FIFA WORLD CUP
RUSSIA 2018

مذكرات ديمتري شوستاكوفيتش

معاناة عبقري مبدع في إمبراطورية الرعب

إعداد: سولومون فولكوف / ترجمها عن الإنكليزية: محمد حنانا

المتوسط

مذكرات ديمتري شوستاكوفيتش

معاناة عبقري مبدع في إمبراطورية الرعب

إعداد: سولومون فولكوف / ترجمها من الإنكليزية: محمد حناناً

المتوسط

مذكرات
ديمتري
شوستاكوفيتش

حقوق النسخ والترجمة © ٢٠١٧ منشورات المتوسط - إيطاليا.

جميع الحقوق محفوظة. لا يُسمح بنسخ أو استعمال أو إعادة إصدار أي جزء من هذا الكتاب سواء ورقياً أو إلكترونياً أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي من الناشر. ويجوز استخدامه لأغراض تعليمية أو لإصدار كتب موجهة إلى ضعيفي البصر أو فاقديه شريطة إعلام الدار. تستثنى أيضاً الاقتباسات القصيرة المستخدمة في عرض الكتاب.

Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich *by* "Solomon Volkov"
Arabic translation copyright © 2017 by Almutawassit Books.

إعداد وتحرير: سولومون فولكوف / المترجم: محمد حنانا
عنوان الكتاب: مذكرات ديمتري شوستاكوفيتش
الطبعة الأولى: ٢٠١٧.
صورة الغلاف: لـ Vsevolod Tarasevich - مركز الأخوين لوميير للتصوير الضوئي
تصميم الغلاف والإخراج الفني: الناصري

ISBN: 978-88-99687-64-9

منشورات المتوسط

ميلانو / إيطاليا / العنوان البريدي:
Alzaia Naviglio Pavese. 120/ 20142 Milano / Italia
العراق / بغداد / شارع المتنبي / محلة جديد حسن باشا / ص.ب 55204.
www.almutawassit.org / info@almutawassit.org

تمهيـــد

بدأت معرفتي الشخصية بـ شوستاكوفيتش عام ١٩٦٠، حين كنت أولّ من كتب نقداً في صحيفة لينينغراد حول رباعيته الوترية الثامنة بمناسبة تقديمها الأول. كان شوستاكوفيتش حينئذٍ في الرابعة والخمسين، وكنت في السادسة عشرة. كنت معجباً به ومتعصباً له.

بدأت معرفتي بالموسيقا عام ١٩٥٨، ففي أيلول من ذلك العام قاد يفغيني مرافنسكي سيمفونية شوستاكوفيتش الحادية عشرة في قاعة أوركسترا لينينغراد الفلهارمونية. كانت السيمفونية (كُتبت بعد الانتفاضة الهنغارية عام ١٩٥٦) حول الناس والحكام وما بينهم من تفاوت. فقد صورت الحركة الثانية بقسوة وبصدق واقعي إعدام الناس العزل. إنها شعرية الصدمة، فللمرة الأولى في حياتي غادرت الحفلة وأنا أفكر بالآخرين بدلاً من نفسي. هذه هي قوة موسيقا شوستاكوفيتش بالنسبة لي.

رحت أدرس جميع مدونات شوستاكوفيتش الموسيقية التي استطعت الحصول عليها. في المكتبة سُحبت خلسة من تحت أكداس الكتب نسخة البيانو لأوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك». وبإذن خاص استطعت الحصول على المدونة الموسيقية لسوناتته الأولى للبيانو.

كانت موسيقا شوستاكوفيتش لم تزل ممنوعة رسمياً. وكان يُشهّر به في دروس تاريخ الموسيقا وفي الكتب المدرسية. كان الموسيقيون الشبان يجتمعون سراً في مجموعات صغيرة ليدرسوا موسيقاه.

كان كل تقديم أول لموسيقاه يثير نزاعاً – خفياً أو علنياً – في الصحافة، في المقالات الموسيقية وفي دهاليز السلطة. كان على شوستاكوفيتش أن ينهض ويتخذ طريقه إلى المسرح استجابة لنداءات الجمهور العالية. كان يبدو لي، حين يمر من أمامي، عاجزاً عن تدبر أموره، وكنت أتحرق لمساعدته بأية طريقة ممكنة.

تعمقت معرفتي بشوستاكوفيتش خلال السنوات التي كان فيها غير راضٍ عن نفسه. كان من الممكن للمرء أن يتكون لديه انطباع بأنه يحاول وضع نفسه بعيداً عن موسيقاه. المأساة الداخلية – وليست الخارجية لحالته غدت واضحة بالنسبة لي حين ساعدت، في ربيع عام ١٩٦٥، في تنظيم مهرجان موسيقا شوستاكوفيتش. كان المهرجان الأول من نوعه في لينينغراد، مدينته الأصلية، الذي قُدمت فيه سيمفونيات وأعمال كورسية وأعمال موسيقا الحجرة. تحدثت معه حول الفعاليات التي سترافق المهرجان. كان متوتراً يتجنب الأسئلة حول أعماله الأخيرة. وبابتسامة ساخرة قال إنه يكتب موسيقا فيلم يتناول سيرة كارل ماركس، ثم توقف عن الحديث، وراح ينقر بإصابعه على الطاولة على نحو محموم.

الحفل الوحيد على هامش المهرجان الذي كان على استعداد للموافقة عليه هو الذي يُكرس لأعمال تلامذته. كان من المستحيل عدم اطاعته. بدأت بدراسة موسيقا تلامذته، منقباً بعمق في المخطوطات. استرعت انتباهي على نحو خاص أوبرا «كمان روتشيلد» لـ بنيامين فلايشمان.

كان فلايشمان قد دخل صف شوستاكوفيتش قبل الحرب العالمية الثانية. وحين وصلت جبهة القتال إلى لينينغراد نفسها تطوع في الجيش. لم يرجع من هؤلاء الرجال المتطوعين أحد تقريباً وتُرك فلايشمان من دون قبر، ومن دون مؤلفات باستثناء «كمان روتشيلد».

قصة الأوبرا المبنية على قصة لـ تشيخوف، مليئة بنهايات مبعثرة. ويقال إن فلايشمان بدأ بتأليف الأوبرا بناء على اقتراح من شوستاكوفيتش، وقد أنهى، حسب الزعم، نسخة البيانو للأوبرا قبل ذهابه إلى جبهة القتال. لكن الشيء الوحيد المتاح أمام الباحثين هو المدونة التي كُتبت من البداية إلى النهاية بخط شوستاكوفيتش المضطرب. وقد أكد شوستاكوفيتش على أنه وزع العمل أوركسترالياً فحسب. الأوبرا رائعة، نقية وبارعة، أظهرت غنائية تشيخوف الحلوة المرة بأسلوب يمكن أن يوصف بأنه: أسلوب شوستاكوفيتش الناضج. قررت تقديم العمل على المسرح.

بالطبع، لم استطع ذلك من دون مساعدة شوستاكوفيتش. لكنه لم يأت إلى لينينغراد في نيسان عام ١٩٦٨ لحضور التقديم الأول وأناب عنه ابنه مكسيم، قائد الأوركسترا. كان نجاح الأوبرا عاصفاً، لقد ولدت أوبرا مدهشة على المسرح، وولد معها مسرح أوبرا جديد – الاستديو التجريبي لأوبرا الحجرة.

عندئذٍ اتهمنا مديرو الثقافة الرسميون بالصهيونية: تشيخوف المسكين، فلايشمان المسكين. جاء في القرار مايلي: «إن مسرحة الأوبرا تصب الماء في طاحونة العدو». كان ذلك هزيمة لـ شوستاكوفيتش ولي أيضاً. وقد كتب لي بيأس: «أتأمل أن تلقى أوبرا «كمان روتشيلد» ما تستحقه من اعتراف وتقدير». لكن الأوبرا لم تقدم أبداً مرة أخرى.

لقد قربتنا الهزيمة. فحين بدأت بكتابة كتاب حول مؤلفي لينينغراد الشباب، كتبت لـ شوستاكوفيتش راجياً منه كتابة تمهيد للكتاب. وقد أجاب «سأكون سعيداً لألقاك»، واقترح الزمان والمكان. وقد وافق الناشر على نشر الكتاب.

