירהולד גרסה של פנטומימה מאת ארתור שניצלר [Schnitzler], בשם "צעיפה של קולומבינה". בגרסה זו של סיפור פיירו, קולומבינה מאורסת להרלקין. היא מחליטה לבלות ערב אחרון עם פיירו. הוא מציע לה ברית-התאבדות והורג את עצמו בבליעת רעל. היא בורחת לנשף הנישואין שלה אבל נרדפת על ידי רוחו של פיירו. מבעות, היא חוזרת לחדרו של פיירו. כאשר הרלקין מוצא אותה שם, הוא מתרגז ונועל אותה בפנים עם פיירו המת. בסופו של דבר היא משתגעת ושותה את שארית הרעל. את המופע ליוותה מוסיקה של תזמורת בניצוחו של "מנצח מרושע", שהיה אמור לנוס מהזירה באימה בסיום המופע.

ישנם קישורים חשובים בין "צעיפה של קולומבינה" לבין "פטרושקה". המנצח המרושע מזכיר את הקוסם, המשעבד את הבובות ומעורר אותן לחיים באמצעות חליל הקסם שלו. מנוסת האימה של המנצח בסוף מזכירה את זו של הקוסם הרשע, כשהוא רואה את רוחו של פטרושקה. תחייתו של פיירו כרוח, שהיא אלמנט קבוע בכל גרסאותיו של מיירהולד לסיפור, מזכירה את חזיון רוחו של פטרושקה בסוף הבלט. העובדה שפוקין הושפע במיוחד מרעיונותיו של מיירהולד אינה מפתיעה, בהתחשב בכך שהוא שיתף פעולה עמו ב-1910 בשני פרויקטים, אחד מהם היה בלט המבוסס על מוסיקה של שומן [Schumann] בשם "קרנבל", שהדמויות המרכזיות בו הן הרלקין, פיירו וקולומבינה. בהופעת הבלט היחידה שלו רקד מיירהולד את תפקידו של פיירו. תמרה קארסבינה [Karsavina] היתה קולומבינה (מאוחר יותר הופיעה בתפקיד הבלרניה בהופעות הראשונות של "פטרושקה") וניז'ינסקי ביצע את תפקיד הרלקין. אפשר לשער באיזו קלות צצו הדמויות של פיירו, הרלקין וקולומבינה במוחם של פוקין ובנואה, כאשר דיאגילב סיפר להם על הרעיון שלו ושל סטראווינסקי לבלט חדש. התמליל יכול היה להיווצר במהירות שכזאת רק משום שחלק ניכר ממנו כבר השתייך לאוצר המילים התרבותי של המחברים. ההיכרות עם החומרים של הקומדיה דל-ארטה על צורתיה השונות עשתה את המשימה של יצירת הגרסה החדשה קלה יותר.

אפשר לראות ב"פטרושקה" גם השתקפות של זרם הסימבוליזם.<sup>10</sup> כך כותב בנואה בספרו "זיכרונות": "אם מתייחסים לפטרושקה כאל התגלמות הצד הרוחני והסובל של האנושות - או שמא נקרא לו העיקרון הפיוטי? - גבירתו קולומבינה תהיה התגלמות של הנשי הנצחי; אזי הכושי המדהים ישרת כהתגלמות של כל דבר שהוא מושך ללא היגיון, גברי בעוצמה ומנצח בלא שהדבר יגיע לוי".<sup>11</sup> שירו של סולובייב "Panmongolism" (1894) מעניק פרשנות סימבולית נוספת לבלט. השיר מתאר את סופו הקרוב של העולם, שנגרם עקב התפרצות כוחות שחורים, פרימיטיביים, נומדיים, פאנניים ואסיאתים, וההרס שהם גורמים לערכים הפוליטיים, הדתיים והתרבותיים של מערב-אירופה. עם זאת, האימה לנוכח אירועים אלו מאוזנת בתחושה של אופטימיזם, שלפיה האפוקליפסה תכשיר את הקרקע להופעת ציוויליזציה חדשה וטובה יותר. בשביל סולובייב, סוף העולם המתקרב יוכרז על ידי הופעתה של סופיה, התגלמות הנשי הנצחי. אפשר אפוא לראות את הבלט כאלגוריה אפוקליפטית, שבה הנשי הנצחי מוביל כוחות אסיאתים פרימיטיביים להרוס את התרבות האירופית. בהקשר זה, הופעתו של פטרושקה מעל הדוכן ביריד בסוף הבלט, לא בדמותו של פיירו אירופי מנוון אלא בדמות פטרושקה הרוסי, מייצגת את הניצחון הסופי של התרבות הרוסית על אירופה ואסיה.



