

סרגיי דיאגילב וקשריו עם האמנות האווונגרדית

רות מרקוס

הגיליונות הראשונים של *עולם האמנות*, הוא הצהיר על אמנותו – אוטונומיה וסובייקטיביות של האמנות, קשר נפשי בין האמן לבין הצופה וסגידה ליופי – עניין המתקשר לרעיונות שביטאה התנועה האסתטית באנגליה ובצרפת. בגלל תפישתו החדשנית, *עולם האמנות* נתקל בביקורות קשות. בראש התוקפים התייצבו שני מבקרים, ויקטור בורנין (Burenin) וולדימיר סטאסוב (Stasov), שטענו שעורכי כתב העת אינם מנוסים ושהם בעלי טעם רע. בורנין, לדוגמה, טען כי ציוריו של מיכאיל ורובל (Vrubel) הסימבוליסט, שנחשב עד היום אחד מגדולי הציירים הרוסים, הם אשפה וזבל. את ציוריהם של אדגר דגה, קלוד מונה, אוברי בירדסלי, ליאון באקסט, אלכסנדר בנואה ואחרים כינה "עבודה של ילד קטן בן שלוש"... הוא גם טען ש"אם אמנות כזאת תמשיך להתקיים, האנושות כולה תצטרך להיכלא בבית משוגעים".

במפנה המאה ה-19 לרוסיה סגנון האר-נובו, שאומץ על ידי דיאגילב ועל ידי הצייר בנואה (Benois). דיאגילב הכיר גם את בירדסלי, מראשוני האר-נובו האנגלי, ואת אוסקר ויילד, שבירדסלי אייר את הטקסט של המחזה *סלומה* (Salome) פרי עטו, שעלה בפריס ב-1896. האר-נובו נתפש כריאקציה לחסורת העבר, כסגנון חדש, מודרני, שביטל את המחיצות בין אמנות יפה (גבוהה) לאמנות שימושית (נמוכה), ומבחינה זאת התאים לרעיונות של *עולם האמנות*. דיאגילב וחבריו העריצו גם את האמנות הפרה-רפאליטית והאימפרסיוניסטית, אבל אהבתם לחדשנות לא פגעה בהערכה שרחשו לסגנונות העבר. הם לא רק גילו מחדש את הבארוק והרוקוקו, אלא גם את האמנות הרוסית הפרובוסלבית והאימפרסיוניסטית, והפסיפסים שיצרה. כל אלה באו לידי ביטוי במאמרים שפורסמו ב*עולם האמנות*. בנוסף, כתב העת פירסם שירה, ויחד עם חברי הקבוצה שהתכנסה סביבו אירגן קונצרטים של מוסיקה

דיאגילב היה בן 47. אבל היא לא היתה האשה היחידה שהשפיעה עליו: כאשר למד משפטים בסנט-פטרסבורג התגורר אצל אחות אביו, אנה פילוסופובה (Filisofova), שהיתה פמיניסטית לוחמת עוד בשנות ה-60 של המאה ה-19. בין השאר נמנתה על מקימי הקולג' הראשון לנשים בסנט-פטרסבורג ולחמה לשיפור תנאי העבודה בבתי החרושת 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 זה בזה והפכו לבני זוג. יחסיהם נמשכו מ-1890 עד 1904, 14 שנה בסך הכל, והשפיעו על המשך דרכו של דיאגילב.

דיאגילב למד לשיר ולהלחין, יצר קשר עם מלחינים כמו פיטר איליץ' צ'ייקובסקי ואחרים והתלהב מהמוסיקה של עמנואל שבריה (Chabrier) וריכרד וגנר. הוא הפסיק לעסוק במוסיקה לאחר שניקולאי רימסקי קורסקוב אמר לו שאינו מוכשר דיו, ומאז הפנה את התעניינותו לציור ולאספנות. דימה ערך היכרות בין דיאגילב לחבריו, שהיו יוצרים בתחומים שונים – אמנות פלסטית, שירה וספרות. אלה היו גרעין הקבוצה שקמה סביב כתב העת *עולם האמנות* (Mir iskusstva), שנוסד ב-1898 בכספים שדיאגילב הצליח לגייס. כתב העת נערך על ידי דיאגילב ודימה פילוסופוב ותרם תרומה עצומה לתרבות ולאמנות הרוסית האווונגרדית.