كانت خطتي هي أن يكتب شوستاكوفيتش حول الروابط بين الشباب اللينينغراديين وبين مدرسة بطرسبورغ في التأليف. وفي لقائنا بدأت الحديث معه حول شبابه. في البداية أظهر بعض المقاومة. كان يفضل الحديث حول تلامذته. وكان عليَّ اللجوء إلى الاحتيال: عند نقطة مناسبة كنت أجري مقارنة بين موقفين موقظاً تداعياً فكرياً، مذكراً إياه بالناس والأحداث.

مضى معي شوستاكوفيتش إلى أبعد من منتصف الطريق. وما أخبرني حول أيام الكونسرفتوار القديم كان استثنائياً. كان كل شيء قرأته وسمعته مثل ألوان مائية تلاشت بعد المعرفة. كانت قصصه سريعة وقاطعة وواضحة ومؤكدة.

الشخصيات التي كانت مألوفة بالنسبة لي والتي عرفتها من الكتب المدرسية فقدت هالاتها العاطفية في حكاياته. غدوت أكثر حماسة من دون ادراك وهذا ما جرى مع شوستاكوفيتش. لم أكن أتوقع سماع شيء كهذا. ومع ذلك، فإن الأندر والأكثر قيمة في الاتحاد السوفييتي هو الذاكرة. لقد جرى دوسها طوال عقود. وأدرك الناس أن من الأفضل عدم الاحتفاظ باليوميات أو الرسائل. حين بدأ عهد الإرهاب في الثلاثينيات دمر المواطنون أرشيفاتهم الخاصة، ومعها ذاكرتهم. وما كان يُعتقد فيما بعد أنه ذاكرة لم يكن سوى ما عرَّفته الصحيفة اليومية. كان التاريخ يُكتب بسرعة تسبب الدوار.

الإنسان دون ذاكرة هو جثة. كثيرون مروا من أمامي، هذه الجثث الحية، التي تتذكر فقط الأحداث التي سُوغت رسمياً – وفقط التي سُوغت بطريقة رسمية.

اعتدت التفكير بأن شوستاكوفيتش يعبر عن نفسه صراحة فقط في موسيقاه. لقد صادفنا جميعاً مقالات في الصحافة الرسمية موقعة باسمه. لكن لم يأخذ أي موسيقي هذه التصريحات المبالغ فيها والفارغة مأخذ الجد. يعرف الناس من الدائرة الأكثر حميمية من هو «المستشار الأدبي لاتحاد المؤلفين» الذي خرزها مع أية مقالة. لقد جثم القناع الرسمي على وجهه.

ذلك ما أدهشني حين بدا وجهه خارجاً من وراء القناع، بحذر وبشك. كان لدى شوستاكوفيتش طريقة خاصة في الكلام – جمل قصيرة، بسيطة جداً ويغلب عليها التكرار. لكن كانت كلمات حية وجملاً حية. كان من الواضح أن المؤلف لم يعد يعزي نفسه بفكرة أن الموسيقا تستطيع أن تعبر عن كل شيء ولا تتطلب تعليقاً كلامياً. في الوقت الحاضر تحدثت أعماله بقوة متصاعدة عن شيء واحد فقط: الموت الوشيك.

نُشر كتابي حول مؤلفي لينينغراد الشباب عام ١٩٧١ وبيعت نسخه على الفور. (حتى مغادرتي الاتحاد السوفييتي عام ١٩٧٦ كان يستخدم في تدريس الموسيقا السوفييتية المعاصرة). لقد بُترت بقسوة أجزاء من التمهيد الذي كتبه شوستاكوفيتش، وجرى التعامل مع الحاضر فقط – لم يكن هناك استرجاع للذكريات.

كان هذا هو الدافع الأخير القوي بالنسبة إليه ليقدم للعالم روايته عن الأحداث التي لم يُكشف عنها في غضون نصف قرن. قررنا العمل

لاسترجاع ذكرياته حول هذه الأحداث. قال لي «ينبغي أن أفعل هذا». وكتب لي في واحدة من الرسائل «ينبغي متابعة ما بدأناه». التقينا وتحدثنا أكثر وأكثر وعلى نحو دائم. حين كنت أتحدث حول أصدقائه الذين توفوا كان يندهش لسماعي أتحدث حول أناس وأحداث كان قد نسيها. طوال عدة سنوات بدا له أن الماضي قد اختفى إلى الأبد. كان عليه اعتياد الفكرة القائلة إن السجل غير الرسمي للأحداث ما يزال موجوداً. سألني ذات مرة «ألا تعتقد بأن التاريخ هو بالفعل عاهرة؟» انبعثت من السؤال رائحة اليأس الذي لم أستطع استيعابه.

كنا نجلس إلى طاولة في مكتبه، يقدم لي شراباً (كنت أرفض دائماً). ثم أبدأ بطرح الأسئلة التي كان يجيب عنها باختصار، في البداية بتردد. أحياناً كان عليَّ أن أعيد ذات السؤال في أشكال مختلفة. كان بحاجة للوقت لينشط.تدريجياً يتحول وجهه الشاحب إلى اللون الوردي وتزداد حماسته. كنت أمضي بطرح الأسئلة وأدون المعلومات بطريقة الاختزال التي طورتها خلال سنوات عملي في الصحافة. وقد وجدت صيغة ناجحة أساعد بها شوستاكوفيتش على التحدث بحرية أكبر من التي اعتادها حتى مع أصدقائه المقربين: «لا تسترجع ذكرياتك حول نفسك، تحدث حول الآخرين». بالطبع كان شوستاكوفيتش يسترجع ذكرياته حول نفسه، لكنه يتوصل للحديث حول الآخرين مكتشفاً انعكاس نفسه عليهم.

في البداية كنا نلتقي في بيت شوستاكوفيتش الريفي قرب لينينغراد الذي كان يذهب إليه طلباً للراحة. لم يكن مناسباً جداً وأطال أمد عملنا. مضى العمل بسلاسة إلى أن انتقلت إلى موسكو عام ١٩٧٢ لأشغل منصباً في صحيفة سوفتسكايا ميوزيكا.

كانت طريقة شوستاكوفيتش في الاجابة عن الأسئلة مؤسلبة جداً. بعض العبارات كانت قد صُقلت على مدى العديد من السنين. كان واضحاً أنه يقلد معبوده الأدبي ميخائيل زوتشينكو معلم السرد الدقيق والمصقول والساخر. ثمة عبارات من غوغول ودوستويفسكي وبولغاكوف كانت تطعم حديثه. جمل ساخرة يقولها من دون أثر لابتسامة. وحين يبدأ شوستاكوفيتش المثار بمناقشة عميقة، ترتسم على وجهه ابتسامة متوترة.

قسمت المادة المجمعة إلى أقسام ورتبتها على نحو ملائم ثم عرضتها على شوستاكوفيتش الذي وافق عليها. إن ما نتج عن هذه الصفحات كان له تأثير عميق عليه. وتدريجياً أكسبت هذه المجموعة الرائعة من الذكريات شكلها الأخير ثم طبعتها على الآلة الكاتبة.

كان واضحاً لكلينا أن هذا النص النهائي لا يمكن نشره في الاتحاد السوفييتي. بذلت عدة محاولات في هذا الشأن وفشلت، لذا قررت إرسال هذه المخطوطة إلى الغرب. وقد سمح شوستاكوفيتش بذلك. كان لديه رغبة شديدة في أن يُنشر ذلك الكتاب بعد «الوفاة»، وكان يردد دائماً «بعد موتي، بعد موتي». لم يكن شوستاكوفيتش مهيأً ليقاسي محناً جديدة، كان ضعيفاً جداً، أرهقه مرضه.

في تشرين الثاني عام ١٩٧٤ دعاني شوستاكوفيتش إلى منزله. تحدثنا لمدة ،ثم سألني أين المخطوطة، أجبته في الغرب واتفاقنا نافذ المفعول. فقال «جيد». أخبرته بأني اعددت تصريحاً بما معناه أن هذه المذكرات ستظهر مطبوعة فقط بعد موته. في نهاية محادثتنا قال إنه يريد اهدائي صورة له. جلب الصورة وكتب خلفها «إلى العزيز سولومون فولكوف

في ذكرى عزيزة. د. د. شوستاكوفيتش، في ١٣/١١/١٩٧٤. ثم قال وأنا أتهيأ للمغادرة «انتظر اعطني الصورة»، أخذ الصورة وأضاف خلفها «تذكيراً بمحادثاتنا حول غلازونوف وزوتشينكو ومَيرخولد. د. ش». وقال «هذه ستساعدك».

