

ראובן צור

סופו של בוריס

תרומה לאסתטיקה של אובדן־אוריינטציה

קווים להתהוות הנוסח

בוריס גודונוב היה הצאר של רוסיה בשנים 1605-1598. הוא עלה לשלטון לאחר שפיודור, בנו של איוון האיום, נפטר ללא יורשים. בוריס היה גיסו של פיודור, ולמעשה, גם בימי חייו של פיודור הוא היה השליט הכליכול. איוון האיום הוציא להורג את בנו בכורו, ואילו בנו הקטן, דמיטרי, נרצח בנסיבות לא־ברורות. במאות ה־16-17, וכן בין מחברי המאה ה־19 רווחה הדעה שהרצח נעשה בפקודת בוריס (כמה מההיסטוריונים של ימינו סבורים שגם דמיטרי נרצח בפקודת איוון האיום). לימים קמו בזה אחר זה שני מתחזים טוענים לכתר, שטענו שהם דמיטרי שניצל בדרך נס. סיפורו של בוריס זכה לאי־ספור גירסאות בספרי ההיסטוריה ועל הבימה. רק ב־12 ביוני 2005 דווח ב־New York Times על ביצוע בכורה עולמי (באיחור של 295 שנה) של האופרה "Boris Goudenow, or The Throne Attained Through Cunning, or Honor".

Johann Mattheson, "מאת מלחין הבארוק הגרמני Johann Mattheson.

סיפורו של בוריס רווח בשלושה ז'נרים: היסטוריה, טרגדיה ואופרה. שלושת הז'נרים הגיעו לשיאם במאה התשע עשרה, בספרו המונומנטלי של נ"מ קרמזין, *תולדות המדינה הרוסית*, בטרגדיה של אלכסנדר פושקין *בוריס גודונוב* ובאופרה של מודסט מוסורגסקי *בוריס גודונוב*. ספרה המלומד והמבריק של קאריל אמרסון (Caryl Emerson) משווה בין שלוש הגרסאות הללו באורח מאיר עיניים. כל מחבר מאוחר יותר ברשימה זו הסתמך ביד רחבה על קודמיו.

מוסורגסקי חיבר שתי גרסאות עיקריות של *בוריס גודונוב*, אותן סיים ב־1869 וב־1872. הגרסה המוקדמת מסתיימת, כראוי לטרגדיה מלכותית, במותו של בוריס; בגרסה המאוחרת יותר הוא הוסיף אחרי סצינה זו מערכה ארוכה שבמרכזה חבורה פרועה של נוודים ביער קרומי שאופיה גרוטסקי מעיקרו. על הבדל זה נעמוד בהמשך בהרחבה.

בהמשכו של חלק זה של מאמרי נתמקד בקצרה במקומם השונה של הנזיר פימן ושני הנזירים המושחתים ורלאם ומיסאיל בעלילות שתי הגרסאות. מוסורגסקי נטל, בין השאר, מפושקין את דמותו של הנזיר ההיסטוריון הזקן פימן, כמו כן את דמויותיהם של שני הנזירים ורלאם ומיסאיל שברחו ממנזרם, מקבצים נדבות בשם מנזרם, כביכול, ושותים לשוכרה מכספי הנדבות. הדמויות הללו מופיעות הן אצל פושקין והן בגרסה המוקדמת של האופרה בנקודות צומת מכריעות בעלילה. בגרסה המורחבת הן מופיעות שנית לקראת הסוף. פימן נעשה כאן דמות מפתח; אך גם ורלאם ומיסאיל תורמים נופך חשוב משלהם לסצנה האחרונה.

הן אצל פושקין, הן אצל מוסורגסקי, פימן מופיע בפעם הראשונה בתא חשוך, בלילה, של המנזר, כשהוא כותב לאור העששית את דברי ימי רוסיה כפי שהוא היה עד להם. נותרה לו

פרשה אחרונה, תיאור הרצח המתועב של הצארביץ', שהוא נזדמן במקרה לעיר אוגליץ' ביום הרצח. אמרסון סבורה שפימן – שעיקר תפקידו לספר סיפורים – נעשה במהלך הסיפורים שלו דמות מסוכנת, הרוכש השפעה מכרעת על מהלך ההיסטוריה. זה נכון במובן חשוב מאד. אף על פי כן, אני סבור שבהופעתו הראשונה השפעתו על ההיסטוריה נוצרת כתוצאה מאיזו אירוניה דרמטית, בניגוד לרצונו. תיאורה של אמרסון הולם יותר את הופעתו השנייה של פימן; אבל גם פה יש מידה ניכרת של אי־ודאות באשר לכוונותיו.

חניכו של פימן גריגורי רדוף חלומות בלהות שאותם מפרש פימן כביטוי לשאפתנותו. הוא ממליץ על צום כנגדם ומפציר בו שלא יצטער על כך שהוא ניתק בגיל צעיר מהבלי עולם הזה. הוא אף רוצה להפקיד בידו את מפעל חייו, כתיבת הכרוניקות, בהיותו נער חריף שלמד בקלות קרוא וכתוב. כאן, בניגוד לכוונותיו המוצהרות, הוא מפעיל השתלשלות של שיחה הנופלת על קרקע פוריה בשאפתנותו של גריגורי ושותל במוחו את ההחלטה להתחזות לצארביץ' הנרצח דמיטרי ולטעון לכתר. הכל מתחיל בכך, שפימן קובל שחטאנו בהמליכנו עלינו רוצח מלך. גריגורי מתעניין לפרטי סיפור המעשה, שפימן, כאמור, היה עד לו. גריגורי שואל בן כמה היה הצארביץ' בהירצחו. פימן מחשב ומסכם את חישוביו בטון מהורהר: אילו חי היום, היה בן גילך בדיוק ומלך. בכך, בלי לדעת, פימן מתניע את גלגלי ההיסטוריה.