באותה תקופה שלטו שני זרמים עיקריים באמנות ובספרות ברוסיה – הזרם שדגל ב"אמנות לשם אמנות", הבחין בין אמנות גבוהה לנמוכה ופסל אמנות שימושית; והזרם שטען שלאמנות יש תפקיד חברתי ולכן עליה להיות ריאליסטית, דידקטית ורלוונטית. לעומתם, דיאגילב טען שאסור שאמנות תהיה דוגמטית ושאינן להכתיב לה כללים. בארבעה מאמרים שהתפרסמו בשני

רגיי דיאגילב (1872-1929) מוכר במערב בעיקר בזכות פועלו ב"בלט רוס" (Russes Ballets) והקשר הפורה שלו עם האמנים האווונגרדיים האירופאים. ייחודו בכך שהבין כי בלט אינו רק קבוצת אנשים הרוקדים על רקע מוסיקה ותפאורה, אלא הוא חלק מ"אמנויות המופע" (פרפורמנס) שהחלו להתפתח באותה תקופה. לכן חיפש אחר צורות בימתיות חדשות כדי לפתח את אפשרויות המבע של הבלט. היו שכינו אותו "איש רנסאנס", מכיוון שהיה בעל ידע אנציקלופדי בתחומים רבים, אחרים קראו לו "האלכימאי", מכיוון שהצליח ליצור סינתיזה 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 רבת-תחומית אינטגרלית.

אבל דיאגילב לא התחיל את הקריירה שלו באירופה. לפני שדנים בקשר שלו לאווונגרד האירופי, יש להכיר את העבר הרוסי שלו, שהיה לא פחות חשוב. דיאגילב היה אחד ממפלטי הדרך של האווונגרד הרוסי, ובו בזמן גם תרם להתעניינות מחודשת במסורת התרבות הרוסית. עד להקמת "בלט רוס", דיאגילב חי ופעל בסנט-פטרסבורג, שהיתה אחד משני המרכזים התרבותיים החשובים ברוסיה וגם העיר הקרובה ביותר לתרבות המערבית.

דיאגילב נולד בנובגורוד (Novgorod), בבסיס צבאי שבו שירת אביו. אמו מתה בלידתו (יש אומרים שסיבת המוות היתה ראשו, שהיה גדול מדי והקשה על הלידה) ואביו נשא אשה שנייה, הלנה פנאאבה (Panaeva). היא היתה אשה משכילה וזמרת חובבת מחוננת. היא גידלה את סרגיי דיאגילב כבנה, באהבה רבה, והשפיעה על דרכו התרבותית. פנאאבה דאגה שיקבל חינוך מוסיקלי והחדירה בו אהבה לאמנות. הם נשאו בקשר הדוק עד למותה ב-1919, כאשר

עכשווית, שבהם ניגנו מיצירות קלוד דביסי, מוריס רול, ארנולד שנברג ואיגור סטרווינסקי.

הפעילות של דיאגילב בתחום האמנות היתה ענפה מאוד: הוא אסף יצירות, פירסם מאמרים על אמנות ואצר תערוכות. בתערוכה הראשונה שאצר 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 מהמאה ה־18 ומהמאה ה־19. דיאגילב אסף ברחבי רוסיה כ־4,000 ציורי דיוקן, שמתוכם הציג 2,000. כך התגלו מחדש אמנים רוסיים רבים שנשכחו, ובזכותו הם מוצגים היום במוזיאונים ברוסיה. דיאגילב אף היה חלוץ במוזיאולוגיה – גם בשיטות המחקר שנקט לקראת הצגת תערוכה וגם באופן ההקמה של התערוכה ותליית היצירות: כל תערוכה תוכננה על הנייר עוד לפני התלייה, על פי קבוצות או נושאי חתך. גישה זו השפיעה רבות על גלריות ומוזיאונים ברוסיה.

ב־1903 החלה התרחקות בין דיאגילב ודימה, בגלל חילוקי דעות, שהביאה לבסוף לפרידה שלהם. חלק מאנשי *עולם האמנות* לקחו עמם את דימה ועברו לכתב עת מתחרה בשם *הדרך החדשה*. *עולם האמנות* נסגר ב־1904. בגלל סגירת כתב העת והקרע עם דימה פנה דיאגילב למערב. אפשר להניח שגם האווירה המתוחה שנוצרה בעקבות מלחמת רוסיה־יפן ב־1904 והמהפכה של 1905 השפיעה עליו וגרמה לו להתרחק מרוסיה. ב־1906 הציג בפריס, בברלין ובוונציה תערוכה נודדת של האמנות הרוסית לאורך הדורות, החל באיקונות וכלה באמנות מודרנית. ב־1907 אירגן בפריס חמישה קונצרטים שעסקו בתולדות המוסיקה הרוסית, ממיכאיל גלינקה ועד אלכסנדר סקריאבין. באותם קונצרטים הופיעו המנצחים והסולנים רימסקי קורסקוב, אלכסנדר גלאזנוב (Glazunov), סרגיי רחמינינוב וסקריאבין. ב־1908 הוא הביא לאופרה של פריס הפקה מרהיבה של האופרה *בוריס גודונוב* מאת מודסט מוסורגסקי, עם הזמר פיודור שאליאפין (Chaliapin). כל הפרויקטים הללו חיזקו את השפעת האמנות הרוסית על מערב אירופה. הפופולריות של התרבות הרוסית גברה והיא חדרה גם לאופנה ולאמנויות.