بعد ذلك بقليل تقدمت بطلب رسمي إلى السلطات للسماح لي بالمغادرة إلى الغرب. وفي آب عام ١٩٧٥ توفي شوستاكوفيتش. وفي حزيران عام ١٩٧٦ وصلت نيويورك، مصمماً على نشر هذا الكتاب. الشكر للناس الشجعان (لا أعرف أسماء البعض منهم) الذين ساعدوني. لقد تلقيت الدعم، منذ وصولي، من المعهد الروسي في جامعة كولومبيا حيث أصبحت زميلاً في البحث العلمي، وقد ساعدني اتصالي بالزملاء هناك على نشر المخطوطة.

وأخيراً أشكرك أيها الصديق البعيد الذي لا أستطيع ذكر اسمك – فلولا مساهمتك وتشجيعك ما كان لهذا الكتاب أن يوجد.

نيويورك ١٩٧٩

سولومون فولكوف

مقدمة

ثمة بسمة مرتسمة على وجه ذلك الشخص الممدد في نعش مفتوح. كثيراً ما شاهدته يضحك، أحياناً كان يقهقه. ودائماً مايهْلِس أو يضحك بينه وبين نفسه، لكني لا أتذكر بسمة مثل هذه: بسمة لا مبالية ومسالمة، هادئة وفي منتهى السعادة كأنه قد عاد إلى الطفولة. كأنه قد هرب.

كان يحب أن يروي قصة حول واحد من الأدباء الذين أحبهم بشغف، إنه نيكولاي غوغول: كيف هرب حسبما يقال من قبره. فحين جرى حفر القبر (في لينينغراد نحو عام ١٩٣٠) وجدوا نعش غوغول فارغاً. بالطبع، اتضح الحدث فيما بعد، تم العثور على رفات غوغول وأعيد إلى المكان المخصص له. لكن الفكرة بحد ذاتها – الاختفاء بعد الموت – كانت جاذبة للانتباه.

كان قد هرب و لم يعد باستطاعته التأثر بالنعي الرسمي الذي طبع في جميع الصحف السوفييتية بعد موته في التاسع من آب عام ١٩٧٥: «رحل المؤلف العظيم ديمتري ديمتريفيتش شوستاكوفيتش، المكلل بجائزة لينين وجوائز الدولة، الابن المخلص للحزب الشيوعي، الشخصية المعروفة لدى الشعب والدولة، المواطن الفنان د. د. شوستاكوفيتش الذي كرس حياته كلها لتطوير الموسيقا السوفيتية، التي أعادت تأكيد مُثل الاشتراكية والحركة الانسانية والأممية».

وهلم جرا... كان التوقيع الأول تحت النعي للقائد السوفييتي ليونيد بريجينيف، ثم تلاه، بتسلسل أبجدي، رئيس الشرطة السرية، وزير الدفاع... (قائمة طويلة من التوقيعات انتهت بشخصية ثانوية، فلاديمير ياغودكين رئيس إعلام موسكو الذي سيُذكر فقط لأنه وضع الجرافات في معرض في الهواء الطلق للفن المعارض للواقعية الاشتراكية في أيلول عام ١٩٧٤).

في الجناز الرسمي تجمع حول تابوت شوستاكوفيتش مديرون من جميع الفروع الإيديولوجية، «تجمع الغربان» هذا ما قاله موسيقي صديق شوستاكوفيتش المقرب، ملتفتاً نحوي بوجهه الشاحب.

كان شوستاكوفيتش قد عرف كل هذا في وقت سابق، حتى أنه كتب موسيقا لقصيدة تصف الجناز التكريمي للشاعر ألكسندر بوشكين. الآن لا شيء من هذا يهم: مشهد مضحك آخر، تناقض آخر، لن يقلقه بعد الآن. لقد ولد شوستاكوفيتش وسط التناقضات في ٢٥ أيلول عام ١٩٠٦ في بطرسبورغ عاصمة روسيا الإمبراطورية التي كانت لم تزل ترجع صدى الارتعاشات الثورية لعام ١٩٠٥ – المدينة التي سيتغير اسمها مرتين خلال عقد من الزمن – في عام ١٩١٤ أصبحت بتروغراد وفي عام ١٩٢٤ غدت لينينغراد. إن النزاع بين الحكام والشعب لم يتوقف أبداً هنا، كان من وقت لآخر أقل وضوحاً.

لقد خلق الشعراء والكتاب الروس منذ زمن بعيد صورة كريهة لـ بطرسبورغ. كانت مشروع طاغية، بطرس الأول، الذي فرض بناءها على أرض سبخة.

كانت هذه المدينة مصدر واطار العديد من أعمال شوستاكوفيتش.

وكانت موقع التقديم الأول لـ سبع سيمفونيات وأوبراتين وثلاث باليهات ومعظم الرباعيات الوترية. (قالوا إن شوستاكوفيتش أراد أن يدفن في لينينغراد لكنهم دفنوه في موسكو).

كان جد والد المؤلف بيوتر شوستاكوفيتش، الطبيب البيطري الشاب، قد شارك في انتفاضة عام ١٨٣٠، وهي المحاولة اليائسة لنيل استقلال بولونيا عن روسيا. وبعد قمع الانتفاضة وسقوط وارسو، أُرسل مع الآلاف من الثائرين للمنفى في متاهة روسيا – في البداية إلى بيرم ثم إلى إيكاترينبورغ.

على الرغم من أن العائلة غدت روسية فإن اختلاط «الدم الاجنبي» كان له تأثيره من دون ريب. وقد ذكر شوستاكوفيتش بذلك قبل رحلته إلى وارسو من أجل الاشتراك في مسابقة شوبان التي جرت عام ١٩٢٧، حين تساءلت السلطات حول السماح «لذلك البولوني» بالذهاب أم لا.

أما جد شوستاكوفيتش بوليسلاف فقد شارك في التحضير لانتفاضة بولونية أخرى – عام ١٨٦٣ – التي قمعها الجيش أيضاً. كان لدى بوليسلاف شوستاكوفيتش روابط مع المنظمة الثورية «أرض وحرية» وهي واحدة من التجمعات الاشتراكية المتطرفة. وقد أُرسل إلى سيبيريا.

كانت الراديكالية الدارجة لـ ستينيات القرن التاسع عشر مادية على الصعيد النظري. وقد رُفض الفن كتسلية لـ الكسول الفارغ وأُعلن الشعار الشائع في تلك الأوقات القائل إن «زوج من الأحذية أكثر قيمة من شكسبير». وقد دام هذا الموقف.

لم يتورط والد المؤلف، دميتري بوليسلافوفيتش، في السياسة، إذ

عمل مع الكيميائي الشهير دميتري منديلييف وعاش حياة هادئة بصفته مهندساً ناجحاً في بطرسبورغ. تزوج عازفة بيانو، سوفيا فاسيلييفنا كوكولينا. كانت الموسيقا تسلية جادة للعائلة ولم تزدر تلك العائلة موتسارت وبيتهوفن، كانت تقدر الفن وتعده مفيداً.

كان شوستاكوفيتش الصغير – ميتيا – في التاسعة حين بدأ دروس البيانو. كانت أمه معلمته الأولى التي أخذته إلى مدرس لآلة البيانو حين رأت تقدمه السريع. كانت المحادثة التالية هي قصة العائلة المفضلة:

«جلبت لك تلميذاً مدهشاً!»

«جميع الأمهات لديهن أطفال مدهشون.....».

في غضون عامين عزف جميع بريلودات وفوغات باخ. كان من الواضح أنه موهوب على نحو استثنائي. كان ناجحاً أيضاً في مواضيع المدرسة. كان يرغب دائماً في أن يكون الأفضل في أي شيء يفعله. حين بدأ التأليف، بالتزامن مع دروس البيانو، عمل فيه بجدية. وسط مؤلفاته المبكرة مقطوعة للبيانو بعنوان «مارش جنائزي في ذكرى ضحايا الثورة» كانت هذه ردة فعل ابن الأحد عشر عاماً على ثورة شباط عام ١٩١٧، التي أطاحت بـ نيكولا الثاني. وكان فلاديمير لينين زعيم الحزب البلشفي قد عاد إلى روسيا من الخارج. وفي محطة فينلاند في بتروغراد استقبلته الحشود. وكان الشاب ميتيا وسط هذه الحشود.