נפילתו של בוריס לא נגרמה על ידי עונש אלהי שמקורו מחוץ לעלילה, כי אם על ידי אישיותו ומחשבותיו. "התרות ספורי־המעשה צריכות להתהוות מתוך המדה [האופי – ר"צ]" (אריסטו: פואטיקה פרק ט"ו). ההנמקה היא פסיכולוגית ולא פיזית, ו"מן הצורך הוא לבקש במדות, כמו בהרכב־המעשים, או את ההכרחי, או את המסבר". ניצחון (או מפלה) בשדה הקרב תלוי יותר מדי בכוחם היחסי של הצבאות ופחות באופי. אך תהפוכות שדה הקרב תלויות לפעמים גם באופי. כך, למשל, אנו רואים בטרגדיה של פושקין את המתחזה יושב ומקונן על סוסו המת. אחד ממלווי (גם שמו פושקין) מעיר לנפשו "על כֶּךָ יִבְכֶּה? / על סוס מוֹכֵס! בְּעֵת אֲשֶׁר צָבְאָנוּ / הַשָּׂמַד פָּלִיל!" מה שמכריע את בוריס אינו כוח פיזי, כי אם עצם שמו של דמיטרי (דהיינו, מצפונו שלו) ורצון ההמונים שדמיטרי יקום לתחיה ויוחזר לשלטון (נִזְרָא הַשָּׁם זוּ יִאָזְרְנוּ חַיִּל" אומר בוריס לבנו על ערש מיתתו – תרגום שלונסקי).

הנזיר הקדוש פימן והנזירים השתויים שברחו ממנזרם – יש להם הופעה מרשימה אחת קרוב להתחלת מחזהו של פושקין, בלי להופיע שנית. בגרסה המאוחרת, הארוכה בהרבה, מוסורגסקי מחזיר אותם לבימה שנית בשתי הסצנות האחרונות, את פימן בסצנת מותו של בוריס, את הנזירים הבורחים בסצנה ביער קרוֹמִי. בכך הוא יוצר מסגרת המהדקת את מבנה העלילה. כפי שנראה להלן, הופעתם השנייה משמעותית ביותר ומטה את המאזן בכיוון הטרנסצנדנטלי. הבדל זה עולה בקנה אחד עם הקונצפציה הכללית של שני המחברים. למחזהו של פושקין צלילים עיליים של ביקורת על הממסד הפוליטי ועל הבויארים. מוסורגסקי מעמעם את הצלילים העיליים הללו, ומבליט את היסודות שיש בהם משום זיקה לדרמה הריטואלית, אפילו באותם החלקים שנטל ממושקין (אך, כפי שנראה, בשינוי מפותל כלשהו).¹

הנזיר הנמלט גריגורי מאמץ את זהותו של הצארביץ' שנרצח, וטוען לכתרו. העם הרוסי

1. באתר שלי יש פרגמנט של מאמר מתוכנן הרואה את האופרה כאירוניזציה של הדרמה הריטואלית.

מאמינים שהוא אמיתי; וגריגורי גם יודע לנצל את העובדה שהליטאים והפולנים יש להם אינטרס פוליטי להאמין שהוא אמיתי: הוא מספק להם תואנה לפלוש לרוסיה. כמו כן, הכנסיה הקאתולית מקווה להמיר את דתם של הפראבוסלבים הרוסיים. לפיכך, הוא מקבל את כל הסיוע שבעולם.

ברוסיה מתהלך סיפור על רועה צאן עיוור זקן, שדמיטרי הנרצח הופיע בחלומו ולבסוף נרפא אצל קברו של דמיטרי. סיפור זה מוכיח בעליל שדמיטרי מת וקבור וכי הטוען לכתר חייב להיות מתחזה כזוב. ואולם בו בזמן הוא רומז שאלהים רואה את הרצח כנתעב במיוחד ועשה את הילד אחד מקדושו. במחזהו של פושקין סיפור זה מסופר למלך כמין עצת אחיתופל על ידי הפטריארך, המציע שאפשר להשתמש בו כדי לחשוף את המתחזה. הצעה זו גורמת למבוכה בלב הבווארים ולזיעה על מצחו של המלך. באופרה אנו מקבלים את אותו הסיפור עצמו, כמעט מלה במלה, בהשמטות קלות. אף-על-פי-כן חלים בו שינויים משמעותיים מאד. ראשית, אצל פושקין הוא בא באמצע העלילה, כאחת מסדרת תקריות מביכות, ואילו אצל מוסורגסקי הוא בא בסוף, בסצנת המוות של בוריס; למעשה, הוא משמש הסיבה המיידית להתקף הלב של בוריס, המביא למותו. שנית, במקום פטריארך נטול שכל-ישר, הוא מסופר על ידי פימן, ההופך למין דמות נבואית. שויסקי מציג את פימן בזו הלשון:

איש של צדק ועצה נבונה,
אדם שחיו ללא דופי,
מבקש לספר סוד גדול.

סיפורו של פימן על נס החלמתו של רועה הצאן העיוור הוא "מעבר לטוב ולרע". אין אינדיקציה אם הוא בא להוכיח או לנחם; אם הוא בא להגיד "אל פחד, דמיטרי מת וקבור", או שדמיטרי הנרצח רצח מתועב כל כך נעשה קדוש. הוא בבחינת "סוד גדול" המתמקד ב"אנושי הטרגי, ברמה שמתחת או מלפני כל רציונליזציה", כלשונו של פרנסיס פרגוסון (Francis Fergusson).

ורלאם ומיסאיל, שתי דמויות קומיות, משתתפים – הן אצל פושקין והן אצל מוסורגסקי – בפארסה שהיתה משעשעת אלמלא היתה כל כך רצינית, שאף היא מניעה קדימה את גלגלי ההיסטוריה. גריגורי מגיע בחברתם לפונדק שבגבול ליטא. בעוד הם שותים לשוכרה, גריגורי מתכנן את בריחתו אל מעבר לגבול. באים שני שוטרים עם צו מאסר לאסור את גריגורי ושואלים מי כאן יודע לקרא. גריגורי, מהיר התפיסה, מתנדב לקרא, אך במקום תיאורו שלו הוא "קורא" את תיאורו של ורלאם. כאשר מתגלה התרמית, גריגורי שולף סכין, ובתדהמה הנוצרת קופץ בעד החלון ובורח אל מעבר לגבול. בגרסה המורחבת מוסורגסקי מחזיר את זוג הנזירים המושחתים במעמד יער קרומי בשינוי הצורה, ואף מפגיש אותם עם גריגורי בדמות הצארביץ' המנצח, מבלי שיזהו איש את רעהו (ראה למטה).