הפרויקט הבא של דיאגילב התמקד בהבאת בלט רוסי לאירופה. דיאגילב כבר היה מעורב בבלט הרוסי, לאחר שב־1899 התמנה לעוזרו של הנסיך סרגיי וולקונסקי (Wolkonsky), מנהל "התיאטרות הקיסריים", שהפך את הבלט הקיסרי (או בשמו המוכר יותר – בלט מרינסקי) למוכר ומפורסם בכל אירופה. ב־1900 דיאגילב גם ערך את השנתון של התיאטרות הקיסריים והשתמש שם בטיפוגרפיה חדשנית, שנחשבה לאבן דרך בטיפוגרפיה הרוסית. אבל השפעתו של דיאגילב על בלט מרינסקי היתה קצרה והוא פוטר ב־1901, מכיוון שהתעקש על העסקת באקסט ואמנים מודרניים אחרים. הנסיך וולקונסקי אולץ להתפטר שנה אחריו.

במפנה המאה החלה דעיכה של הבלט הרוסי. הפקותיו, ובכללן התפאורה והתלבושות, נחשבו שגרתיות וקונוונציונליות. מהפכת 1905 עוד הרעה את המצב, ובעקבותיה החל הדור הצעיר שעליו נמנו טובי הרקדנים הרוסים לחפש פרנסה מחוץ לבלט מרינסקי ומחוץ לרוסיה. באותה תקופה התפתחה פעילותו הכוריאוגרפית של מיכאיל פוקין (Fokine), שקידם הכנסת חידושים וגישה מודרניסטית לעולם הבלט וקרא לחיבור בינו לבין עולם הציור, כדי ליצור אפשרויות חדשות למופע. עוד בשנת 1898 פתחו קונסטנטין סטניסלבסקי (Stanislavsky) ואחרים את התיאטרון האמנותי של מוסקבה, שגם הוא השפיע על התפישה הדרמטית בתחום המופע. גם הרעיונות של וסבולוד מאיירהולד (Meyerhold), אדולף אפיה (Appia) וגורדון קרייג (Craig), שיוזכרו בהמשך, החלו לחלחל. ה"ובש" בבלט, לעומת התסיסה באמנויות המופע האחרות, הביא את הסופר הרוסי וולטר נובל (Nouvel) (שהיה אחר כך המזכיר של דיאגילב ב"בלט רוס"), והצייר והמעצב בנואה לשכנע את דיאגילב להיכנס לתחום ולנסות לעורר אותו. כך קם "בלט רוס", שלמעשה פעל רק מחוץ לרוסיה.

ב־1909 פתח "בלט רוס" את עונתו הראשונה בפריס. בתחילה לא היה לדיאגילב כסף להפקות חדשות, ולכן הוא הציג עבודות שהעמיד פוקין עוד בסנט-פטרסבורג, כמו *הסילפידות* (Les Sylphides) עם עיצוב של בנואה, או *קליאופטרה* (Cleopatra) בעיצוב באקסט (Bakst). פריס התפעלה מהמופעים ומאיכות

הרקדנים (אנה פאבלובה, תמרה קארסאבינה, סופיה פיאוודורובה, ברוניםלבה ניז'ינסקיה, ואצלב ניז'ינסקי ואחרים). עד כה דיאגילב הסתמך על אמנים רוסיים – מעצבים, מלחינים וכמובן רקדנים וכוריאוגרפים – שעולמם החזותי והתרבותי ניזון מהתרבות הרוסית. כך היה גם ב־1910, כשהעלה את הבלט *ציפור האש* (L'oiseau de feu), עם מוסיקה של סטרווינסקי ובעיצוב תפאורה ותלבושות של גולובין (Golovin) ובאקסט, בסגנון ששילב אר־נובו, פרה־רפאליזם ואוריינטליזם. אבל סטרווינסקי חיבר מוסיקה מודרנית ופוקין שילב בריקוד סגנונות מודרניים וחופשיים. החדשנות נמשכה ב־1911, שבה העלה "בלט רוס" את הבלט הבא למוסיקה של סטרווינסקי, *פטרושקה* (Petruška), בעיצוב של בנואה. ב־1912 עם *אחר הצהריים של פאון* (L'après-midi d'un faune), שהועלה עם תפאורה של באקסט, פנה דיאגילב למלחין הצרפתי דביסי ואיפשר לניז'ינסקי (בתפקיד הפאון) להמציא שפת תנועה חדשה, שלא לדבר על התעוזה של המופע והשערוריה שפרצה בשל הרמזים המיניים שהסעירו את הקהל. אוגוסט רודן הזקן התרשם כל כך מהתנועה של ניז'ינסקי, עד שביקש לפסל אותו.