في ذات العام جلبت ثورة اكتوبر البلاشفة إلى الحكم. بعد ذلك مباشرة اندلعت الحرب الأهلية، وببطء أصبحت بتروغراد التي لم تعد العاصمة (نقل لينين الحكومة إلى موسكو) خاوية. بقيت أسرة شوستاكوفيتش

مخلصة للنظام الجديد و لم تغادر المدينة كما فعل العديدون من الطبقة المفكرة. كانت المدينة في فوضى. فقد النقد قيمته. أصبح الطعام لا يقدر بثمن. أُغلقت المعامل، توقفت وسائط النقل.

في عام ١٩١٩ وسط هذا الاضطراب، انتسب شوستاكوفيتش إلى كونسرفتوار بتروغراد الذي كان ما يزال يتمتع بسمعته كأفضل أكاديمية موسيقية في البلد. كان في الثالثة عشرة من عمره. لم يكن البناء مدفأ. كان الأساتذة والتلاميذ يحضرون الدروس وهم يرتدون المعاطف والقبعات والقفازات. وكان شوستاكوفيتش الأكثر مثابرة بين التلاميذ.

كانت ظروف العائلة تزداد سوءاً. ففي بداية عام ١٩٢٢ توفي والد شوستاكوفيتش بعد اصابته بذات الرئة. وتُركت سونيا فاسيليفنا مع ثلاثة أخوة: ميتيا، الذي كان في السادسة عشرة، والأخت الكبرى ماريا، تسعة عشرة عاماً، والأخت الأصغر زويا، في الثالثة عشرة. لم يكن لديهم ما يمدهم بأسباب العيش. باعوا البيانو، لكنهم لم يقبضوا ثمنه. كان على شوستاكوفيتش أن يعمل، وقد وجد عملاً، العزف على البيانو في دار سينما مرافقاً الأفلام الصامتة. وقد اعتاد المؤرخون القول إن هذا العمل كان ذا فائدة لـ شوستاكوفيتش، لكن المؤلف كان يتذكره باشمئزاز. علاوة على ذلك غدا مريضاً. أصيب بالسل، وقد رافقه هذا المرض طوال عشر سنوات.

قد يحطم هذا شخصاً مختلفاً، لكن ليس شوستاكوفيتش. فقد كان صلباً ومتماسكاً. لقد تولدت لديه الثقة بعبقريته منذ طفولته المبكرة، على الرغم من أنه احتفظ بهذه القناعة لنفسه. كان العمل بالنسبة إليه أساسياً. وقد عزم على البقاء في طليعة التلاميذ. الصورة الأبكر

لـ شوستاكوفيتش رسمها الفنان البارز كوستودييف (رسمها بالفحم واللون الأحمر)، وهي تُظهر صلابة وتركيزاً داخلياً.

حينئذ بدا أن الشاب الموهوب شوستاكوفيتش سيكون مخلصاً للتقاليد الموسيقية التي أرستها مدرسة ريمسكي – كورساكوف في التأليف. كان مكسيميليان شتاينبرغ، زوج ابنة كورساكوف، أستاذ شوستاكوفيتش في التأليف. وكان الانتصار الموسيقي الأول لـ شوستاكوفيتش تأكيداً لميله إلى «مدرسة بطرسبورغ». كان في التاسعة عشرة حين كتب سيمفونية تخرجه من الكونسرفتوار. وقد قدمتها في ذات العام (١٩٢٦) أوركسترا لينينغراد الفلهارمونية. كان نجاحها فورياً. الجميع أحب العمل الذي كان لافتاً للنظر، مزاجياً، ومتقناً من حيث التوزيع الأوركسترالي، وفي الوقت نفسه تقليدياً وسهل التناول. وقد اتسعت شهرة العمل بسرعة. ففي عام ١٩٢٧ قُدم العمل في برلين بقيادة برونو فالتر، وفي عام ١٩٢٨ قدمه ليوبولد ستوكوفسكي وأوتو كليمبرر، وفي عام ١٩٣١ غدا جزءاً من برنامج أرتورو توسكانيني. كانت ردة الفعل حماسية في كل مكان تقريباً، وأشير إلى شوستاكوفيتش بصفته الموسيقي الأكثر موهبة بين موسيقيي الجيل الجديد.

على الرغم من تقاليد الكونسرفتوار، هيمن الفن «اليساري» على الحياة الثقافية الروسية. كان ثمة العديد من الأسباب لحدوث هذا، والسبب الأساسي كان نزوع الطليعة نحو التعاون مع السلطة السوفييتية. في ذلك الوقت بدا أن اليساريين سيطرحون نغمة السياسة الثقافية. لقد منحوا الفرصة للتفكير في مشاريع جسورة.

وما أن استقرت الحياة قليلاً بعد ادخال السياسة الاقتصادية الجديدة

في عام ١٩٢١، حتى جاءت الموسيقا الجديدة في شكلها «الغربي» وجرى تعلمها وتقديمها بحماسة. وفي منتصف العشرينيات في لينينغراد كان هناك تقديم جديد لها في كل أسبوع: مؤلفات لـ هنديمث وكرينيك والمؤلفين الستة الفرنسيين، و«للأجنبيين» الروسيين – بروكوفييف وسترافنسكي. وقد قدم إلى لينينغراد المؤلفون الطليعيون بضمنهم هنديمث وبارتوك، وقدموا أعمالهم.

وسرعان ما ثبت أن مسؤولي الدولة لشؤون الفنون كانوا على استعداد لدعم تلك الأعمال التي تتضمن دعاية للنظام الجديد. وقد كُلف شوستاكوفيتش بكتابة سيمفونية بمناسبة مرور عشر سنوات على الثورة وقد أنجز المهمة بنجاح، «إهداء سيمفوني لـ أكتوبر»، مع كورس وأشعار طنانة لشاعر الكومسومول ألكسندر بيزيمينسكي. هنا ظهر تحول شوستاكوفيتش إلى التقنيات التجديدية. لقد تضمنت المدونة الموسيقية مقطعاً لصفير المصنع.

كتب شوستاكوفيتش أعمالاً أخرى كُلف بها. وقد استقبلتها الصحافة استقبالاً حسناً. ودعمت الشخصيات المتنفذة في الإدارة الموسيقية المؤلف الشاب الموهوب. كانوا يحضرون من أجله منصباً رسمياً.

لكن شوستاكوفيتش لم يكن على عجلة، على الرغم من أنه أراد النجاح والتقدير والضمان المالي. في أواخر العشرينيات انتهى شهر عسل الفنانين الأصليين مع الحكومة السوفييتية. بدأت السلطة تتصرف كما هي العادة دائماً: طالبت بالخضوع. لكي يكون المرء مفضلاً، لكي يُكلف بمهام ويعيش بسلام، ينبغي أن يدخل في جهاز الدولة. ولبعض الوقت، وبوصفه فناناً شاباً طموحاً، تعاون شوستاكوفيتش مع

رعاة الفن الجديد، ولكن بصفته ناضجاً في عمله، وغدت المتطلبات الساذجة لطبقة الموظفين السوفييت أكثر صعوبة بالنسبة إليه ليتحملها.

ماذا كان على شوستاكوفيتش أن يفعل؟ إنه لم يستطع ولم يرد الدخول في نزاع مفتوح مع السلطات. ومع ذلك كان من الواضح بالنسبة إليه أن الخضوع الكلي يهدد بنهاية الإبداع. فاختار السبيل الآخر. فغدا شوستاكوفيتش، سواء على نحو واع أم لا، المؤلف المعتوه الثاني (موسورسكي كان الأول).

المعتوه في روسيا ظاهرة دينية يرى البحاثة السوفييت أنها سمة قومية. وليس هناك كلمة في أية لغة أخرى يمكن أن تحدد معنى الكلمة الروسية (Yurodivy)[1] بمعانيها الاضافية التاريخية والثقافية.