הסיגור והגרוטסקי

במרכז מאמרי אני בוחן את האפקט של שני סיומים אלטרנטיביים לאופרה של מוסורגסקי *בוריס גודונוב*, ואת פעולת הגומלין האפשרית בין הסיומים הללו ובין האיכויות של הדרת הכבוד מזה והגרוטסקית מזה.²

מוסורגסקי סיים, כאמור, את הנוסח המוקדם של *בוריס גודונוב* ב־1869; את הגירסה המאוחרת (הארוכה בהרבה) ב־1872. הגירסה המוקדמת מסתיימת, כראוי לטרגדיה מלכותית, במותו של בוריס. סצנה זו כולה אומרת שגב והדרת כבוד, הן מבחינת התוכן והן מבחינת המוזיקה. היא מעוררת תחושה נמרצת של סיום כהלכתו. הגרסה הסופית מסתיימת בסצנה שמבחינות רבות מאד סותרת את האווירה הטרגית הנעלה. רובה, למעשה, בסגנון החיקוי הנמוך. התיאור ההולם את אוירת הסצנה הוא "גרוטסקי", והיא משווה צורה חדשה, רבת עוצמה, לאופרה. במרכז הסצנה עומדת חבורה של נוודים המתעללת בעונג פרוע בחרושצ'וב, אחד הבויארים (אצילים) של בוריס. הם עורכים לו חיקויי לעג לטקסי הכתרה ונשואין עם האשה הזקנה ביותר באספסוף.

מוסורגסקי לא התחשב בטעם דורו, לא בעלילת האופרה ולא בתזמורה, ובחוגים רבים היא נתקבלה במידה ניכרת של עוינות. אחרי מותו של מוסורגסקי, חברו רימסקי-קורסקוב תיזמר מחדש את האופרה וערך שינויים בעלילתה, "במאמץ הירואי לעשותה מקובלת יותר על הקהל". השינוי הבולט ביותר שערך בעלילה הוא, שהפך את סדרן של שתי הסצנות האחרונות: האופרה הסתיימה שוב בסצנת מותו של בוריס כשסצנת הנוודים ביער קרומי קודמת לה. במשך כמעט מאה שנה רק גירסתו של רימסקי-קורסקוב הועלתה על הבמה, וכתב היד של גרסת מוסורגסקי אף הלך לאיבוד, ורק לאחרונה נתגלה על ידי המנצח ומוזיקולוג דייוויד לוייד-ג'ונס (David Lloyd-Jones).

מדוע סיום אחד יותר "ידידותי לקהל" מחברו? ומדוע כמה מבני דורנו (מוזיקאים וקהלים) ולכאורה גם מוסורגסקי עצמו מעדיפים דווקא את הסיום האמור להיות פחות "ידידותי לקהל"? שתי הסצנות האחרונות, סצנת המוות והסצנה ביער קרומי מנוגדות באופנותן הסגנונית. סצנת המוות היא באופנות החיקוי הגבוה, הסצנה שביער קרומי היא באופנות החיקוי הנמוך. האחת מתאפיינת בהדרת-כבוד, רגשות אציליים והשלמה עם המוות. חברתה קומית ומעוררת אימה בעת ובעונה אחת – במלה אחת, היא גרוטסקית. הגרוטסקי הוא נוכחותם יחד של המעורר צחוק ומה שאינו עולה בקנה אחד אתו: במקרה דנן, אימה מפני הגורל הצפוי לבויאר, ותחושת הגועל לנוכח הנישואים עם אשה בת למעלה ממאה. על החלק השני של הסצנה חולשת חבורת

2 קובצי הקול המקוונים למאמר זה נמצאים ברשת באתר <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/BorisNetfolder/Boris.html>

ילדים המתקלסים ומתעללים בשוטה "קדוש".³ בסיום הסצינה, השוטה נשאר לבדו על הבימה, כשהוא מקונן על העם הרוסי המדוכא (ראה למטה).

המושגים של ברברה הרנסטיין-סמית' (Barbara Herrnstein-Smith) סיגור וסיתרת-סיגור רלבנטיים כאן.

הסיגור נוצר כאשר הקטע המסיים של השיר מעורר בקורא תחושה של היפסקות נאותה. הוא מבשר ומצדיק העדר של כל התפתחות נוספת. הוא מחזק את התחושה של השגת הסוף, השלמות והנינוחות שאנו מעריכים בכל יצירות האמנות. והוא מעניק אחדות אחרונה וקוהרנטיות לחווית הקורא מהתנסותו בשיר, כשהוא מציע נקודה שממנה ניתן להשקיף על כל היסודות שקדמו באופן מקיף ולתפוס את זיקותיהם כחלק מתבנית משמעותית, מובהקת (Herrnstein-Smith, 1968: 36).

עניינה העיקרי של הרנסטיין-סמית' הוא בתחבולות של "סיגור מבני". ואולם, במקרה דנן, אחד המרכיבים רבי העוצמה באפקט הסיגור הוא מה שהיא מכנה "סיגור תימאטי" או "אלוזיה סיגורית". כאשר טרגדיה (או אופרה) מסתיימת במוות, הדבר "מעורר בקהל צפיה שלא יהיה שום המשך", "הוא מבשר ומצדיק העדר של כל התפתחות נוספת"; הוא שם קץ להתנגשויות המנטליות (והבין-אישיות) הגדולות ומעורר תחושה של "יציבות, התרה, או שיווי-משקל". בדומה לכך, הסתלקות, עזיבה יש בה כדי לסיים סצנה, אפילו משום רמיזה למוות ("הלך לעולמו", "הסתלק לעולמו").