ככל שדיאגילב התבסס באירופה ונעשה מעורה באמנות האירופית, הוא מאס בסגנון העמוס והמקושט של המעצבים הרוסיים ובעלילות המבוססות על פולקלור רוסי, וחיפש אמנים מהזרמים האוונגרדיים ביותר באותה תקופה. דיאגילב עבד עם מעצבים קוביסטים, פוביסטים, ניאו־פרימיטיביסטים וקונסטרוקטיביסטים, אבל כאן ברצוני לעמוד בעיקר על שיתוף הפעולה שלו עם הפוטוריסטים, מכיוון שלטענתי השפעתם הובילה את "בלט רוס" למהפכה של ממש בתחום המופע, התפאורה, התלבושות והתאורה. בספר *בלט רוס של דיאגילב* מזכירה לין גראפולה בקצרה את חשיבות הקשר הזה וטוענת שלצעה עד אז (הספר פורסם ב־1989) הוא לא נחקר דיו, חוץ משני מחקרים שלא נכתבו על ידי חוקרי מחול אלא דווקא על ידי מומחים מהתחום שלי, תולדות האמנות. כמי שבאה הן מתחום התיאטרון והן מתחום תולדות האמנות, הייתי מודעת לקשר זה כבר בשנות השבעים.

הפוטוריסטים היו החדשנים הגדולים של אמנות המופע (Performance). רוב החידושים של

מופעי הקונסטרוקטיביזם, הדאדא, הסוריאליזם, הפלאקסוס ותנועות מאוחרות יותר הושפעו מהרעיונות הפוטוריסטיים, גם אם לעתים לא היו מודעים למקור הפוטוריסטי. המופע הפוטוריסטי האידיאלי כולל את כל האמצעים האמנותיים – מוסיקה, תנועה, תאורה ומרכיבים אודיוויזואליים אחרים – מתוך כוונה להפעיל באופן סימולטני את כל החושים וליצור אצל הצופה חוויה טוטלית. גם הפוטוריסטים וגם דיאגילב הושפעו משני רעיונות עיקריים שהיו מאוד פופולריים באותה תקופה: האחד רעיון "אחדות האמנויות" (Gesamtkunstwerk) של וגנר, שדגל באמנות טוטלית המאחדת את כל האמנויות; והשני, רעיון הסינסתזיה (Synesthesia) שלפיו גירוי של חוש אחד (ראייה, למשל) יכול לגרום לתגובה של חוש אחר (שמיעה, למשל), וכך צבע יכול ליצור תחושה של צליל ולהפך. וסילי קנדינסקי, בספרו מ־1910 על הרוחני באמנות, בנה תיאוריה שמקשרת בין צבעים לצלילים (כל צבע מזכיר צליל של כלי מוסיקלי אחר). סקריאבין, עסק גם הוא בתחילת המאה בקשר שבין מוסיקה לצבע: בהוראות המוסיקה שכתב ליצירתו פרומיתיאוס הוא כלל שימוש באורגן צבעוני, שכל צליל מצליליו מקרין על המסך אור בצבע שונה. אנריקו פראמפוליני (Prampolini), אחד ממעצבי הבמה הפוטוריסטים החשובים ביותר, כתב בהשפעת הסינסתזיה את המיצג כרומפונה – צבע וקול (1913) על שילוב צבעים וקולות.

לתפישת אחדות האמנויות תרמו, בין היתר, גם אדולף אפיה (Appia), שהושפע מווגנר וראה את האירוע התיאטרלי כחוויה טוטלית המורכבת מהמחזה, הכתוב, השחקנים, התאורה, התפאורה והתלבושות, וגם גורדון קרייג, שערך ב־1909 ניסויים בתאורה ב"ארנה גולדוני" בפירנצה, בחתירה לסינסתזיה של תנועה, קול ואור. הפוטוריסטים, שהיו לקטנים ולקטנים לא קטנים, הושפעו מכל הרעיונות האלה אך יצרו מתוכם משהו חדש, ובשנים 1913-1917 פירסמו עשרות מניפסטים שעסקו באספקטים שונים של המופע. בדיוק באותן שנים פגש בהם דיאגילב, אשר שהה באיטליה בחלק מתקופת מלחמת העולם הראשונה. בגלל המלחמה איבד דיאגילב רבים מחברי להקתו, שנאלצו לחזור לרוסיה, והיה עליו לבנות אותה מחדש עם אנשים חדשים. זאת היתה הזדמנות לשוות לה אופי מודרני יותר. באותן שנים גם פרח ליאוניד מאסין (Massine), שהתמנה אז לרקדן ראשי והחליף את ניז'ינסקי כרקדן וככוריאוגרף.