لدى المعتوه موهبة في رؤية وسماع ما لا يدرك الآخرون شيئاً حوله. لكنه يخبر العالم بما يدركه ببصيرته بطريقة تنطوي على مفارقة، برمز. إنه يلعب دور الأحمق، وهو في الواقع يلعب دور الفاضح الدؤوب للشر والظلم. المعتوه فوضوي وفرداني، يحطم في دوره العلني قواعد السلوك الأخلاقية ويتمرد على التقاليد. لكنه يتخذ لنفسه بصرامة حدوداً وقواعد ومحرمات.

تعود ظاهرة العتاهة إلى القرن الخامس عشر، وقد وجدت كظاهرة لافتة للنظر حتى القرن الثامن عشر. خلال ذلك الوقت استطاع المعتوهون أن يفضحوا الأمور ويبقوا في أمان نسبي. وقد أدركت

١- Yurodivy: رأينا أن نستخدم كلمة معتوه كترجمة تقارب المعنى، لكنها ليست دقيقة. المترجم

السلطات حق المعتوهين في أن ينتقدوا الأحوال – ضمن حدود إذ نُظر إليهم بصفتهم غريبو الأطوار، كان تأثيرهم كبيراً. وكانت كلماتهم المشوشة النبوئية تثير اهتمام القياصرة والفلاحين على حد سواء. العتاهة فطرية في أغلب الأحيان، ولكن يمكن أن توظف بصورة طوعية، «إكراماً للمسيح»، لقد أصبح عدد من المثقفين معتوهين كشكل من أشكال النقد الفكري والاحتجاج.

لم يكن شوستاكوفيتش الوحيد الذي غدا «معتوهاً جديداً». إن نمط السلوك هذا كان قد اكتسب شعبية في بيئته الثقافية. دادائيو لينينغراد الشباب تصرفوا مثل المعتوهين. الكاتب الهجاء المحبوب ميخائيل زوتشينكو خلق لنفسه قناعاً يتوافق مع المعتوه، وكان له تأثير عميق على سلوك وتعبير شوستاكوفيتش.

العالم بالنسبة لهؤلاء المعتوهين الحديثين يهجع في الدمار. وكانت محاولة بناء مجتمع جديد – على الأقل في الوقت الحاضر – فشلاً واضحاً. كانوا أناس عراة على أرض عارية. قيم الماضي السامية كانت قد شوهت سمعتها. لقد شعروا أن المثل الجديدة يمكن تأكيدها فقط «في السير في الاتجاه المعاكس». كان عليهم أن يبلغوا رسالتهم من خلال ستار من السخرية والتهكم والحماقة.

اختار هؤلاء الكتاب والفنانون، عن عمد، الكلمات الفجة والخرقاء للتعبير عن أفكارهم الأكثر عمقاً. لكن لم تحمل هذه الكلمات معنى بسيطاً، كان لها تضمينات مضاعفة أو مضاعفة ثلاث مرات. في أعمالهم تتحول النكتة إلى مثل، وأغنية الطفل إلى معاينة مروعة «للوضع الانساني».

غني عن القول إن عتاهة شوستاكوفيتش وأصدقائه لا تماثل نماذجهم التاريخية، فمعتوهو الماضي هجروا الثقافة والمجتمع إلى الأبد. المعتوهون الجدد تخلوا عن تلك النماذج لكي يبقوا. إن محاولتهم اصلاح الثقافة التقليدية بمناهج استعيرت من مخزن معاداة الثقافة، على الرغم من أنها أكتسبت سمات أخلاقية ووعظية، جرت في سياق دنيوي.

لقد قدر شوستاكوفيتش تقديراً بالغاً موسورسكي الذي كتب عنه عالم الموسيقا بوريس أسافييف «هرب من التناقض الداخلي إلى ناحية نصف وعظية ونصف عتهية». على المستوى الموسيقي رأى شوستاكوفيتش نفسه خليفة موسورسكي، والآن ربط نفسه به على المستوى الانساني أيضاً. أحياناً كان يمثل دور «الأبله» موسورسكي (كما كان أصدقاء موسورسكي المقربين يدعونه).

في السير في طريق العتاهة، تخلى شوستاكوفيتش عن مسؤوليته كلها فيما يتعلق بأي شيء قاله: لا شيء عنى ما بدا أنه عناه، ولا الكلمات الأكثر سمواً وجمالاً. النطق بالحقائق المألوفة تحول ليغدو سخرية، وقد تضمنت السخرية دائماً حقيقية مأساوية. ويصح هذا أيضاً على أعماله الموسيقية. فقط كتب المؤلف عن عمد أوراتوريو «من دون مقطع ختامي» لكي يجبر الجمهور على البحث عن الرسالة في ما بدا لأول وهلة أنه كان عملاً غنائياً لا قيمة له.

لم يتوصل شوستاكوفيتش إلى قراره على نحو مفاجئ، بالطبع كان نتيجة تذبذب وتناقض. ففي كل يوم كان سلوك شوستاكوفيتش يُحسم إلى درجة أعلى نتيجة ردة فعل السلطات التي كانت أكثر تسامحاً أحياناً، وأحياناً أقل تسامحاً.

حين كان شاباً وضع نفسه بمعزل عن قادة الفن «اليسار ي»أمثال ميرخولد، مایاكوفسكي، أيزنشتين. لكنه دعا إلى الرأفة بالذين سقطو وأصابهم الخراب بعد عام ١٩٢٧. هذه الثيمة الهامة يتردد صداها في أوبراتين للمؤلف – المعتوه: أوبرا «الأنف» المبنية على قصة لـ غوغول (أنهاها عام ١٩٢٨) و«ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك» المبنية على قصة لـ ليسكوف (أنهاها عام ١٩٣٢).

في قصة غوغول جرت معالجة الشخصيات كأقنعة، لكن شوستاكوفيتش حولها إلى كائنات انسانية. حتى الأنف الذي فصل نفسه عن صاحبه الميجر كوفاليوف وراح يتجول في بطرسبورغ في البذلة النظامية، اتخذ سمات واقعية في معالجة شوستاكوفيتش. وقد ركز المؤلف على التفاعل بين الحشد الذي لا هوية له وبين الفرد مكتشفاً بدقة ميكانيكية ذُهان الحشد (اختلال في ادراك الواقع). نحن نقلق حول «الأنف» الذي يدفعه سكان المدينة المسعورون إلى الموت. ونقلق حول كوفاليوف الذي «لا أنف له».

استخدم شوستاكوفيتش حبكة القصة كنقطة انطلاق فحسب ممرراً الأحداث والشخصيات من خلال موشور كاتب مختلف تماماً – دوستويفسكي.

في أوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك» (دعيت الأوبرا كاتيرينا ايزمايلوفا فيما بعد، في نسختها الثانية) نرى الرابطة مع دوستويفسكي واضحة أيضاً. تقتل كاتيرينا من أجل الحب وشوستاكوفيتش يبرؤها. إذ إن الرجلين المجردين من الرحمة والظالمين والمتسلطين الذين قتلتهما كاتيرينا كانا في الواقع مجرمين وكاتيرينا ضحيتهما، ختام الأوبرا هام

جداً. فمشهد الـ كاتورغا (معسكر الأشغال الشاقة) هو تجسيد موسيقي لصفحات محددة من «بيت الموتى» لـدوستويفسكي. فالمحكومون بالنسبة لـ شوستاكوفيتش «تعساء وبائسون» وقضاة في نفس الوقت. عانت كاتيرينا عذاب ضميرها وترنيماتها تطابقت، ممتزجة تقريباً، مع ألحان المسجونين – الكورس. أو بتعبير أدق، الفرد الآثم يذوب في المبدأ العام، الأخلاقي. إن فكرة التخلص من الخطيئة هذه والتطهر هي أساسية عند دوستويفسكي. وفي ليدي ماكبث جرى التعبير عنها بصراحة ميلو درامية. لا يخفي شوستاكوفيتش مقاصده الوعظية.