כאשר הסצנה ביער קרומי באה אחרי סצנת המוות, האפקט שונה מאד. אספסוף הנוודים הגרוטסקי וחבורת הפרחחים הפרועים מחבלים בהדרת המלכות המציינת את מותו של בוריס ובתחושת שיווי-המשקל המתהווה ("calm of mind, all passions spent", כלשונו של מילטון). שלווה-הרוח של הקהל שהושגה – מתערערת. לקראת סוף המעמד הזה המתחזה עטור הניצחון מופיע לזמן קצר ומשמיע הצהרה מלכותית, ואז הוא צועד אל מחוץ לבימה, כשהאספסוף בעקבותיו. דבר זה עשוי היה, אולי, לשמש כסיגור שני ופיצויימה על החבלה בסיגור הקודם. אך מוסורגסקי מחבל גם בו. השוטה נשאר לבדו על הבימה, ומסיים את האופרה בזמרה מונוטונית, מקוננת, שאין בה כדי לסיים את האופרה – היא גוועת-ונעלמת לאט. באפיזודה אחרונה זו, המוזיקה מחקה צליל עגמומי, מתיפח, ההולך ואטי, הולך וחרישי, שמורכבותו ההרמונית והמלודית הולכת ויורדת.

3. טרגדיה של פושקין ובגרסת 1869 של מוסורגסקי אפיזודת הפרחחים מתרחשת בסצנה מוקדמת יותר, בימי חייו של בוריס. זה מאפשר לשוטה לומר לבוריס את הדברים המצמררים הבאים:

הילדים לקחו את הקופיקה שלי,
צוה-נא לשחט אותם
כשם ששחטת את הצ'רביץ' הקטן.

(אגב, בוריס העריץ עונה על כך: "הגיחו לו. התפלל עלי, ניקולקה המספן"). בגרסת 1874 מוסורגסקי מעביר את האפיזודה לסצנת יער קרומי, כשהוא מקבץ את האיברים הגרוטסקיים, כדי להגביר את האפקט שלהם. מכיוון שהדבר מתרחש לאחר מותו של בוריס, השורות הללו הושמטו בהכרח. מוסורגסקי זקוק לשוטה בסצנה זו גם לשם שירתו המקוננת שבסיום, היוצרת את אפקט סיתרת-הסיגור. בהקלטתו של קלאודיו אבדו (Claudio Abado) אפיזודה זו מתרחשת בסצנה המוקדמת יותר, כשהוא מחזיר את השוטה לסצנה האחרונה רק לשם השירה המקוננת שבסיום.

נעיף-נא מבט על התווים:

людъ, го - лод - ный людъ!
 frant toi qui vas mou - rir!
 Volk, du - kun - gernd Volk!

Занавѣсъ медленно опускается.
 Rideau descend lentement.
 Vorhang fällt langsam.

W. 8118 B.
 (848)

Fine.

תרשים 1 שלוש-עשרה התיבות האחרונות של האופרה, החל בשתי התיבות האחרונות של קינת השוטה.

תרשים 1 מראה את שלוש-עשרה התיבות האחרונות של האופרה, החל בשתי התיבות האחרונות של קינת השוטה והמשך בסיום האינסטרומנטלי. אף כי הקינה ככלל כתובה בלה מינור, רובה כרומטית מאד (דהיינו, יש בה תוים שאינם שייכים לסולם מז'ורי או מינורי כלשהו; נעה בחצאי-טונים). מוזיקה כזאת נתפסת בדרך כלל כאמוציונלית מן הרגיל, כמו כן, יש בה כדי ליצור סיגור חלש מן הרגיל, אם בכלל. המעט שנשאר מהסולם הלה-מינורי מנוצל ליצירת איכות "גוועת בהדרגה". הצליל האחרון שהשוטה שר הוא סול דיאז, שהוא "הטון המוביל" של סולם לה. "הטון המוביל" נמצא סמיטון (חצי טון) מתחת לטוניקה (צליל היסוד של הסולם) ו"מוביל" אליו. הטוניקה היא הצליל היציב ביותר לסיים בו מלודיה, ואילו הטון המוביל הוא הצליל הפחות יציב, הוא דורש המשך. במקרה דנן הוא חלק מ"אקורד מוגדל" ("augmented" chord), שאף הוא בלתי-יציב ביותר (ולעתים קרובות מייחסים לו תחושה מפחידה, מיסטורית או גרוטסקית). לאקורד זה קודמת שורה ארוכה של מודולציות, דהיינו, מעבר הדרגתי מסולם אחד למשנהו (שתרשים 1 מראה רק את שתי תיבותיו האחרונות).¹ בסדרה זו, המלודיה יורדת באורח כרומטי, כשכל פראזה מסתיימת באקורד מז'ורי בסולם שונה: כאן הכרומטיות היא הבסיס למודולציה. שלושה שלבים למודולציה: סולם המקור, מעבר, והסולם החדש; כאן דרוש פרק זמן כלשהו כדי לבסס את הסולם החדש בתפיסת המאזין. בסדרת המודולציות של מוסורגסקי רק הראשונה ארוכה כל צרכה כדי להשלים את שלב הביסוס; בשאר המודולציות, כל אקורד חדש מופיע לפני שקודמו יכול היה להתבסס. לפיכך, אם הכרומטיות והמודולציה חותרות בדרך כלל תחת היציבות, במקרה זה החבלה חזקה לאיך-שעור.

4 האזן ברשת לקובץ הקול המקוון. ניתוח קינת השוטה נעשה בעזרת נטע לדר.

כאשר השוטה מסיים, התזמורת מתחילה מחדש, ברגיסטר נמוך יותר, את מוטיב "ההתייפחות". אחרי תיבה אחת של "התייפחות" ללא ליווי חוזרת התימה של הפרלוד האינסטרומנטלי לקינת השוטה ברגיסטר גבוה יותר (כשהיא מהווה מסגרת סגורה, כדי למנוע שהמבנה הנזיל יתמסמס לגמרי), יחד עם הצלילים "המתייפחים" העקשניים ("ostinato"). מהתיבה השניה של קטע אינסטרומנטלי זה ואילך צליל לה באורך שלושה רבעים מלווה את האוסטינטו במשך שלוש תיבות, ואז הוא חוזר שוב ושוב אוקטבה אחת נמוך יותר, בארבע התיבות הבאות. זוהי "נקודת עוגב" (טון נמוך ומתמשך הנשאר יציב בבסיס של היצירה, בעוד שהקולות האחרים נעים בחפשויות מעליו). בתיבה החמישית הלה הוזה מתקצר, כשארכה רק שמינית הטון. כפי שאמרנו, הלה הוא הטוניקה המשווה יציבות־מה למבנה הנזיל הזה. ובכן, רצף זה של שלוש תיבות וחמש תיבות – שלא כמו ארבע תיבות, למשל – הוא אסימטרי ולכן פחות יציב. יתירה מזו, לאחר ביסוס הרצף של שלושת־רבעי טונים, הפריט האחרון אורכו רק שמינית הטון, ודבר זה מעורר תחושה של חֶסֶר ואי־שלמות. מכאן ואילך אנו שומעים רק את הצלילים "המתייפחים" בעקשנות. בדרך זו, תחושה עזה של "גוויעה הדרגתית" מתהווה, וזו מוגברת על ידי ההאטה המודרגת של הצלילים והנמכת הקול של המוזיקה. לאחר היעלמות הלה המתמשך ששמר על סולם הלה־מינור, הטונליות נעשית מטושטשת יותר, חמקמקה יותר, כאשר האופרה מסתיימת על צליל שאינו הטוניקה (צליל היסוד של הסולם).⁵