אשתו של ניוזינסקי טוענת, כי "ואסלב הפך את הבובה המטורפת לסמל לרוחו של העם הרוסי, המדוכא על ידי האוטוקרטיה אבל בלתי מנוצח ותמיד קם לתחייה, על אף כל התסכול וההתעללות"<sup>12</sup>. המבקר סיריל וו. בומונט [Beaumont] רואה סימבוליות נוספת בבלט: "לא ראיתי אף אחד

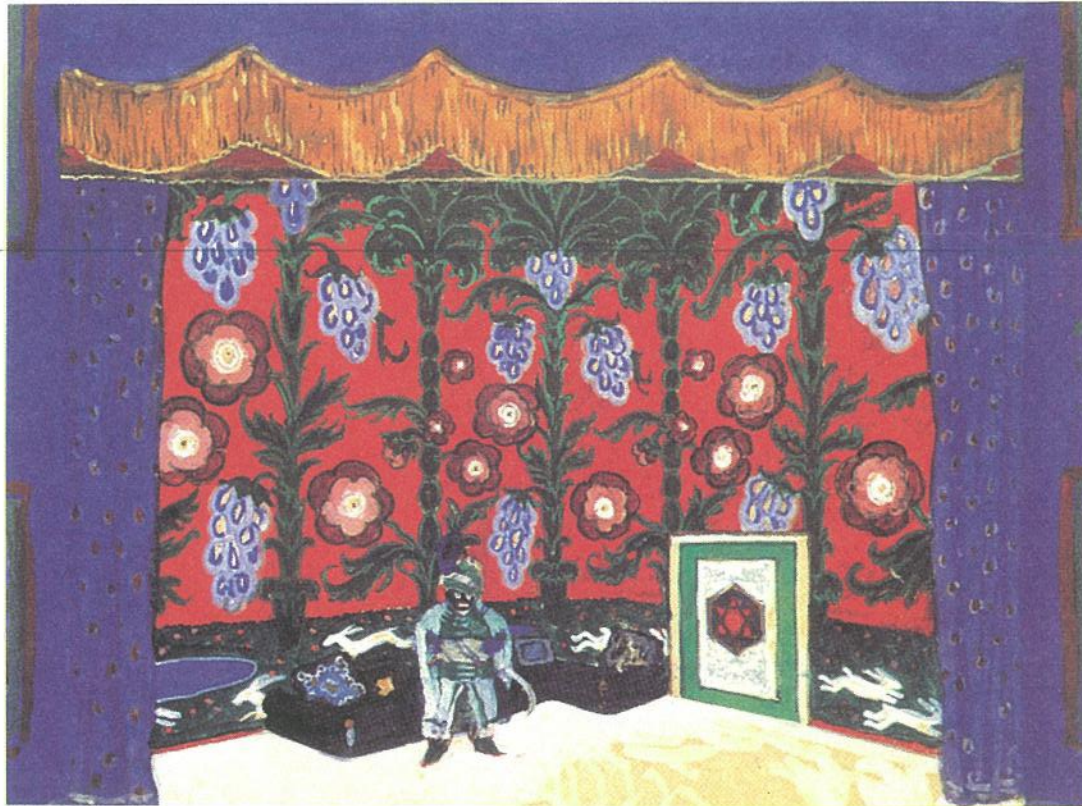
היא אחת הדרכים של היוצר להתמודד עם היצירות של קודמיו, הידועות יתר על המידה. הפרודיה ב"פטרושקה" על אלמנטים שונים ב"קופליה" ברורה למדי. ב"קופליה", דמות עם נשמה מעמידה פני בובה. ב"פטרושקה", שלוש בובות לובשות צורת אנוש. קופליוס הרברן מוחלף בקוסם הרשע.

לבסוף, והחשוב ביותר, הסוף הקומי של "קופליה", שבו האוהבים מאוחדים, מהופך על ידי הדחייה הטרגית של הבלרינה את פטרושקה ומותו של פטרושקה. אפילו פרטים קטנים מ"קופליה" משוחזרים ומהופכים ב"פטרושקה". לדוגמה, לאחר שקמה לתחייה באופן "קסום", אחד ממעשיה הקונדסיים של סוואנילדה הוא לקיחת חרב ודקירת דמותו של מורי (אחד מצעצועיו המכניים של קופליוס). כזכור, בפניאלה של "פטרושקה" המורי הורג את פטרושקה בחרב. "קופליה" אינו הבלט הפופולרי היחיד מן המאה ה-19 המבוסס על חומר של א.ת.א. הופמן [Hoffman], שכולל בובות שלבשו חיים. יצירה נוספת שכזו היא סוכריית הבלט הפופולרית מכולם: "מפצח האגוזים" של צייקובסקי. בבלט הזה, שלישייה של צעצועים (הכוללת חייל צעצוע, קולומבינה והרלקין), מקבלת חיים מידי דרוסלמייר המסתורי.