דיאגילב פגש את הפוטוריסטים האיטלקים ב־1914, כנראה בתחילה בלונדון ואחר כך באיטליה. יש תיעוד שב־1914 הוא השתתף בערב בביתו של פיליפו טומסו מארינטי (שכתב את המניפסט הפוטוריסטי הראשון) במילאנו. בפברואר 1915 הצטרף סטרווינסקי לדיאגילב ברומא לרגל העלאת פטרושקה, מופע שמשך אליו את הפוטוריסטים. יש עדות שבאותו ביקור באיטליה חיפש סטרווינסקי את האמן הפוטוריסטי אומברטו בוצ'יוני, שאתו רצה לשתף פעולה, ואילו דיאגילב דיבר על "ברית עם מארינטי". עם זאת, אין ספק שדיאגילב שמע על הפוטוריסטים עוד לפני שפגש אותם באיטליה. ב־1911 ביקרו כמה מהפוטוריסטים בפריס ויצרו קשר עם אמנים ואנשי רוח מקומיים, וב־1912 וב־1913 הם הציגו בפריס שתי תערוכות – ציור ואחר כך פיסול – ועוררו שם עניין רב. המניפסט הפוטוריסטי של מארינטי תורגם והגיע לרוסיה זמן קצר לאחר שפורסם (ב־1909). הסגנון הפוטוריסטי והסגנון הקוביסטי השפיעו מאוד על האמנויות ברוסיה ויצרו שם סגנון שכונה Cubo-Futurism. הפוטוריסטים הרוסים היו הראשונים ליישם כמה מרעיונות המופע הפוטוריסטי באופרה ניצחון על השמש, שהוצגה ב־3 וב־5 בדצמבר 1913 בתיאטרון "לונה פארק" בסנט־פטרסבורג. את הליברית כתב המשורר־התיאטרטקי אלכסיי קרוצ'ניק (Kruchenyk), המוסיקה נכתבה על ידי המוסיקאי־הצייר מיכאיל מאטיושין (Matyushin) והבמה והתלבושות עוצבו על ידי הצייר־המעצב ולדימיר מאלביץ' (Malevich). המופע כונה "אופרה", אבל לא היה כזה. סביר להניח כי כונה כך בהשפעת וגנר, שראה באופרה סוגה שבה אפשר להגשים את שילוב כל האמנויות. מאלביץ' ביקש להמחיש באופן חזותי את הרעיון של שפה פוטוריסטית רוסית חדשה, שכונתה "זאום" (Zaum) – שהיתה מורכבת ממלים מקוטעות ומשילובים שרירותיים בין פרגמנטים של מלים (בדומה ל"מלים בחופש" של הפוטוריסט האיטלקי). מאלביץ' יצר פרגמנטציה דומה בתפאורה ובתלבושות, באמצעות שבירה של הצורות והחלל בעזרת התאורה: התפאורה והתלבושות היו קולאז' של צורות גיאומטריות, שכל אחת מהן בצבע אחר. בכל פעם שנפגשו צבעים זהים בתפאורה ובתלבושות, קטע מגופו של השחקן היה נעלם ומתאחד עם הרקע. לעתים הווארו רק קטעים מסוימים של הגוף או התפאורה באמצעות ספוטים, או שהבמה נשטפה באור בצבעים משתנים. כך, על ידי חיבור וחיסור של צבעים, הדגיש מאלביץ' או העלים צבע זה

או אחר של התפאורה והתלבושות, והעלים או הדגיש קטעים מהגוף.

אחת ההצגות הראשונות שדיאגילב וג'אקומו באלה (Balla) הפוטוריסט תיכננו היתה מכבש הדפוס (Macchina Tipografica). באלה העלה את הרעיון ב־1914 והציג אותו בפני דיאגילב בחדרו במלון ברומא עם 12 שחקנים, אבל בסופו של דבר המופע לא הופק. התפאורה היתה אמורה לכלול מסכים שעליהם צוירה המלה "טיפוגרפיה". כל אחד מ־12 השחקנים היה חלק ממכבש הדפוס. בסקיצה לתכנון הכוריאוגרפיה שיצר באלה נראים שישה אנשים: שניים מלפנים ושניים מאחור משמשים כבוכנות, והם נעים קדימה ואחורה ומניעים שני שחקנים נוספים שידיהם מסתובבות כמו גלגלי שיניים. לתנועות התלוו גם רעשים: חלק מהשחקנים חזרו בעוצמה על ההברה STA בעוד שבאלה עצמו השמיע קולות אונומאטופיים.

המופע הפוטוריסטי הראשון שכן הועלה על הבמה על ידי "בלט רוס" היה זיקוקין די־נור (Feu d'artifice), עם מוסיקה של סטרווינסקי, שהיה גם המופע הראשון שהשתמש באור כתחליף לשחקן ויצר "בלט של אור". רעיון בלט של אור הושפע מהריקודים של לואה פולר (Loie Fuller), שכבשה את במות אירופה בסוף המאה ה־19 ובתחילת המאה ה־20. היא נהגה ליצור צורות בחלל על ידי תנועתה ותנועת שפע הבד של שמלתה וצעיפה וכינתה את ריקודת "תמונה רוקדת" (tableau dancé). הצורות הנעות שיצרה בחלל הווארו בתאורה צבעונית מכיוונים שונים, גם מלמטה, כשהאור חדר דרך הבמה השקופה שעליה רקדה. כך יצרה צורות מופשטות ודינמיות של אור וצבע שנגעו בחלל הבמה. אמנים רבים העריצו את פולר וציירו או פיסלו אותה רוקדת. פולר גם תמכה באיזדורה דאנקן ועזרה לה בפרסום שמה ובמימון הופעותיה בווינה ובבודפשט ב־1902. יש לציין כי פולר עצמה העלתה עוד ב־1914 מופע בשם זיקוקין די נור, לאותה מוסיקה של סטרווינסקי, ואין ספק שמופע זה השפיע הן על דיאגילב והן על הפוטוריסטים. אך בניגוד לפולר, "בלט רוס" העלה בלט ללא רקדנים, שכלל רק תפאורה ותאורה.

