

הקטקליזמה הקוסמית של ורלאם ומיסאיל

בוריס גודונוב היה הצאר של רוסיה בשנים 1598-1605. הוא עלה לשלטון לאחר שפיודור, בנו של איוון האיום, נפתר 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 מהחוקרים 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 לאין־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 Joined Happily With Affection," הגרמני Johann Mattheson.

סיפורו של בוריס רווח בשלושה ז'נרים: היסטוריה, טרגדיה ואופרה. שלושת הז'נרים הגיעו לשיאם במאה התשע עשרה, בספרו המונומנטלי של ג'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 שלושת הגרסאות הללו באורח מאיר עיניים. כל מחבר מאוחר יותר ברשימה זו הסתמך ביד רחבה על קודמיו.

מוסורגסקי סיים את הנוסח המוקדם של *בוריס גודונוב* ב־1869; את הגרסה המאוחרת (הארוכה בהרבה) ב־1872. הגרסה המוקדמת מסתיימת, כראוי לטרגדיה מלכותית, במותו של בוריס. סצנה זו כולה אומרת שגב והדרת כבוד, הן מבחינת התוכן והן מבחינת המוסיקה. היא מעוררת תחושה נמרצת של סיום כהלכתו. הגרסה הסופית מסתיימת בסצנה שמבחינת רבות מאד סותרת את האווירה הטרגית הנעלה. רובה, למעשה, בסגנון החיקוי הנמוך. התיאור ההולם את אוירת הסצנה הוא "גרוטסקי". במרכז הסצנה עומדת חבורה של נוודים המתעללת בעונג פרוץ בחרושצ'וב, אחד הבויארים (אצילים) של בוריס.

מוסורגסקי נטל, בין השאר, ממושקין 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 תא המנזר, כשהוא כותב לאור הנר את דברי ימי רוסיה כפי שהוא היה עד להם. נותרה לו פרשה אחרונה, תיאור הרצח המתועב של הצארביץ', שהוא נודמן 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 נאשר לכוונותיו. חניכו של פימן גריגורי רדוף חלומות בלהות שאותם מפרש פימן כביטוי לשאפתנות. 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 שאפתנותו 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. ורלאם ומיסאיל, שתי דמויות קומיות, משתתפות – הן אצל פושקין והן אצל מוסורגסקי – בפארסה משעשעת, שאף היא מניעה קדימה את גלגלי ההיסטוריה.

מוסורגסקי עצמו הצביע באחד ממכתביו (מנובמבר 1877) על נוכחות בו-זמנית זו של המגוהך 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, המגוהכות לכאורה.

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". אחד השינויים הבולטים שערך בעלילה הוא, שהפך את סדרן של שתי הסצנות האחרונות: האופרה הסתיימה שוב בסצנת מותו של בוריס כשסצנת הנוודים ביער קרומי קודמת לה.

הלחן של ורלאם ומיסאיל בעת כניסתם לבמה בסצנה שביער קרומי עושה רושם משונה, בלשון המעטה¹ 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 בו-זמנית של המגוהך עם משהו שאינו עולה בקנה אחד איתו: המעורר

¹ קובץ הקול לדיון זה נמצא ברשת בכתובת

<http://www.tau.ac.il/~tsurxx/BorisNetfolder/VarlaamMisailGrotesque.html>

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.

מוסרגסקי עצמו הצביע באחד ממכתביו (מנובמבר 1877) על נוכחות בו-זמנית זו של המגוּחַך 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. מוסרגסקי עשוי היה להתכוון לאותה אפיזודה, למשל, שבה שני הנזירים מסיתים את האספסוף לתלות את שני הכמרים הישועים, בשל היותם פולנים וקאתוליים. מן הסתם, יש נקודה שבה התפיסות המתנגשות (של המגוּחַך והמסוכן) שקולות. לפיכך, רק אותם אנשים בקהל יתנסו באיכות הגרוטסקית שתופסים את האיכויות הסותרות בו-זמנית. הטקסט המלווה את המוזיקה הוא מעורר אימה, אפילו אפוקליפטי. בהקשר מיידי זה היסוד האפוקליפטי הוא המייצג את מה שאינו עולה בקנה אחד עם המגוּחַך.

ורלאם ומיסאיל (מחוץ לבימה, מימין):
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,
בשבת חטאיו של בוריס.
עם האלהים טובלים 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] [EMI CMS 567877 2]). בדיונו מעיר 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 גודונוב. 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 מלוּדי קפוא. הייתי מוסיף שהצלילים המופרדים ויצבי-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 טיפוס.

הרי גולומב הצביע (קומוניקציה אישית) גם על אפקט דיאטוני, דהיינו, אפקט הקשור לסולם מז'ורי או מינורי. 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 הצאי המרווחים והמרווחים השלמים) אינם אלא שניים מהמודוסים הללו. במוזיקה המערבית המאוחרת יותר, בת מאות השנים האחרונות, רק הסולמות המז'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 מז'ורי או מינורי, כי אם לאחד "המודוסים הכנסייתיים" האחרים ("הדורי"). האפקט של סטיה מעין זו – יש בו משום חריגה בולטת מהרגיל, משום הפרה של ההלימות, ויש בה כדי לחזק כל יסוד גרוטסקי או שפוקליפטי 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 בנוון 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 – שמאיר (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, שהפסיחה 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 בנוון, היש תחבולה מוזיקלית הולמת יותר מאשר זו המוציאה אותך מהמערכת הדיאטונית, המערכת המספקת את רשת הקו-אורדינטות לאוריינטציה בעולם הצלילים השגור? בה בשעה, יש בה כדי להעלות בדעת המאזין המודרני מין אווירה ימי-בינימית, כנסייתית.