כמו-כן, בובות בעלות רוח חיים אינן ייחודיות לבלטים, המבוססים על חומר של הופמן. בלט בשם "בובת אגדה" [The Fairy Doll] הוצג כמה פעמים בפטרסבורג בעשור הראשון של המאה ה-20. בביקורת של הבלט מאותה תקופה נכתב כי העניין ביצירה מקורו בחיקוי המוצלח של אנשים חיים על ידי תנועות של דמויות אוטומטיות.

הנושא של בובה שקמה לתחייה נראה כטרנספורמציה של מוסכמה פופולרית בבלט של המאה ה-19. עם זאת, באותם בלטים היה ברור לצופה תמיד, שבובות הן בובות ואנשים הם אנשים. המעבר מעולם אחד לאחר הושג באמצעות הולכת שולל ("קופליה") או חלומות ("מפצח האגוזים"), או שהבלט כולו התקיים בעולם קסום ("בובת אגדה"). הדבר המיוחד ל"פטרושקה" הוא הערפול העמוק של המצב, החפיפה בין "העולם האמיתי" של הקרנבל לבין העולם המומצא של הבובות, שאינה מוסברת באמצעות זריזות ידיים או חלומות. את הטרגדיה של פיירו לא ניתן לדחות על הסף כמעשייה, מכיוון שהבובות פשוט אנושיות מדי.

תפקידו של הקוסם ב"פטרושקה" חשוב הרבה יותר מזה של שרלטן רחוב פשוט. לקוסם כמה מאפיינים המקשרים אותו לכוחות שטניים. ראשית, המסך המיוחד שעולה ויורד בין התמונות מציג את הקוסם יושב על כס מלוכה בשמים. גרסה אחרת הראתה קבוצת שדים מרחפים מעל פטרסבורג. שנית, מגע חליל הקסם של הקוסם הוא שמפיח רוח חיים בבובות. לבסוף, דיוקן חורש רעות של הקוסם מביט על פטרושקה מעל קיר חדרו ומזכיר לו את השיעבוד של נפשו בגוף של בובה.



אלכסנדר בנואה, חדרו של המורי, "פטרושקה", 1911  
Alexandre Benois, the Moor's room, "Petrushka", 1911

מתקרב לגישתו של ניוזינסקי להגשת פטרושקה [...] שכן, הוא הציע בובה, שלעיתים מחקה בן-אדם, בעוד שכל שאר הפרשנים הציגו רקדן, שמחקה בובה". בומונט כותב, שיייתכן כי ניוזינסקי חש "הקבלה מוזרה בין פטרושקה לבינו ובין מנהל המופעים (הקוסם) לבין דיאגילב". אין לפסול חשד שכזה, בהתחשב ביחסים הסוערים בין ניוזינסקי לבין דיאגילב.

### "פטרושקה" והבלט, האופרה והסיפורת של המאה ה-19

"פטרושקה" שואל גם מיצירות של בלט, אופרה וספרות מהמאה ה-19. האלמנט הבולט ביותר נוגע לנושא החייה הבובה, או במונחים כלליים יותר, האנשת דמויות חסרות חיים. מאז הפקתה הראשונה ב-1870, "קופליה" [Coppélia] היתה מרכיב עיקרי ברפרטואר של הבלט. היא נכנסה לרפרטואר של הבלט המלכותי ב-1884 והיתה מוכרת ליוצרים של "פטרושקה". במרכז הסיפור עומדת הבובה קופליה, יצירתו של יוצר הצעצועים קופליוס. היא כל-כך דומה למציאות, עד שפרנץ הצעיר מתאהב בה. הבלט מכיל שתי סצינות של החייה: באחת, קבוצה של בנות הכפר, המובלות בידי ארוסתו לשעבר של פרנץ, סוואנילדה, גורמות לצעצועים מכניים שונים לנוע; בשנייה, סוואנילדה תופסת את מקומה של קופליה, ולאחר שפרנץ מבטא כל מיני לחשים, היא "מתעוררת לחיים" וממיטה הרס על צעצועיו המכניים של קופליוס וגונבת חזרה את ארוסה. סוף הבלט מציג את האוהבים מאוחדים, מוכנים לחיות באושר עד עצם היום הזה. בנואה אימץ את התפיסה של יורי טיטיאנוב [Titianov], לפיה הפרודיה



ב"פטרושקה" ביטל פוקין את המבנה הקונבנציונלי של הבלט האימפריאלי נוסח פטיפה, שבו התפקידים אורגנו מלמעלה למטה, בהבטיחם את סוגי התפקידים של הרקדנים בהתאם למקומם בהיררכיה של הלהקה. אחד השינויים "הנועזים" ביותר של פוקין הוא בניית תפקידי אופי לרקדנים הראשיים (בניגוד למקובל בריקוד הקלאסי-אקדמי, המציג את יכולתו הטכנית של הרקדן). שלושת הרקדנים הראשיים מוצגים בפני הקהל, עם פתיחת מסך תיאטרון הבובות, כשהם תלויים בבית-השחי על מעמדי ברזל. כאשר הם מתעוררים לחיים, הם רוקדים יחד, בסצינה שמתפקדת כסאטירה נוקבת על הרוטינה