סדרת "הצלילים המתייפחים בעקשנות" מרכבת מהצלילים פֶּה-מִי, פֶּה-מִי, שניתן לחזור עליהם עוד ועוד. כדי ליצור תחושה של סיום, המלחינים נוהגים לתת למבצעים הוראה מילולית כללית של *Ritardando*, דהיינו, שיאטו בהדרגה את הטֶמְפוֹ. במקרה דנן, מוסורגסקי רָשֵׁם בתווים את ההאטה, כדי שתהיה לו שליטה גם בהפרתה. בתיבה לפני האחרונה יש לנו זוג של רבעי־טונים (דהיינו, כפליים מְשֻׁכָּם של הזוגות שקדמו), ואחריו פה של חצי־טון, שמכפיל שוב את המשך. לאחר שאיבדנו את הבסיס של הטוניקה, נשארנו עם קרעי המוטיב של ההתייפחות, מה שמעורר רושם של סיום לקוי ופתוח. לדעת לנארד ב' מאייר (Leonard B. Meyer, 1956: 136), טון מתארך עשוי לרמוז בסופו של קטע ל"העדר תנועה קדימה" – תחושה של שלמות. הפה המתמשך עשוי היה להיתפס כהצליל המסיים של היצירה; אבל מתברר שגם הוא מטעה: אחרי חצי־הטון בא מי באורך שמינית הטון, כשהוא מחבל, שוב, גם בסיגור הזעיר המדומה הזה. מי זה באורך שמינית הטון מצופה ובלתי־מצופה בעת ובעונה אחת: מצד אחד, הוא מחבל בסיגור המדומה שהושג על־ידי הפה המתארך; מצד שני, הוא חוזר לטונליות של הסולם שנתבסס (אך בהיותו קווינטה מעל לטוניקה, הוא עדיין דורש את התרתו).

סיום כזה מעורר "תחושה של המשכיות ויציבות גם יחד" (Herrnstein-Smith, 1968: 245) – סיגור וסתירת־סיגור בעת ובעונה אחת. סתירת־סיגור ממין זה מורגשת כמודרנית מאד. ובאמת, ברברה הרנסטיין־סמית' מצביעה על כך, שסתירת־הסיגור רווחת בהרבה שירה ומוזיקה מודרנית. אך היא מצביעה גם על כך, שהשלכות של סיום כזה מגיעות הרבה מעבר

5 האזן ברשת למוטיב "ההתייפחות".

6 האזן ברשת לצלילים "המתייפחים" בעקשנות, מלווים בלה המתמשך, המסתיימים בצלילים "המתייפחים" בעקשנות ללא־ליווי.

לתחושת המודרניזם והתיסכול הפרצפטואלי המחולל אותה. נקודה זו יש בה כדי לזרוק אור חדש על כל האופרה.

במונחי הקונצפציה של וילסון נייט (Wilson Knight) בדבר "האינטרפרטציה רבת־הדמיון היוצרת" (Imaginative Interpretation), המעמדות העוקבים של המוות מתוך הדרת־כבוד והאספסוף הגרוטסקי בכוריס גדלונב מהווים, "במודעות הדרמטית והחזותית", ניגוד פשוט בין סדר לאי־סדר, בין יציבות ותוהו־ובוהו. סיגור וסתירת־הסיגור. ממש כשם שביוליוס קיסר האנרכיה החברתית באה לידי המחשה חזותית באמצעות האספסוף הקורע לקרעים את סינא המשורר, האספסוף שלוח־הרסן בכוריס מציג לדמיון בחיית רבה את התוהו ובוהו החברתי אחרי מות הצאר. בה בשעה הוא מפר את "תחושת הסוף, השלמות והגינחות" שהושגה במעמד המוות המעורר כבוד. הסיגור מופר, אם כן, בשתי רמות. מעמד קרומי מפר את הסיגור שהושג במוותו של בוריס; וזמרתו המונוטונית, המקוננת, של השוטה אינה סוגרת את הסצנה האחרונה, כי אם גוועת־ונעלמת בהדרגה.