إن الطريق الذي قطعه شوستاكوفيتش من «الأنف» إلى «ليدي ماكبث» هو المسافة بين شاب واعد ومؤلف معروف واسع الشهرة. كانت أوبرا «ليدي ماكبث» عملاً معاصراً ضخماً لا يوازيه شيء. لقد قُدمت ٣٦ مرة في غضون خمسة أشهر بعد تقديمها الأول في لينينغراد عام ١٩٣٤. وفي موسكو قُدمت ٩٤ مرة خلال موسمين. وقد جرى تقديمها فوراً في ستوكهولم وبراغ ولندن وزوريخ وكوبنهاغن. وأضاف توسكانيني مقاطع منها إلى برنامجه. وحظي تقديمها الأول في أمريكا، بقيادة آرتور رودزينسكي، باهتمام بالغ. وكتب فيرجيل تومسون مقالة في مجلة الموسيقا الحديثة (١٩٣٥) بعنوان «الاشتراكية في الميتروبوليتان». لقد نودي بـ شوستاكوفيتش عبقرياً.

عندئذ وقعت الكارثة. قدم ستالين ليشاهد «ليدي ماكبث» وغادر المسرح غاضباً. وفي ٢٨ كانون الثاني عام ١٩٣٦ ظهرت في صحيفة البرافدا الناطقة باسم الحزب مقالة افتتاحية، في الواقع أملاها ستالين، تضمنت مايلي: «منذ اللحظة الأولى تصعق الأوبرا المستمع ببشاعتها المنفرة، طوفان من الأصوات المشوشة. نتف من لحن، أجنة عبارات

موسيقية، تغرق، تهرب، ثم تغرق ثانية في ارتطام. صرير، زعيق. من الصعب متابعة هذه الموسيقا، وتذكرها مستحيل».

كان هذا في الوقت الذي اجتاح فيه الرعب والارهـاب البلد. واتسعت التطهيرات. كان ثمة بلد جديد ينمو داخل البلد – «أرخبيل غولاغ»[٢]. ضمن هذا السياق جاء تحذير ستالين لـ شوستاكوفيتش في البرافدا – كان تهديداً واضحاً ومباشراً. وبعد أسبوع ظهرت مقالة افتتاحية ثانية في البرافدا، هذه المرة تُعنف موسيقا باليه لـ شوستاكوفيتش قدمها مسرح البولشوي. كان المؤلف وكل من حوله على يقين من أنه سيُعتقل. ومثله مثل آخرين كان يحتفظ بحقيبة صغيرة تحتوي حاجياته الضرورية. كانوا يأتون من أجل ضحاياهم في الليل. لم ينم شوستاكوفيتش. استلقى مصغياً، منتظراً في الظلام.

كانت الصحف في تلك الفترة حافلة بالرسائل والمقالات التي تطالب بالموت «للارهابيين والجواسيس والخونة». وكانت موقعة من قبل كل من يتقدم للخدمة، لكن شوستاكوفيتش لم يوقع أبداً على مثل تلك الرسائل.

اتخذ ستالين قراراً خاصاً يتعلق بشوستاكوفيتش غير قابل للنقض. لن يُعتقل شوستاكوفيتش على الرغم من قربه من أعداء الشعب الذين دمرهم ستالين بلا رحمة أمثال ميرخولد وتوخاتشيفسكي. في اطار الثقافة

٢– غولاغ: شبكة من السجون ومعتقلات التعذيب في الاتحاد السوفييتي السابق. مختصر عبارة روسية «الادارة الأساسية لمعسكرات العمل التصحيحي» وقد اشتهرت العبارة بعد رواية «أرخبيل غولاغ» التي ألفها الكاتب سولجنيتسين. المترجم

الروسية كانت العلاقة الاستثنائية بين ستالين وشوستاكوفيتش تقليدية على نحو عميق: «الحوار» المتناقض بين القيصر والمعتوه، وبين القيصر والشاعر الذي يلعب دور المعتوه لكي يبقى حياً، اتخذ توهجاً مأسوياً.

لقد دمرت حركة من يد ستالين الحركات الثقافية كلها. ومقالة البرافدا كانت بداية حملة وحشية ضد شوستاكوفيتش وزملائه. والتهمة التي استخدمت كانت «الشكلية» التي انتقلت من معجم جمالي إلى معجم سياسي.

لم يوجد في الأدب والفن السوفيتيين أحد إلا ووسم بـ «الشكلية». كان اتهاماً اعتباطياً. العديد من هؤلاء الذين اتهموا قتلوا. وبعد صدور المقالة، غدا شوستاكوفيتش يائساً وقريباً من الانتحار. لقد أثر توقع الاعتقال في عقله. وطوال أربعة عقود، حتى موته، سيرى نفسه كرهينة، كرجل مدان. أضحت البلد كلها سجناً كبيراً لا مهرب منه. إن هاجس الانتقام دفع شوستاكوفيتش إلى تأجيل تقديم سيمفونيته الرابعة التي أنهاها عام ١٩٣٦. كان خائفاً من اغراء القدر. في عام ١٩٣٢ تزوج المؤلف، بعد تودد عاصف، نينا فارزار الفتاة الشابة الحيوية والفيزيائية الموهوبة. وفي عام ١٩٣٦ ولدت ابنتهما غالا، وفي عام ١٩٣٨ ولد ابنهما مكسيم. وهكذا أصبح شوستاكوفيتش الآن مسؤولاً ليس فقط عن نفسه بل عن عائلته أيضاً.

اعتبر يوم ٢١ تشرين الثاني عام ١٩٣٧ حداً فاصلاً في مصير شوستاكوفيتش الموسيقي. كانت قاعة لينينغراد الفلهارمونية ممتلئة تماماً: تجمع صفوة المجتمع السوفييتي – موسيقيون، كتاب، ممثلون، فنانون، لحضور التقديم الأول لسيمفونية المؤلف الخامسة. كانوا ينتظرون حدثاً

هاماً، فضيحة، محاولين تخمين ما قد يحدث للمؤلف، يتبادلون القيل والقال والنكات. إذن، استمرت الحياة الاجتماعية على الرغم من الرعب.

وحين تلاشى صوت آخر نغمة من السيمفونية ساد الاضطراب. بكى العديدون. مثل عمل شوستاكوفيتش جهد فنان صادق عميق التفكير يواجه خياراً حاسماً تحت شروط الضغط الأخلاقي الكبير. كانت السيمفونية أحجية مع نبضات عُصابية، المؤلف يبحث على نحو محموم عن مخرج من المتاهة، ليجد نفسه فقط، في الختام، كما قال أحد المؤلفين السوفييت، في «حجرة غاز الأفكار».

هذه ليست موسيقا، هذه قوة حركية كهربائية عالية، كهرباء عصبية، كما أشار أحد المستمعين الذين تأثروا بالسيمفونية الخامسة التي بقيت حتى اليوم العمل الأكثر إمتاعاً. كان من الواضح انه يتحدث من خلال السيمفونية من أجل جيله، وغدا شوستاكوفيتش رمزاً لعقود من الزمن.

لقد أعاد شوستاكوفيتش شكل السيمفونية الميت: فبالنسبة إليه كانت شكلاً مثالياً يعبر من خلاله عن العواطف والأفكار التي تتملكه. في السيمفونية الخامسة جدد تأثيرات المؤلفين الغربيين الجدد، سترافينسكي وبروكوفييف، وبالدرجة الأولى ماهلر، وذلك لخلق أسلوبه الخاص الجديد.

إن ما يميز موسيقا شوستاكوفيتش هو توترها، بحثها اللحني. تنمو الثيمات طوال السيمفونية خالقة فروعاً جديدة. والعنصر الآخر الهام في موسيقاه هو غناها، بعدها الثالث، إيقاعاتها المتغيرة. أحياناً يستخدم الإيقاع كوسيلة مستقلة للتعبير، بانياً به أقساماً سيمفونية عريضة.

يولي شوستاكوفيتش أهمية كبيرة للتوزيع الأوركسترالي. كان في مقدوره أن يتخيل الموسيقا كأنما تعزفها الأوركسترا ويدونها من البداية من دون اختزالها لآلة البيانو كما يفعل العديد من المؤلفين. الجروس الأوركسترالية ذات شخصية متميزة بالنسبة إليه، وكان يحب أن يشخصها. مونولوغات الآلات الافرادية (صولو) في أعماله الأوركسترالية تشبه حديث الخطيب، وأحياناً ترتبط باعتراف حميمي.