מימין: אלכסנדר בנואה, תלבושת לחורי, "פטרושקה", 1911  
 Right: Alexandre Benois, costume of the Moor, "Petrouchka", 1911  
 משמאל: אלכסנדר בנואה, תלבושת לרכב החר, "פטרושקה", 1911  
 Left: Alexandre Benois, Coachman's costume, "Petrouchka", 1911

של הבלט הישן, המאופיין בצעדי מחול מוכנים מראש. לתנועת השרביט של הקוסם, הבובות מתחילות לרקוד - להניע את הראש והרגליים - באותו סדר של תנועות אבל באופני ביצוע שונים, בהתאם לאישיות. תנועותיו של המורי רחבות ומבוצעות בכוח רב ובביטחון והבעות פניו אומרות כיבוש וניצחון. תנועות אלה יהירות וראוותניות, כאילו אומרות "הביטו בי, אני יכול הכל". תנועותיו של פטרושקה מסמלות כניעה וסבל. הן קטנות, סגורות ומשדרות חוסר בטחון וחיישנות. מבע פניו עצוב ולירי. תנועותיה של הרקדנית מלאכותיות, מסוגנות ומבוצעות בטכניקת

הבלט הקלאסי, שבעצמה מסמלת מלאכותיות. הסולו של פטרושקה בתמונה השנייה מזכיר קטע משל מרסל מרסו. פטרושקה בחדרו מנסה להילחם נגד המשעבד-הקוסם. הוא פושט את זרועותיו מעלה, והן כאילו מתעופפות על קירות בלתי נראים הסוגרים עליו, עד שהוא מגיע לתמונתו התלויה של השליט. הוא מתמרד כנגד דמות הקוסם שבתמונה, ובתנועות ידיים מגרשות נע לעברו השני של החדר ומצביע על מקומו של הלב, על הכאב הפנימי שלו - געגועיו לחופש - ועל אהבתו לרקדנית. האהבה מעודדת אותו, נותנת לו שביב תקווה. הוא פושט רגל אמיצה וחזקה הצדה, בדרך המאפיינת את ריקודי הקאצ'וק הקוזקי, נעמד שוב על קצות האצבעות ומנופף שוב בידיים כבפרופלורים, כמי שבאמת מנסה להתרומם ולהתעלות פיזית ונפשית, אבל ההכרה בחוסר היכולת (המיוצגת ע"י תמונתו של הקוסם) מכריעה אותו ארצה והוא נופל על גחונו.

ה"פה-דה-דה" [Pas de deux] של המורי והרקדנית בתמונה השלישית מתנהל באופן גרוטסקי, הן מבחינת התנועות עצמן והן מבחינת ביצוען: הרקדנית שולחת נשיקות למורי תוך שהיא מבצעת פירואטים. המורי מתקרב אליה, מחזיק בה במותניים ומסובב אותה בצורה גרוטסקית, כשהוא כפוף כולו וראשו מונח על בטנה. הרקדנית, לעומת זאת, מרימה רגל לפזות "ערבסק" [Arabesque]. המורי מתיישב על הרצפה בישיבה מזרחית נוסח "ישחקו נא הנערים לפני", כאשר הרקדנית רוקדת לפניו, עד שבסופו של דבר היא נופלת לזרועותיו. המורי מתחיל לנשק את גופה ואת מותניה של הרקדנית וכאילו אוכל אותה.

על האופן שבו יישם פוקין את הרפורמות לבלט ב"פטרושקה" אפשר

הנושא של מכשף הכולא גברים, אם כי לעיתים קרובות יותר נשים, בגופים לא אנושיים, היה נפוץ למדי בבלטים של המאה ה-19. הגרסה הידועה ביותר היא "אגם הברבורים" של צ'ייקובסקי, שבה מכשף רשע מחזיק את אודט כלואה בגופו של ברבור. רק אומץ לבו של הנסיך הגברי יכול לשבור את הכישוף ולאפשר לה לחזור לצורת אשה. יתכן שתכונותיו השטניות של הקוסם מקורן גם ביצירות של גוגול, ובייחוד בסיפורו "המעיל". בסיפור, לעובד ציבור חסר משמעות בשם אקאקי אקאקייביץ' נתפר מעיל עליון חדש. לאחר סדרה של מקרים מצערים נגנב המעיל.