סיום כזה של סיגורים וסתירות־סיגורים בזה אחר זה במבנה המיקרו והמאקרו גם יחד גורם לקהל לתפוס את הקיום האנושי בפרספקטיבה רחבה יותר, בראייה מיידית. כדי להבליט את ההגיון שמאחורי דבר זה, עלינו לחזור לתפישתה של ברברה הרנסטיין-סמית' בדבר סתירת־הסיגור במוזיקה ובשירה המודרנית. נוהג מוזיקלי ופואטי זה הוא חלק ב"אסתטיקה חדשה" אשר, מצדה, משקפת השקפה מסוימת של חיי אדם. ציטטתי לעיל את דברי הרנסטיין-סמית' שהסיגור "מעניק אחדות אחרונה וקוהרנטיות לחוויות הקורא מהתנסותו בשיר, כשהוא מציג נקודה שממנה ניתן להשקיף על כל היסודות שקדמו באופן מקיף ולתפוס את זיקותיהם כחלק מתבנית משמעותית, מובהקת". לפיכך, בשל העדר הסיגור בה, האופרה משאירה אותנו עם תחושה של משמעות מסוכלת, תחושה של "העדר מטרה שאפשר לנוע לקריתה". "ביסוד אסתטיקה חדשה זו", אומר לנארד ב' מאיר, "מונחת תפישה מסוימת של האדם והיקום": "שלילת ממשותן של זיקות ושלילת רלבנטיות התכלית [...] מבוססות על שלילה מפורשת פחות אך יותר יסודית: שלילת ממשותם של סיבה ומסובב" (מצוטט ב-Herrnstein-Smith, 1968: 178). הטרגדיה, עם הסיגור המסתמן בנפילת הגיבור הטרגי, כפי שאריסטו תפש אותה, משקפת יקום בעל משמעות שבו שולט ההגיון של סיבה ומסובב; המוזיקה והשירה המודרנית, עם סתירת־הסיגור שבהן, משקפות יקום חסר־קוהרנטיות, שבו ההגיון של סיבה ומסובב אינו תקף. אפיון זה של היקום אינו נמסר כמִסָר מילולי, כי אם על־ידי הצגת פגם מבני לתפיסה המיידית, שיש בו יסודות מילוליים, חזותיים ומוזיקליים בעת ובעונה אחת: "מקום שם היות משוכנע נראה כהונאה־עצמית וכל מילה אחרונה היא שקר, הפיתרון היחיד הוא ש'אין פיתרון' וכל החלטיות אינה רק פחות הגונה, כי אם גם פחות יציבה מאי־החלטיות" (Herrnstein-Smith, 1968: 240–241). סתירת־סיגור מעין זו אינה מדברת על חוסר־פתרון, היא מראה חוסר־פתרון ("לתפוס כ... [perceiving as] ולא "לומר ש... [saying that]). המלט, דון (Donne) וייטס (Yeats) השתמשו במלים כדי למסור תחושת־עולם מסוימת של אובדן־אורינטציה: "The world is out of joint" (נָקַע מִפְרָק הָעוֹלָם); "Tis all in peeces, all cohaer-ance gone" (כולו מתפרק, כל קוהרנטיות הלכה); ובן

Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world ...

(הדברים מתפרקים, המרכז אינו יכול להחזיק עוד; / סתם אנרכיה שולחה בעולם).

אי־אפשר להעלות על הבמה מצב־עניינים כזה של העולם. "המודעות הדרמטית והחזותית" אינה מסוגלת לקלוט מצב־עניינים כזה בפעולה יחידה של תפיסה מיידית. מעמד יער קרומי ממחז, אולי, את האמירה "סתם אנרכיה שולחה בעולם". אך הוא עושה הרבה יותר מזה: הגרוטסקי מזה, וסתירת־הסיגור מזה מעוררים מה שתומסון (Thomson, 1972) תיאר כ"תחושת בילבול ואובדן־אוריינטציה אמוציונלית". תחושה זו פועלת פעולת־גומלין עם דברי הסיום של השוטה.

השוטה

(קופץ על רגליו, מסתכל אל סביבו ומתיישב על האבן שלו
ושר כשהוא מנדנד את גופו)

זרמו, זרמו, הו דמעות מרות,
בכי, הו נפש נצריה,
עוד מעט והלילה יפול,
חושך, חושך נורא.
נודו לרוסיה,
בכו, בכו, הו עם רוסי,
עם מזי־רעב!

(מחוץ לבמה, תרועת החצוצרה העמומה מתמשכת.

בראותו את אור התבערה, השוטה מתחלחל).

מבקרים אחדים העירו על אי־הקוהרנטיות הבסיסית של מעמד ארוך זה. בספרה המצוין כל בוריס גודונוב קאריל אמרסון (Caryl Emerson) כותבת:

מהפרספקטיבה הזאת, אי־הקוהרנטיות של מעמד זה מתחילה לקבל הגיון מסוג אחר. הנוודים בקרומי מגיבים לכל איום בשוֹתם לו אופי קְרָבְלִי. חיקויי הלעג לטקסי ההכתרה והנשואין שהם עורכים לבויאר חרושצ'וב – שלא לדבר על עצם האיום לענותו עד מוות – אינם מגיעים לידי מימוש. המטרות משתנות כל הזמן, קרבנות ישנים נזנחים לטובת קרבנות חדשים, וכל הקרבנות (בוויאר, ישועים, נוודים) מתאחדים בתקווה הגדולה המיוצגת על ידי הצארביץ' החוזר (Emerson, 1986: 203).

כניסת "הצארביץ" עשויה היתה להמחזיז תחושת יציבות חדשה (כמו ביוליוס קיסר עלייתו של אוקטביוס קיסר כבעל הסמכות החדש). אך כאן, כפי שאמרת, קינתו המסיימת של השוטה מחבלת בסיגור (וכן בתחושת היציבות וב"תקווה הגדולה").⁷

הגרוטסקי והאפוקליפטי

בטרגדיה של פושקין ובגרסת 1869 של מוסורגסקי לאופרה הנזירים הקבצנים ורלאם ומיסאיל מופיעים רק פעם אחת: במעמד הפונדק, המעמד שבסופו גריגורי פורץ החחוצה וחוצה את הגבול לליטא, בדרכו לאמץ את זהותו של הצארביץ'. בגרסת 1874 מוסורגסקי מחזיר אותם לבימה בסצנת יער קרומי, דבר המעורר רושם של מסגרת מבנית התורמת לתחושת אינטגרציה של העלילה הדרמטית. אמרסון מעירה על הופעה חוזרת זו כדלקמן:

לכן אך הולם הוא שהמתחזה יוצג ביער הרוסי על ידי ורלאם ומיסאיל, מוקיוני קרנבל שסייעו בידי גריגורי לשנות את זהותו לדמיטרי בסצנת הפונדק, באביזרי הקרנבל המסורתיים: יין, חידות מחורזות, מעשי ליצנות, ניבולי פה ופרודיה על נוסחאות מילוליות הן של הכנסייה, הן של המדינה (Emerson, 1986: 203).

יש לציין ששני נזירים אינם מודעים מה הן תוכניותיו של גריגורי, וכן אינם מודעים שגריגורי דמיטרי המדומה הם אותו איש. מן הסתם, עניין לנו עם אירוניה דרמטית הנתפסת בחושים ואינה נאמרת במלים.