זיקוקין די־נור של "בלט רוס" עלה ב־12 באפריל 1917, בתיאטרון קונסטנצי (Constanzi) ברומא. על התזמורת ניצח ארנסט אנסרמה

(Ansermet) ואת התפאורה עיצב באלה. הכוריאוגרפיה נבעה מעיצוב הבמה והתאורה, מפני שהתנועה על הבמה נוצרה באמצעות שינויי תאורה. גראפולה טוענת שהתאורה תוכננה על ידי דיאגילב, אבל לדעתי המתכנן היה באלה, שעבד בשיתוף פעולה עם דיאגילב. באלה יישם את הרעיונות שלו-עצמו ושל דיאגילב ותיכנן את התפאורה כדי שתשרת את התאורה. התפאורה היתה הגדלה תלת-ממדית של ציורים של באלה, שמהם נשאר גם שרטוטי עבודה. המבנים הגיאומטריים היו עשויים עץ, חלקם מלוחות דיקט מכוסים ב בד צבעוני וחלקם ממסגרות עץ מצופות בד צבעוני שקוף, ובתוכם גופי תאורה שהאירו דרך הבד. כל אלה עמדו על רקע מסך שחור והוארו בתאורה צבעונית מתחלפת, שהאירה גם על התקרה ועל הקהל. לפעמים התאורה כבתה, נותר רק האור הפנימי של הגופים והם נראו מרחפים בחלל.

באלה התקין את לוח התאורה בתא הלחשן ומשם פיקח בעצמו על השינויים. על פי רשימותיו הוא תיכנן 49 תמונות, אך מכיוון שהיו תמונות שחזרו על עצמן, היו למעלה מ-50 פקודות של חילופי תאורה (cues). כל הבלט כולו נמשך כחמש דקות, כך שבכל דקה היו למעלה מעשרה חילופי תאורה (!). בניגוד לתפקיד המסורתי של האור – מאיר, מדגיש צורה או יוצר אווירה – כאן הוא הפך לשחקן אקטיבי וגם לחלק מהתפאורה. בשל האופי שבה קולטת העין האנושית תנועה ובגלל אפקט האפטר-אימז', ההחלפה המהירה של התאורה הפכה את התפאורה לדינמית ומחליפה צורה וצבע ללא הרף.

דיאגילב יצר קשר גם עם הפוטוריסט פורטונטו דפרו (Depero), שהוזמן לעצב את הגרסה המקוצרת של *שירת הזמיר (Le chant du rossignol)*, בלט לפי מוסיקה של סטרווינסקי – שבסופו של דבר לא בוצע בגרסה זו. דפרו תיכנן תלבושות ומסכות העשויות מצורות גיאומטריות נוקשות, המסוות את הגוף והפנים, כדי לבלט את המרכיב האנושי בהופעת הרקדנים ולא לאלץ אותם לנוע בתנועות מכניות. גם התפאורה התבססה על צורות דומות וכללה גינה של צמחים עשויים מצורות גיאומטריות וצבעים בוהקים, כפי שניתן לראות בשחזור. ביטול המרכיב האנושי והפיכת הדמות למכנית נבעו מהתפישה שגרסה כי השחקן האנושי מביא אתו "מטען" ולכן יש להחליף אותו במריונטות או במכונות במה. עוד ב-1810 כתב היינריך פון קלייסט (Von Kleist)

על תיאטרון המריונטות וציין את הערצתו לאי-המודעות של המריונטה, שאותה ראה כמעלה. בכתב העת *שערך, מסיכה (Mask)*, 1909, דרש קרייג שאת פני השחקן תחליף מסיכה ואפילו שילב שחקנים חיים ומריונטות. הפוטוריסטים אימצו רעיונות אלה וחלמו על מיכון הבמה והדמויות. מובן שמבחינה טכנית עדיין לא היה אפשר לבצע זאת, אבל במופעים הפוטוריסטיים, גם כאשר דמות גולמה על ידי שחקן אנושי, היה רצון לבטל את האנושיות שלה באמצעות תנועה מכנית ותלבושות מכניות. גישה זו גם מאפשרת לשלב בין הדמויות לבין התפאורה.