כאשר הוא הולך להגיש תלונה, הביורוקרטיה, המגולמת באישיות חשובה (דמות שנתפסה כשטן בכמה פרשנויות), מזלזלת בו ומתעלמת ממנו. אקאקי מת מקדחת לאחר שהסתובב לבוש בבגדים לא מתאימים לחורף של פטרסבורג. בסוף הסיפור, שמועות נפוצות בפטרסבורג על רוח שנראית כמו עובד ציבור. אחד מעמיתיו של אקאקי אקאקייביץ' מזהה אותו והרוח "מאיימת עליו באצבעה". בבלט, הבובה המדוכאת האנושית למחצה של פטרושקה חוזרת כדי לרדוף את הקוסם הרשע.

בכל ההקבלות שהוזכרו לעיל, הקשר בין האלמנטים מיצירות שונות לבין "פטרושקה" אינו ישיר. רבדים ספרותיים סמויים סיפקו סדרה של נושאים, שאפשר היה לשאול מהם (במודע או שלא במודע), להפוך אותם או לשנותם, ולהשתמש בהם כדי לרמוז על רבדים של משמעות, שקיימים בבלט אבל לא בהכרח פותחו במלואם.

### "פטרושקה" והרפורמציה של הבלט

פוקין היה הראשון, שערך בכתב את עיקרי העקרונות של תנועת הרפורמה בבלט. "חמשת העקרונות" המפורסמים שלו פורסמו במכתב גלוי ב"טיימס" הלונדוני ב-6 ביולי 1914:

(א) לא ליצור תבניות מצעדי בלט קבועים ומוכנים מראש, אלא בכל מקרה ומקרה ליצור סגנון חדש המתאים לנושא; סגנון שמביע בצורה הטובה ביותר את התקופה המתוארת ואת אופי העם המתואר. זהו הכלל הראשון של הבלט החדש.

(ב) לקטעי ה"דיברטיסמן" [Divertissement] ולפנטומימה אין משמעות בתוך בלט, אלא אם כן הם מביעים את הפעולה הדרמטית, ואין להשתמש בהם בתור "דיברטיסמן" או בידור בלבד, שחסר כל קשר לתוכנית הבלט השלם. (ג) ניתן להשתמש במחוות מוסכמות רק כאשר הסגנון של הבלט דורש זאת, ובכל מקרה אחר, הבלט החדש מנסה להחליף גיטות של הידיים בתנועה של הגוף. הרקדן צריך להיות אקספרסיבי מכף רגל ועד ראש.

(ד) האנסמבל חייב להיות אקספרסיבי. בבלט הישן ארגנו את הרקדנים בקבוצות לשם קישוט בלבד, והבלט-מאסטר לא היה מעוניין בהבעת תחושה כלשהי באמצעות קבוצות של דמויות או באמצעות ריקודי אנסמבל.

(ה) הבלט החדש מסרב להיות משועבד למוסיקה ולתאורה. הוא מכיר בקשר בין האמנויות בתנאים של שוויון מוחלט ומעניק חופש מוחלט לתאורן ולמוסיקאי.



לרוח הפרשנות של אחיה. ולמרות שסטראווינסקי ודיאגילב התפעלו מאוד מהפרשנות של ניז'ינסקה, פוקין התמרמר על כך והתעקש, שעל הבלרינה להפסיק את הריקוד דמוי-הבובה שלה בתמונה השנייה והשלישית. בהופיעה בתמונות אלה כבובה ולא כבלרינה צרפתית, ניז'ינסקה הורידה את התפקיד באופן אפקטיבי מריקוד demi-caractère (שעדיין היה מקובל בשביל בלרינה של מריינסקי) לתפקיד אופי. על אף מחאותיו של הכוריאוגרף, הפרשנות של ניז'ינסקה מוצדקת בהקשרה: הבלרינה של "פטרושקה" מחוסרת אותה וריאציה קלאסית, שאיפשרה לבלרינה בת המאה ה-19 לחרוג מדמותה ולהציג את הווירטואוזיות שלה.

אם תפיסתו של פוקין את הבלרינה שלו לא תאמה את החדשנות הגלומה בתפקיד, הרי שהאפיונים שלו את המורי ואת פטרושקה פיתחו אלמנט נדוש של הבלט הישן לכדי עיקרון הבעתי: "לא היתה זו כוונתי להעניק לשתי הדמויות פלסטיקות הפוכות לחלוטין. ההבדל הבסיסי פשוט: המורי הוא כולו en dehors ("מוחצן"); פטרושקה הוא כולו en dedans ("מופנם"). מעולם לא ראיתי דוגמה טובה יותר לכוריאוגרפיה שמגלה באופן כה בהיר את האופי של שתי דמויות כה שונות. המורי המרוצה מעצמו, טיפוס מוחצן, מפנה את עצמו לחלוטין כלפי חוץ; בעוד שפטרושקה המפחד והפתטי, טיפוס מופנם, מתכנס לתוך עצמו. האם דבר זה הושאל מן החיים? בהחלט. דבר זה נשאל מן החיים על-מנת להחדירו לתוך פנטומימת הבובות הרחוקה ביותר מן החיים - תנועות של בובות הבנויות על יסודות פסיכולוגיים. על בסיס זה יצרתי את כל הסצנות ואת כל הריקודים של המורי ושל פטרושקה".<sup>14</sup>