ستالين الذي كان يقدر عالياً الدعاية الكامنة في الفن، أهتم اهتماماً خاصاً بالفيلم. رأى أن الأفلام السوفييتية وقد تمتعت بتأثير عاطفي قَوَته موسيقا شوستاكوفيتش. لذلك لاقت موسيقا أفلامه استحسان ورضا ستالين. وبالنسبة لـ شوستاكوفيتش فإن الكتابة الموسيقية للأفلام كانت «إعطاء الضريبة لقيصر». وقد بدت طريقة فعالة وغير مؤذية للبقاء حياً.

رحبت السلطات بالسيمفونية الخامسة وبالعديد من المؤلفات التي تلت. وقد تكلل البعض من هذه الأعمال بجوائز ستالين – أعلى المكافآت في تلك الفترة وتمنح سنوياً بموافقة شخصية من ستالين.

لكن الدعاية الكبرى التي انتزعها ستالين من شوستاكوفيتش هي السيمفونيتان اللتان دعيتا سمفونيتي الحرب، السابعة والثامنة، اللتان ظهرتا أثناء الحرب العالمية الثانية. إن الظروف التي أحاطت بتأليف السابعة هي التي شهرتها حول العالم: كُتبت الحركات الثلاث من السيمفونية خلال شهر تقريباً في لينينغراد التي كانت تحت نيران الألمان الذين وصلوا المدينة في أيلول عام ١٩٤١. لذا كانت السيمفونية انعكاساً مباشراً لأحداث الأيام الأولى من الحرب. لا أحد يتذكر أسلوب عمل المؤلف. كان يكتب بسرعة، ولكن بعد أن يتخذ العمل

شكلاً نهائياً في رأسه. كانت السابعة المأسوية انعكاساً لقدر المؤلف ولينينغراد قبل الحرب.

لم يربط الجمهور الأول «المارش» الشهير في الحركة الأولى من السابعة بالاجتياح الألماني، حصل ذلك فيما بعد بتأثير الدعاية. يتذكر قائد الأوركسترا وصديق المؤلف يفغيني مرافنسكي بأنه حين سمع المارش من الراديو في آذار عام ١٩٤٢ اعتقد أن المؤلف قد خلق صورة عالمية للحماقة وانعدام الذوق.

لقد ألقت شعبية المارش ظلاً على واقع أن الحركة الأولى – في الواقع العمل بأكمله – مفعم بالعواطف الحزينة في أسلوب الجناز (ريكوايم). وكان شوستاكوفيتش يؤكد، كلما سنحت له الفرصة، على أن مزاج الجناز يشغل «موقعاً مركزياً» في هذه الموسيقا، لكن جرى التغاضي عن كلمات المؤلف. إن فترة ما قبل الحرب المليئة بالجوع والخوف وبموت الناس الأبرياء في فترة الارهاب الستاليني، صُورت في الدعاية كقصيدة ملحمية مضيئة، فلم لا تتحول السيمفونية إلى «رمز للنضال» ضد الألمان؟

من الصعب فعل ذلك مع السيمفونية الثامنة، قُدمت أول مرة بعد عام ونصف. وقد كتب إيليا أهرنبورغ: «وصلت المنزل بعد التقديم المذهل، لقد سمعت صوت الكورس القديم من المأساة اليونانية. تكتسب الموسيقا أفضلية كبيرة، فمن دون ذكر أي شيء، تستطيع أن تقول كل شيء». فيما يتذكر أهرنبورغ سنوات الحرب كفترة حرية المبدعين السوفييت النسبية: كان بالامكان أن تصف الأسى والدمار» لأن الخلل كان بسبب الأجانب، الألمان. في زمن السلم كان يتطلب من

الفن التفائل. تحت تلك الظروف فإن «الجنازين» سيكونان على نحو مأكد غير قابلين للنقد. ومما يدعو للسخرية أن الحرب أنقذت المؤلف.

الوقاء المؤقت وفره اتساع شعبية شوستاكوفيتش في بلدان الحلفاء. ففي انكلترا رحب ستون ألف من المستمعين بالسيمفونية السابعة حين قُدمت في ألبرت هول بقيادةهنري جوزيف وود. وفي الولايات المتحدة قدمها قادة الأوركسترا الرئسيين – ليوبولد ستوكوفسكي، يوجين أورماندي، سيرج كوسفيتسكي، أرتور رود زينسكي. لقد كتبوا رسائل وبعثوا برقيات إلى السفارة السوفييتية. دخل أرتورو توسكانيني الهرج متأخراً لكنه كان يملك قوة الـ NBC خلفه وانتصر. تلقى أول نسخة من المدونة الموسيقية في فيلم جلبته إلى الولايات المتحدة سفينة حربية. وجرى بث العمل بالراديو من إذاعة راديو سيتي في نيويورك في حزيران عام ١٩٤٢، وسمعه الملايين من الأمريكان.

في الموسم الأول قدم العمل ٦٢ مرة في الولايات المتحدة. واذاعته ١٩٣٤ محطة في الولايات المتحدة، و٩٩ محطة في أمريكا اللاتينية. وفي أيلول عام ١٩٤٢ أقيم مهرجان موسيقا شوستاكوفيتش في سان فرانسيسكو بمشاركة أفضل الأوركسترات الأمريكية. وأعاد توسكانيني تقديم السابعة في مدرج كبير في الهواء الطلق. ودفعت شركة CBS للحكومة السوفييتية مبلغ عشرة آلاف دولار مقابل حق اذاعة السيمفونية الثامنة.

انتبه ستالين للدعاية التي وجهها للحلفاء. ولبعض الوقت سيطر ستالين على رُهاب الأجانب، ولكن حين انتهت العلاقات مع الحلفاء بعد الحرب كان انفجار الغضب أقوى. وبأمر منه بدأت حملة ضد

«العالمية» و«مملق الغرب». كانت حملة سياسية. الملايين من المواطنين السوفييت الذين كانوا أثناء الحرب على اتصال مع العالم ومع طريقة أخرى في الحياة، الذين تعلموا تحمل المخاطر واحتفظوا بروح المبادرة، كان عليهم التراجع إلى الخلف للخضوع للدولة. بدأت من جديد الاعتقالات والابعادات. وفي الوقت نفسه كان يجري الاحتفال بالقومية الروسية في كل سنة.

كرس النظام انتباهاً خاصاً للثقافة. فمنذ عام ١٩٤٦ بدأت القرارات الحزبية تتدفق متضمنة الهجوم على الكتب والمسرحيات والأفلام. كان من الضحايا الأولى ميخائيل زوتشينكو وآنا أخماتوفا.

وتمثلت الذروة بقرار اللجنة المركزية للحزب بادانة ف. موراديلي صاحب أوبرا «الصداقة العظيمة» بتهمة النزوع نحو الشكلية في الفن. ثم صدر القرار التاريخي بادانة شوستاكوفيتش وبروكوفييف وخشاتوريان وشيبالين وبوبوف وماسكوفسكي بتهمة الشكلية.

كان ستالين غاضباً من شوستاكوفيتش على نحو خاص لسببين – لاتساع شعبيته في الغرب، وامتناعه عن تقديم السيمفونية التاسعة الانتصارية المهيبة لـ ستالين في نهاية الحرب.

وفي عام ١٩٤٥ كتب شوستاكوفيتش سيمفونية مليئة بالسخرية والمرارة. بكى «المعتوه» في الاحتفالات، حين اعتقدت الأغلبية بأن الحياة ستغدو صافية. وكانت نبوءته الحزينة صحيحة.

في عام ١٩٤٨ انسحب شوستاكوفيتش إلى داخل نفسه. تابع ظهوره العام الالزامي، يطالع على نحو سريع وبنفور واضح، اعترافات

أو بيانات محزنة لم يكن قد كتبها. في هذا الوقت لم يجرح كما في عام ١٩٣٦ لأنه كان يتوقع الأسوأ. لقد تجاوزته الأحداث من دون أن يتأثر بها، بدا أنه يراقبها من مسافة بعيدة. اختفت أعماله من برامج الحفلات الموسيقية – من دون ردة فعل من جانبه، كانت الصحف مليئة برسائل العمال التي تدين موسيقاه – من دون ردة فعل، في المدرسة يستذكر الأطفال نصوصاً حول «الضرر الكبير» الذي جلبه شوستاكوفيتش إلى الفن – أيضاً من دون ردة فعل.