הלחן של ורלאם ומיסאיל בעת כניסתם לבמה בסצנה שביער קרומי עושה רושם משונה, בלשון המעטה. זה עשרות שנים רודפת אותי הרגשה מוזרה בנוגע למוזיקה זו. האיפיון הקרוב ביותר לרושם מוזר זה יהיה משהו בין "אפוקליפטי" ל"גרוטסקי". בשנים האחרונות ביקשתי לצרף קרעי הסבר כדי הסבר מקיף לרושם זה. אפקט גרוטסקי הוא תחושה של בילבול ואובדן אוריינטציה ריגושית המתעוררת, בין השאר, בשל הפרה בוטה של תואם כלשהו, כגון נוכחות בריזמנית של המגוּחך עם משהו שאינו עולה בקנה אחד איתו: המעורר אימה או חמלה או גועל, למשל. הכי נוח, כמובן, להסתמך על התוכן בנסיון לנמק אפקט מעין זה באופרה. ואולם, ניתן להבחין באיכות זו במוזיקה עצמה, קודם הבנת המילים המושרות (ברוסית). מכל מקום, גם היסודות הסמנטיים וההקשר הדרמטי עשויים לתרום לאיכות זו.

מוסורגסקי עצמו הצביע באחד ממכתביו (מנובמבר 1877) על נוכחות בריזמנית זו של המגוּחך עם מה שאינו עולה בקנה אחד איתו. במכתב זה הוא מציין ששני הנזירים מקבצי הנדבות מעוררים צחוק רק לפני הופעתם בחברת הנוודים (דהיינו, לפני הסצנה של יער קרומי), כי רק אז מבינים הבריות "אילו חיות מסוכנות הן הדמויות הללו, המגוחכות לכאורה". מוסורגסקי עשוי היה להתכוון לאותה אפיזודה, למשל, שבה שני הנזירים מסיתים את

⁷ האינטרפרטציה הבכטיניאנית "הקרנבלית" של אמרסון לסצנה זו (בעקבות ליכאצ'ב) חופפת במידה רבה את הקריאה "הגרוטסקית" שלי, ובודאי הרבה יותר מפורטת ממנה. אף-על-פי-כן, אני מאמין שלקריאה שלי יש משהו חדש להציע.

האספסוף לתלות את שני הכמרים הישועים, בשל היותם פולנים וקאתוליים. מן הסתם, יש נקודה שבה התפיסות המתנגשות (של המגוחך והמסוכן) שקולות. לפיכך, רק אותם אנשים בקהל יתנסו באיכות הגרוטסקית שתופסים את האיכויות הסותרות ברוזמנית. הטקסט המלווה את המוסיקה הוא מעורר אימה, אפילו אפוקליפטי. בהקשר מיידי זה היסוד האפוקליפטי הוא המייצג את מה שאינו עולה בקנה אחד עם המגוחך.

ורלאם ומיסאיל (מחוץ לבימה, מימינך):
 השמש והירח חשכו,
 כוכבי השמים נפלו,
 היקום רעד לנוכח חטאי בוריס האכזריים.
 חיות מוזרות משוטטות בחוץ,
 מולידות אחרות – נוראות לא פחות,
 אוכלות גופות בני אדם,
 בשבח חטאיו של בוריס.
 עם האלהים סובלים ומעונים,
 מיוסרים בידי קלגסי בוריס
 המומרצים על ידי כוחות השאול,
 לתפארת כס הכבוד של השטן.

ייתכן שאכזריותם של בוריס ועושי־דברו אכן גדולה היא. אף על פי כן, חזות אפוקליפטית זו אינה הולמת אותה ועשוי להיות בה משום יסוד קומי. אך גם המוזיקה עושה משהו לטקסט, דהיינו, יש בה כדי לתמוך את הפיכת המעורר אימה לגרוטסקי (לפחות, בביצועים אחדים, כדוגמת ההקלטה בניצוחו של אנדרי קלויטן (André Cluytens)).

בדיונו מאיר העיניים ב"אינטונציה ומוזיקה", איוון פ'ונאג' (Fónagy, 2000: 125–126) מצביע על כך שקו מלודי קפוא וצימצום רדיקלי של טווח גובה הצלילים – יש בהם כדי להעלות בדעת מצוקה וייסורי נפש הן במוזיקה והן באינטונציה, ומזכיר את כניסתם של ורלאם ומיסאיל בסצנה של יער קרומי בבוריס ג'ודונוב. נראה לי שכוונתו למנגינה והריתמוס החוזרים של טאם-טא-טא, טאם-טא-טא, טי-טי-טאם, שיש בהם הן משום צימצום רדיקלי של טווח גובה הצלילים והן משום קו מלודי קפוא. הייתי מוסיף שהצלילים המופרדים ויציבי־הגובה המודגשים מעוררים איכות טיקסית, אולי קדורנית. השניים שרים זמן־מה באוניסונו ובכך מפשטים את האפקט במידה יתירה. בה בשעה, הרצף המוזיקלי המושמע על ידי כלי המיתר (ואחרי כן המקהלה) מצטיין ב"קצב מלא חיים, שינויים מהירים ועליות פתאמיות מרמה נמוכה או בינונית לגבוהה" אשר, לדעת פ'ונאג' כרוך בשמחה באורח טיפוסי.

הרץ גולומב הצביע (קומוניקציה אישית) גם על אפקט דיאטוני, דהיינו, אפקט הקשור לסולם מז'ורני או מינורני. המונח "מודוס כנסייתי" מוסב על אחד משמונה סולמות שהיו רווחים במוזיקה בת ימי הביניים, שכל אחד מהם עושה שימוש בתבנית אינטרוולים שונה ומתחיל בטון

שונה. הסולם המז'ורי והמינורי (אשר, כידוע, שונים בסדר חצאי המרווחים והמרווחים השלמים) אינם אלא שניים מהמודוסים הללו. במוזיקה המערבית המאוחרת יותר, בת מאות השנים האחרונות, רק הסולמות המאז'וריים והמינוריים שרדו; יש לנו סכמות מנטליות לטפל רק באלה. סטיה מהסולמות הללו נתפסת כחריגה. הנוסחה המלודית הקפואה של ורלאם ומיסאיל טאם-טא-טא, טאם-טא-טא, טי-טי-טאם מהווה דוגמה מאלפת לכך. היא מפגינה מגמה מובהקת של סולם מינורי; אך שני צלילי ה"טי-טי" (הגבוהים במקצת) אינם שייכים לשום סולם מאז'ורי או מינורי, כי אם לאחד "המודוסים הכנסייתיים" האחרים ("הדוריים"). האפקט של סטיה מעין זו – יש בו משום חריגה בולטת מהרגיל, משום הפרה של ההלימות, ויש בה כדי לחזק כל יסוד גרוטסקי או אפוקליפטי שעשוי להיות ביצירה.