באוצר המילים של המחול הקלאסי, התנוחה ה"פתוחה", en dehors, שבה השתמש פוקין כדי לאפיין את המורי, יכולה לרמז על כנות, פשטות, פתיחות. אולם השימוש של פוקין בתנוחות של הגוף הקצין בכוונה את תנוחות ה-en dehors הטיפוסיות של הבלט. תנוחותיו של המורי הן חזיתיות לחלוטין. בניגוד לכל זה, פטרושקה רוקד בתנוחות מופנמות, ידיים מוחזקות קרוב לטורסו הנפול. אם תנוחות ה-en dehors של המורי מקצינות תנוחות קלאסיות, נטייתו של פטרושקה לתנוחות דמויות-עובר מחללות את כל העקרונות של הגוף הבלטי - גוף שצריך להיות מאונך ככל האפשר, מתוח ובטוח בעצמו על הבמה. אפילו כאשר פטרושקה מניף את ידיו, הן נמשכות מעלה דרך קו הטורסו ולא נמתחות החוצה ולמעלה בקשת.

כמו תנוחות ה-en dehors של המורי, תנוחות ה-en dehors של פטרושקה אינן לחלוטין חדשות. הבלט הישן עשה שימוש בגופים רכונים או מופנמים כדי לציין רוע, אומללות, השחתת צורה (למשל, המכשפה קראבוס [Carabosse] והמחזר שלה ב"יפיפייה הנמה"). פוקין לקח חומרים תנועתיים משולי אוצר המילים של המחול הקלאסי והפך אותם לעיקר.

פוקין שאף להפוך את סצנות הקהל שלו לחיות ו"אמיתיות" יותר. אבל ריקודי הקבוצות שלו הועמדו כאשר הרקדנים לבושים באותה תלבושת ומבצעים צעדים זהים. למרות ה"הורדה בדרגה" של הריקוד הקלאסי ב"פטרושקה", יש בבלט כמה צעדים קלאסיים למדי. אולם כל אחד מהם מייצג טיפול פרודי בחומר, כמו בדואט המגושם של הבלרינה עם המורי, שבו קיימים כל המרכיבים של פה-דה-דה בתמיכה מסורתית. יש אפילו Promenade, שבה השותף הזכרי מציג לראווה את הבלרינה, מסובב אותה סיבוב מלא על פוינט. אולם התנוחות המוטות של הבלרינה ופסיעותיו הגסות של המורי שמים לצחוק את הדואט הפשטני בצורה אפקטיבית למדי.

אפשר לסכם ולומר, שעל אף התעקשותו על החדשנות שבבלט, ב"פטרושקה" לא היה פוקין חדשן וגם לא נאמן לחמשת העקרונות שלו. הדרך הטובה ביותר לתאר אותו היא אולי כאספן של חומרים כוריאוגרפיים מצויים, מתאם כשרוני של אוצר המילים הלקוח מהבלט



ניז'ינסקי בתלבושת, 1911  
Nijinsky in costume, 1911

ללמוד מדבריה של ניז'ינסקה בהשוותה את האינטרפרטציה שלה לביצוע תפקיד הבלרינה לזו של קארסבינה: "בתמונה הראשונה, בדוכן של מנהל המופעים ביריד, ריקודיה של קארסבינה היו בובתיים, גם עם פטרושקה וגם עם המורי. אבל בשתי סצנות עוקבות לאחר מכן, קארסבינה נטשה את תנועות הבובה המוגבלות שלה; התעוררה לחיים ולא היתה עוד בובה".<sup>15</sup> ניז'ינסקה הבינה את התפקיד בצורה שונה למדי: "ההבנה שלי את הבלרינה היתה, שלכל אורך הבלט היא חיה בתוך גוף של בובה ואף לרגע אחד אינה עוזבת מצב זה, אפילו לא כאשר היא רוקדת ומשחקת בחדריהם של פטרושקה או של המורי [...] כמו פטרושקה, נפשה של הבלרינה כלואה בבובה, והיא נשארת בובה גם כאשר היא מגיבה לרגשות אנושיים מאוד".

כאשר קארסבינה ביצעה את התפקיד, ניז'ינסקה חשה שהיא רואה בובות מיצרנים שונים - בובת פורצלן צרפתית רוקדת עם פטרושקה רוסי מאוד. לכן יצרה ניז'ינסקה בלרינה מעט אבסורדית, עממית, שתהיה קרובה יותר



וטרגדיה. אולם הסמכה זו נעשית אמצעי תיאטרלי יעיל משום שהציפיות החדשות, שמעוררות התמונה השנייה והשלישית, אינן יכולות לבטל את הציפיות שעוררה התמונה הראשונה. וכך, פרספקטיבות תיאטרליות בלתי תואמות לכאורה מתקיימות זו לצד זו ומחזקות האחת את האחרת.