הרעיונות הפוטוריסטיים חדרו לפריס והשפיעו על מופע אוונגרדי נוסף של "בלט רוס" – פאראד (*Parade*). פאראד נתפש בדרך כלל כמופע האוונגרדי הראשון של "בלט רוס", אבל למעשה, כפי שהראיתי כאן, הוא סגר תקופה של ניסיונות בימתיים חדשניים מאוד בהשראה פוטוריסטית. זהו בלט של מערכה אחת על פי סצנריו של ז'אן קוקטו (Cocteau), מוסיקה של אריק סאטי (Satie), אחד המלחינים האוונגרדיים שפעלו בפריס באותה תקופה, וכוריאוגרפיה של ליאונד מאסין, שגם רקד. מעצב התפאורה והתלבושות היה פבלו פיקאסו ועל התזמורת ניצח אנסרמה. הבכורה היתה באמצע מלחמת העולם, ב-18 במאי 1917, בתיאטרון שאטלה (Théâtre de Châtelet) בפריס, כחודש לאחר *זיקוקין דינור*. המשורר גיום אפולינר כתב בתוכניה שהמופע פאראד הוא סוג של "סוריאליזם", וכך טבע את המושג סוריאליזם כמה שנים לפני המניפסט של מייסד הסוריאליזם, אנדרה ברטון.

משמעות המלה "פאראד" היא תהלוכה. הכוונה, בין היתר, לתהלוכה שמארגן קרקס עם כניסתו לעיר, כדי 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 הגה את הרעיון למופע עוד ב-1909, העונה הראשונה של "בלט רוס" בפריס, ועמד בקשר הדוק עם דיאגילב. ב-1914 הוא ניסה לעניין את דיאגילב ואת סטרווינסקי במופע שהתכוון לכנות בשם *זייד*, שהיה צריך לכלול אקרובטים, ליצנים וקרקס. קוקטו חשב לעצב את המופע בעצמו, בסגנון הציורים הקוביסטיים של אלבר גלז (Gleizes), אבל דיאגילב וסטרווינסקי דחו את הצעתו. קוקטו לא ויתר, וכשראה כי דיאגילב מתקרב יותר ויותר לרעיונות אוונגרדיים,

לא התייאש והמשיך לפתח את הרעיון. ב-1915 ביקש מסאטי שיכתוב מוסיקה למופע. הרעיון מצא חן בעיני סאטי ובמשך שנת 1916 הם עבדו יחד וגם קיבלו את הסכמתו של דיאגילב.

באותה שנה פיקאסו צייר את דיוקנו של קוקטו. שניהם התקרבו מאוד וקוקטו סיפר לו על הרעיון למופע והציע לו להיות מעצב התלבושות והתפאורה. ייתכן כי בזמנים רגילים פיקאסו לא היה מתפתה ליצור סתם "דקורציה", אבל באותן שנים, בגלל המלחמה, פריס היתה עיר מדכאת, שוממת ומשעממת, רוב חבריו עזבו אותה והוא הרגיש מבודד. ביקורו של דיאגילב בסטודיו שלו ב-1916 שיכנע אותו סופית לקבל את ההצעה. החלטה זו פתחה בפני פיקאסו תחום שלם של יצירה – עיצוב במה – שבו עסק גם בהמשך, יחד עם "בלט רוס", וגם המשיך לשתף פעולה עם סאטי. תרומתו של פיקאסו למופע לא הסתכמה בעיצוב התפאורה והתלבושות. תוך כדי העבודה על הבלט הוא הציע רעיונות רבים שכללו גם שינויים במחזה. סאטי מאוד התלהב מרעיונותיו, אבל חשש לפתח אותם מאחורי גבו של קוקטו. כשקוקטו שמע את הרעיונות של פיקאסו גם הוא התלהב ושניהם עבדו בשיתוף פעולה.

ציור המסך של פאראד מזכיר את ציורי הקרקס של פיקאסו, ובמיוחד את אלה שבסוף התקופה הוורודה. בציור 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 (Koklova), שפיקאסו התאהב בה ואחר כך נשא אותה לאשה. ברבות הימים היא הפכה לאשתו השנואה והפרתה את יצירתו בדימויים שליליים של אשה צועקת ומאימת.

לעומת המסך, שצויר בסגנון פרה-קוביסטי, התפאורה היתה קוביסטית. התלבושות היו בעלות סגנון מעורב – האקרובטים היו בבגדי גוף מצויירים; הנערה האמריקנית היתה לבושה בחצאית וז'קט בסגנון בגדי מלחים והאקרובט הסיני לבש בגדים בסגנון סיני מסורתי, כולל הצמה (המלאכותית). לעומת זאת, ראשו של הסוס נראה כקונסטרוקציה קוביסטית עם השפעה של פיסול פרימיטיבי. הסגנונות השונים יצרו הבחנה ברורה בין הקבוצות, כפי שאפשר לראות בשחזור הבלט. בהשפעת הרעיונות הפוטוריסטיים שחדרו לצרפת, פיקאסו ביטל את האנושיות של כמה מהרקדנים, למשל

Van Norman Baer, Nancy, *The Art of Enchantment, Diaghilev's Ballets Russes 1909–1929*, San Francisco Museum: Universe Book, 1988.