אף כי אני נוטה למסורת שייסד בארטלט (Bartlett) הנותנת קדימות לסכימות הקוגניטיביות, הפואטיקה הקוגניטיבית כפי שאני מבין אותה דורשת ללכת צעד אחד הלאה. תהיתי אם האפקט הנידון פה הוא עניין של "נסיון העבר" גרידא, היוצר סכימות, או שמא יש סיבות אינהרנטיות לאפקט שהובחן בו בשירת ורלאם ומיסאיל. ואמנם כן, תהיתי זה זמן רב אם היתה זו רק "תאונה" היסטורית שרק שני מודוסים כנסייתיים מתוך שמונה שרדו במסורת המוזיקלית המערבית. ביל בנזון שהעיר הערות מפורטות למדי על טיעוני שלעיל סיפק את המידע החסר, בלי שידע על הירהורי הללו. הוא אומר שהעניין החשוב ביותר בדבר השיטה הדיאטונית שבמוזיקה המערבית – שמאָר (Meyer) "פורט" עליה – הוא, שהיא מאורגנת מסביב לצליל היסוד, מסביב לדחף לקראת צליל היסוד. צליל היסוד אינו רק בבחינת הצליל הנמוך ביותר של הסולם, כי אם הוא בסיס הבית. המוזיקה המודלית אינה כזאת. התחושה של "בסיס הבית" הרבה פחות חזקה בה. אני מציע אפוא, ש"הפסיחה המודלית" יש בה כדי לתרום הן לאפקט של אובדן האוריינטציה שבגרוטסקי והן ליסוד האפוקליפטי שבו (היסוד שאינו עולה בקנה אחד עם המגוּחך). בהתחשב בטבעו האפוקליפטי של התמליל, אומר בנזון, היש תחבולה מוזיקלית הולמת יותר מאשר זו המוציאה אותך מהמערכת הדיאטונית, המערכת המספקת את רשת הקוֹ-אורדינטות לאוריינטציה בעולם הצלילים השגור? בה בשעה, יש בה כדי להעלות בדעת המאזין המודרני מין אווירה ימי־ביניימית, כנסייתית.

מאמר זה ביקש לעמוד על טיבו של אובדן־האוריינטציה האמוציונלית בכוריס גודונוב, לא רק כיסוד בתוכן המפורש, כי אם כאיכות פרצפטואלית של הסיום כולו. איכות מעין זו נוצרת באורח טיפוסית על ידי התערבות דרסטית בפעולתם החלקה של תהליכים קוגניטיביים או פסיכודינמיים. המבעתי על שלושה סוגים שונים של התערבות בתגובתו החלקה של הקהל הן בעלילה והן במוזיקה. אמצעי ישיר לעורר אובדן־אוריינטציה אמוציונלית הוא הגרוטסקי, בנוכחותי הברזומנית של המעורר צחוק ומה שאינו עולה בקנה אחד איתו (דהיינו, שני מגנוני הגנה המשביתים זה את זה). מבחינת המלודיה, המסגרת היציבה של הסולמות הדיאטוניים משתבשת על ידי יציאה פתאמית לסולם הדורי או הפריגי, או לכרמוטיות. לפי פסיכולוגיית הגשטלט, אחד התנאים החשובים ביותר לתפיסת תבנית גירויים כאחידה וקוהרנטית הוא הסיגור – הן במוזיקה, הן באמנויות החזותיות, הן בשירה. בכוריס גודונוב נעשית חבלה בסיגור ברמות אחדות: בסדר המעמדות (מעמד יער־קרומי בא אחרי סצנת המוות של בוריס); בסדר

האפיזודות במעמד האחרון (קינת השוטה שבאה אחרי גניסתו ויציאתו המלכותית של הצאר החדש); ובמיקרו־סטרוקטורה המוזיקלית של קינת השוטה. אפקטים אלה של אובדן־אוריינטציה אמוציונלית מגבירים זה את זה בתפיסת הקהל ויוצרים פעולת גומלין עם מציאות שיצאה מכלל שליטה, מציאות ש"כולה מתפרקת, כל קוהרנטיות הלכה" – כפי שמוסר זאת התוכן המפורש.

- פושקין, א.ס. (בלי תאריך) *בוריס גודונוב*, עברית: אברהם שלונסקי. ספרית פועלים: מרחביה. אריסטו (תשכ"ב) *על אמנות־הפיוט*, תרגום מרדכי הק. תל אביב: מחברות לספרות.
- Emerson, Caryl (1986) *Boris Godunov—Transpositions of a Russian Theme*. Bloomington And Indianapolis: Indiana University Press
- Fónagy, Iván (2001) *Languages within Language—An Evolutive Approach*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins.
- Herrnstein-Smith, Barbara (1968) *Poetic Closure*. Chicago: Chicago UP.
- Knight, Wilson G. (1965) *The Imperial Theme*. London: Methuen.
- Meyer, Leonard B. (1956) *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago UP.
- Thomson, Philip (1972) *The Grottesque*. London: Methuen.
- Modest Moussorgsky: *Boris Godounov*. Two Complete Versions: 1869 & 1872. 5 CDs. Conductor: Valery Gergiev. Philips 462 230-2.
- Modest Moussorgsky: *Boris Godounov*. Conductor: Claudio Abado. Sony S3K 58 977.
- Modest Moussorgsky: *Boris Godounov*. Conductor: André Cluyten. EMI 5 67877 2.