התמונה הרביעית אינה פותרת קונפליקט זה אלא מחדדת אותו. שדות הציפיות, שעד עתה הופרדו, מועלים על הבמה בו-זמנית בפינאלה. התמונה הרביעית מתחילה באותו מישור כמו הראשונה (ביריד), אבל באופן בלתי צפוי, גם הקהל שעל הבמה וגם זה שבתיאטרון שומע צעקות מאחורי המסך הסגור של התיאטרון. בכך יש מעין האחדה של הקהל באולם עם קהל היריד, שמחזקת את תחושת הריאליזם של הבלט. לאחר מכן, פטרושקה, המורי והבלרינה יוצאים מהחדרים המסוגרים ומתערבבים בעולם "האמיתי". בתמונה הראשונה הם רקדו בינות החוגגים כבובות, אבל כעת, התכונות האנושיות שקיבלו כשהיו מאחורי הקלעים, מתקיימות לצד מעמדם כבובות, לפחות לרגע. המתח מופגז זמנית בהופעתו של הקוסם, אבל הופעת רוחו של פטרושקה (או פטרושקה האמיתי) מוסיפה את המגע המעורפל הסופי.

על ידי שילוב העולם הריאליסטי והעולם הדמיוני בפינאלה, המחברים מביאים לידי ספק את עצם ההבחנה בין עולם הבמה לעולם האמיתי. שבירת המחסומים בין הקהל לשחקנים והפיכת הצופה למעין משתתף היו עניין מרכזי ליוצרי "פטרושקה", שראו בכך חזרה לשורשים היווניים של התיאטרון. לדברי בנואה, על אף ש"פטרושקה" נמשך רק 45 דקות, באותו הזמן, כמו בדרך של תכסיס, לא זו בלבד שחולפים להם חייו של אדם בודד, אלא משתקפת גם הטרגדיה של התנגשות חייו של היחיד עם חיי הכלל.<sup>15</sup>

#### הערות

1. פטרושקה - שמה של הבובה הרוסית המסורתית.
2. בורלסק [Burlesque] - "צורה ספרותית הנהוגה בשירה, בסיפורת ובדרמה. תכלית הבורלסק לבקר אנשים, ערכים, מוסדות ומנהגים, ולשימש ללעג. האמצעי הראשי של הבורלסק הוא החיקוי. האפקט הקומי נוצר על ידי הצגה בלתי פרופורציונלית בין "האובייקט המכובד" לבין סגנון התיאור החיקויי המעוות." ריבלין, א. (תשמ"ג) מונחון לספרות, ת"א, ספרית הפועלים.
3. Moor (מורי) - כינוי למוסלמים, שמשלו בצפון-מערב אפריקה ובספרד למן הכיבוש הערבי במאה ה-7 ועד נפילת ממלכתם בידי הנוצרים במאה ה-15.
4. קומדיה דל-ארטה - הומצאה באיטליה של המאה ה-16 והפכה במהירות לאמנות דרמטית פופולרית. קומדיה המבוססת על דיאלוגים מאולתרים בין הדמויות, שהן בעלות צביון מוסכם ומקובל.
5. בלט רוס - הלהקה שהוקמה על ידי דיאגילב ב-1909 כחלק ממימוש רצונו להראות את אמנות רוסיה למערב-אירופה. הלהקה היתה בנויה על אמנים צעירים מלאי רעיונות ואידיאלים מהפכניים. אמנים אלו הגיעו לפרוז בלתי זמן שהבלט הקלאסי היה בשפל. דיאגילב ולהקת בלט רוס החזירו לעולם הריקוד את הדרו והשיבו אותו ואת המחול למרכז ההתעניינות האמנותית של הקהל בפרוז.
6. Andrew Wachtell, *Petrushka Sources and Contextes*, Northwestern University Press, 1998, p.2.
7. Benios, "Petrushka", *Rech'*, August 17th 1911.
8. Benois, Alexandre, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Translated by Mary Britnieva, London: Putnam, 1941, pp. 28-29.
9. Benois, Alexandre, *Memoirs*, Translated by Moura Budberg, 2 vols, London: Chatto & Windus, 1964, vol. 1, p. 128.
10. סימבולזם - זרם בספרות המאה ה-20, שעיקר ביטוי סמלי לחי הנפש ולהתרחשות בעולם. כוונתו לתת ביטוי אמנותי-סמלי לאמיתי ולפלא, המתגלה בחיים הממשיים. אברהם אבן-שושן, *המילון החדש*, הוצאת קרית ספר, ירושלים.
11. Benois, Alexandre, *Reminiscences*, v. 1, p. 326.
12. Nijinsky, Romola, Nijinsky, London: Sphere Boods Ltd., 1970, p.107.
13. Nijinska, Bronislava, *Bronislava Nijinska - Early Memoirs*, Translated and edited by Irina Nijinska and Jean Rawlinson, N.Y.: Holt, Rinehart & Winston, 1981, pp. 423-25.
14. Fokine, *Memoirs of a Ballet Master*, Vitale Fokine. Boston: Little, Brown & Co., 1961, p. 192.
15. Benois, *Rech'*, 17.8.1911.