ד"ר רות מרקוס מתמחה בתחומים שונים של אמנות מודרנית וחלוצה בחקר ובלימוד של נושאים בתחום אמנות נשים ומגדר באמנות המודרנית והעכשווית. גישתה המחקרית רבת-תחומית. סיימה תואר ראשון בתולדות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ועסקה בעיצוב במה ותאורה. בעלת תואר שני ותואר שלישי בתולדות האמנות. בשנים 1985-2000 לימדה בחוג לתיאטרון מבוא כללי לתולדות האמנות ומבוא לתולדות האדריכלות והעיצוב, והחל מ-1987 ועד יציאתה לגמלאות לפני כשנה לימדה בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב. בין היתר לימדה גם בסמינר תלפיות, בקמרה אובסקורה – שם גם ריכזה את הלימודים העיוניים, בבית הספר הגבוה לציור, בבצלאל ובמכללה האקדמית של תל-אביב. השתתפה בהקמת התוכנית הרבת-תחומית באמנויות, יחד עם פרופ' גילה בלס, והיתה יועצת התוכנית ומרצה בשנים 1991-1998. כן השתתפה בהקמת התוכנית ללימודי נשים ומגדר באוניברסיטת תל-אביב, יחד עם פרופ' חנה נוה ואחרות, והיתה חברה בוועדת ההוראה הראשונה של התוכנית בשנים 2000-2003. מחברת הספר *פיסול בקו ובחלל*, סדרת קו אדום אמנות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003. ערכה והשתתפה בכתיבת הספר: *נשים יוצרות בישראל 1970-1920*, סדרת מגדרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2008. כרגע עובדת על הספר *מגדר ומיניות בפסלי ג'אקומטי*.

ופרקטיקה במניפסטים הפוטוריסטיים", *מותר* 6, אוניברסיטת תל-אביב, 1998, עמ' 57-64. מרקוס, ר., פיסול בקו ובחלל, תל-אביב: קו אדום אמנות, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2003. ראו גם: <http://www.ruthmarkus.com>. 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., "Futurist Scenography: From Revolutionary Theory to Established Practice", *Assaph, Studies in the Theatre* 15, Tel Aviv University, 2000. (153–163). 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.

שני המנהלים, הצרפתי והאמריקני, והסווא את גופם בעזרת קונסטרוקציות קוביסטיות עשויות קרטון. תלבושות אלה הושפעו מהציורים ומהקונסטרוקציות (אסמבלז'ים) שהחל ליצור ב-1912, בשלב המעבר לקוביזם הסינתטי. לדעתי, עיצוב התלבושות של שני המנהלים השפיע גם על התפתחות הציור שלו בהמשך, כפי שאפשר לראות, למשל, בסגנון הציור *שלושה מוסיקאים* מ-1921.

לא היה שום דבר מהפכני בתוכן המופע, מפני שנושא הקרקס הופיע אצל אמנים רבים זה עשרות שנים. אבל בפאראד השתתפו גם אמני קרקס אמיתיים, והיה שימוש בקולות רעש, כגון מכונת כתיבה, צופר ערפל ורעשים אחרים – גם אלה בהשפעת המופע הפוטוריסטי. הרעיונות של קוקטו ופיקאסו, המוסיקה של סאטי והעיצוב של פיקאסו והשילוב של כל המרכיבים הקוליים והחזותיים של המופע – הם שהעניקו לו את אופיו האוונגרדי. יש לציין שהסקנדלים שליוו את המופע נמשכו גם מחוץ לבמה, ממש ברוח הסקנדלים הפוטוריסטיים. 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, אחרי שחזר וצעק "תחת" שוב ושוב. סאטי הפסיד במשפט וישב לבסוף שמונה ימים בבית הסוהר.

לסיכום, הקשר עם הפוטוריסטים שינה את התפישה של דיאגילב ואת אופי המופעים הבאים של "בלט רוס". אם בבלט המסורתי הצד החזותי היה בעיקרו דקורטיבי ושירת את הרקדנים, אצל הפוטוריסטים עיצוב הבמה היה בעל חשיבות דומה לזו של הרקדנים, ולעתים הריקוד והכוריאוגרפיה שירתו את עיצוב הבמה. בהמשך 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 "בלט רוס" והובילה להתנתקות הסופית שלו מהבלט המסורתי הרוסי של המאה ה-19.

לקריאה נוספת:

גראפולה, ל., *בלט רוס של דיאגילב*, רמת-השרון: הוצאת אסיה, 2012. מרקוס, ר., "מדימוי למילה – תיאוריה