הקלאסי ומשווק בעל כושר המצאה של מוצר חדש, משופר. פוקין לא המציא צעדים חדשים כלשהם, אבל הוא יצר תיבות תצוגה מחוכמות הבנויות על צעדים ישנים, כשהוא בונה תמיד על הפוטנציאל ההבדלתי הגולם באוצר המילים הקלאסי ומשחרר אותו מהמגבלות של עלילה ומבנה מהמאה ה-19.

### "פטרושקה" והתיאטרון הרוסי

"פטרושקה" מייצג מיזוג של התיאטריות התיאטרליות, שאפיינו את התיאטרון הרוסי: הנתורליזם התיאטרלי של סטניסלבסקי [Stanislavsky] ושיטות האונגורד של הסימבולזם נוסח מיירהולד. הנושאים העיקריים, שהעסיקו את התיאטרון הרוסי של הזמן ההוא, קשורים בשתי תפיסות השזורות זו בזו: הקריאה לשימוש יצירתי יותר בחלל התיאטרלי ועניין גובר בצופה. הפעילות בבלט מתרחשת על שלושה מישורים שונים לפחות. הראשון הוא הרחוב, שם הקרנבל בשיאו. התיאטרון הקטן של הקוסם פונה לרחוב זה, אבל כאשר הוא פותח את המסך כדי לחשוף את שלושת הבובות, הקהל של הרחוב הופך לצופה בריקוד הבובות. הקהל של אולם התיאטרון צופה בהם צופים בריקוד, ובו בזמן צופה בריקוד בעצמו. התמונה השנייה והשלישית מתרחשות בעומק הבמה, "בחדרים שמאחורי התיאטרון של הקוסם", כדי להראות את מה שהקהל על הבמה לא רואה: את הדרמה הפרטית של פטרושקה, המורי והבלרינה.

השינוי בפרספקטיבה בין התמונה הראשונה לתמונה השנייה והשלישית מבליט את הדרכים שבהן התמליל עושה מניפולציות בציפיות של הצופים. אם הציפיות המתעוררות בתמונה הראשונה קשורות בעיקר לקרנבל, למחזה "פטרושקה" בגלגולו העממי, לתיאטרון נטורליסטי, למרחק (כפי שמדגיש מיקום הקהל בריחוק כפול מהפעילות) ולקומדיה, התמונות הבאות מעוררות את דרמת החדר הלירית הסימבוליסטית, המבטאת אינטימיות

#### מסע מחול ברשת

##### הניה רוטנברג

על הבלט "פטרושקה" (1911) של פוקין למוסיקה של סטראווינסקי, בביצוע בכורה של ניו יורק עם להקת הבלט הרוסי בנייהולו של דיאגילב.

<http://protis.univ-mrs.fr/~esouche/dance/Petr.html>

פרופיל של אבי הבלט המודרני, פוקין, ומידע על "פטרושקה" ובלטים אחרים שיצר.

<http://www.abt.org/archives/ballets/petrushka.html>

מידע על בכורת הבלט בלהקת ABT- American Ballet Theater בשנות ה-70 בתוספת ביוגרפיות של פוקין וסטראווינסקי.

[http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/stravinsky\\_shearer.html](http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/stravinsky_shearer.html)

מאמר המתמקד בבלט וביוצריו ומסביר איך חברו יחד כל האלמנטים לריקוד, בתוספת האפשרות להאזין לאודיו-קליפ.

<http://www.butler.edu/dance/drops/petrushka/petrushka.html>

קטעים מהתפאורה שיצר בנואה להפקת הבלט הרוסי של מונטה קרלו.

[http://www.auburn.edu/academic/liberal\\_arts/foreign/russian/art/benois-petrushka3.html](http://www.auburn.edu/academic/liberal_arts/foreign/russian/art/benois-petrushka3.html)

על עיצוב הבמה של "פטרושקה"

[http://search.msn.com/results.asp?ba=\(6.9\)0&co=\(0.15\)2.1.4&FORM=MSNH&RS=CHECK&b=2&q=petrushka&v=1](http://search.msn.com/results.asp?ba=(6.9)0&co=(0.15)2.1.4&FORM=MSNH&RS=CHECK&b=2&q=petrushka&v=1)

אינפורמציה כללית על הבלט