شعر بأنه وحيد – توفي أصدقاؤه أو اختفوا، والذين بقوا انشغلوا في حياتهم المهنية – لكنه اعتاد ذلك أيضاً. إنه يعيش في موسكو – المدينة التي لم يرد الاقامة فيها. بقيت عائلته حصناً صغيراً، لكن ذلك الملاذ الأخير لم يدم طويلاً إذ توفيت زوجته نينا فارزار عام ١٩٥٤. أما زواجه الثاني بـ مارغريتا كاينوفا فلم يكن سعيداً وانتهى بالطلاق. من خلال كل ذلك بدا وكأن مطاردة الخارجين على الأعراف لن تنتهي. غدا العالم أكثر قتامة. وجاء عالم الخيانة والخوف الذي أصبح لا يسترعي أي انتباه.

لكن شوستاكوفيتش ألف سراً. في واحد من الأعمال يسخر من ستالين وتابعيه الذين نظموا حملة «ضد الشكلية» عام ١٩٤٨، لم يُقدم العمل و لم يُنشر. المؤلفات الأخرى عُرفت فيما بعد بضمنها عدة أعمال كبيرة (كونشرتو الكمان الأول، الرباعية الوترية الرابعة).

كانت أيضاً فترة التناقضات، كما هي واضحة في حوار شوستاكوفيتش مع ستالين. فمن ناحية لم يُسمح بتقديم أعمال شوستاكوفيتش الكبيرة– ومع ذلك يحثه ستالين شخصياً عبر الهاتف للذهاب إلى نيويورك

لحضور المؤتمر الثقافي والعلمي من أجل السلام العالمي. وعلى الرغم من الحوار الساخن مع ستالين، ذهب شوستاكوفيتش إلى نيويورك – وكانت تجربة بائسة بالنسبة له. عزف السكيرزو من السيمفونية الخامسة على البيانو أمام جمهور كبير احتشد في ماديسون سكوايز غاردن. لكنه شعر أنه بيدق في لعبة سياسية تهكمية. فباستثناء زيارته إلى وارسو للاشتراك في مسابقة للبيانو للفتيان مع رحلته الجانبية إلى برلين، كانت هذه رحلته الأولى للخارج وفي دور شخص مشهور، هذا الدور الذي سبب له الكثير من الازعاج. كان موقفه تجاه الغرب ككيان معادٍ وغريب قد تشكل. إن اقامته القصيرة في أمريكا التي حدثت في ظروف قاسية دعمت تعصبه. لقد جرحت شوستاكوفيتش، على نحو خاص، عدوانية المراسلين الأمريكيين، وبدت له كآبة حياته بُعيد عودته سارة بالنسبة إليه.

في عام ١٩٥٣ توفي ستالين تاركاً البلاد في صدمة. بدأ الاتحاد السوفييتي يتغير، بتردد وحذر، ولكن في اتجاه لم تكن الطبقة المفكرة التي كانت مهددة لتحلم به – أي إلى الأفضل وليس إلى الأسوأ. بدأ ذوبان الجليد. قوى عالمية وقفت عند مفترق طرق، ورأى العديد من البشر أنفسهم عند مفترق طرق أيضاً.

لخص شوستاكوفيتش الفترة الستالينية في سيمفونيته العاشرة (١٩٥٣). الحركة الثانية فيها قاسية خالية من الرحمة مثل إعصار شرير – «صورة موسيقية» لـ ستالين. وفي ذات العمل يقدم شوستاكوفيتش شعار اسمه الموسيقي DSCH (النغمات ري، مي بيمول، دو، سي) التي سيكون لها شأن هام في مؤلفاته التالية. بدا الأمر كما لو أنه مع موت الديكتاتور بدأ «المعتوه» يؤكد هويته في عمله.

غني عن القول أن شوستاكوفيتش وقف إلى جانب الليبراليين. وحين خلع خروتشيف ستالين عن عرشه في عام ١٩٥٦ لم يتفاجأ شوستاكوفيتش. وقد عنى ذلك أن المرء يستطيع الآن التحدث علناً حول جرائم «القائد والمعلم»، على الرغم من أن هذه الحرية لم تعش طويلاً. كتب شوستاكوفيتش موسيقا من أجل الشاعر التقدمي يفتوشينكو، وكتب ووقع التماسات لرد الاعتبار للموسيقيين الذين أرسلهم ستالين إلى معسكرات الاعتقال، وساعد الذين بقوا أحياء، وحاول تليين المراسيم الثقافية التي أصدرها ستالين. وقد صدر قرار حزبي بأوامر من خروتشيف عام ١٩٥٨ يعلن أن ستالين كان «ذاتياً» في تعامله مع الأعمال الفنية. وقد أزال ذلك القرار وسمة «الشكلي» عن شوستاكوفيتش.

وحين قررت السلطات تعيين شوستاكوفيتش في منصب السكرتير الأول لاتحاد المؤلفين، كان عليه الانضمام إلى الحزب للمرة الأولى. وفي ١٤ أيلول عام ١٩٦٠ انعقد الاجتماع العام لاتحاد المؤلفين لاقرار دخول شوستاكوفيتش الحزب، وقد جذب ذلك انتباه شريحة عريضة من الناس الذين توقعوا شيئاً غير عادي، توقعوا مشهداً من «المعتوه»، وكانوا على صواب. تمتم شوستاكوفيتش النص الذي أعده من دون أن يرفع عينيه عن الورقة، باستثناء لحظة رفع فيها فجأة صوته وقال على نحو دراماتيكي: «من أجل كل شيء جيد فيَّ أنا مدين لوالديَّ». و لم يقل أنا مدين للحزب الشيوعي وللدولة السوفييتية، كما كان متوقعاً.

خلال سنوات ذوبان الجليد كتب شوستاكوفيتش عدة أعمال كان لها دوي في المجتمع السوفييتي، وأعمالاً أخرى صعبة بالنسبة لجمهور المستمعين، وقد قُدمت مع أوبرا «ليدي ماكبث»، والسيمفونية الرابعة، وأعمال أخرى أوركسترالية وغنائية من فترة الأربعينيات.

يشير التسلسل الزمني الموجز إلى التوتر المتنامي لتلك الأحداث. ففي عام ١٩٦٢ طبعت مجلة «نوفي مير» (يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش) لألكسندر سولجينتسن. وفي عام ١٩٦٦ حاول الكاتبان أندريه سينافيسكي ويولي دانييل، اللذان طبعا أعمالهما الهجائية في الغرب، أن يطبعوها في موسكو. هزت هذه المحنة النخبة السوفييتية المبدعة. وقد تعاظمت المعارضة طوال فترة «ربيع براغ»، واجتاحت قوات حلف وارسو تشيكوسلوفاكيا في آب عام ١٩٦٨، وفي ذات العام كتب الأكاديمي زاخاروف مقالة «في التقدم والتعايش السلمي والحرية الفكرية». ووزعت المقالة على نحو واسع عن طريق الـ «ساميزدات» وهو نظام نشر سري للأدب المحظور في الاتحاد السوفييتي.

لقد تحولت المعارضة إلى حركة سياسية. راقب شوستاكوفيتش باهتمام وتعاطف، لكنه لم يستطع الانضمام إليها. لا يستطيع «المعتوه» أن ينتهك حرمة الحالة الاجتماعية، إنه يجابه الناس، وليس الأوضاع. إنه يحتج باسم الانسانية وليس باسم التحولات السياسية. كان شوستاكوفيتش أخلاقياً في نهاية الأمر، كما هو واضح في هذا الكتاب، إنه يعاني المرارة – لكنه لم يتبن برنامجاً سياسياً.

علاوة على ذلك، أصبحت مؤلفاته أكثر ذاتية وتأملية، خصوصاً عندما دخل مرحلته المتأخرة. ثيمة التأمل وتحليل الذات طبعت موسيقاه التي اكتسبت مغزى مختلفاً: قبل ذلك كانت موسيقا من أجل الآخرين وحول نفسه في صراعها وارتباطاتها مع الآخرين: الآن أصبحت حول نفسه ومن أجل نفسه.

بدأت صحة المؤلف، التي لم تكن جيدة جداً، تضعف بسرعة. ففي

عام ١٩٦٦ عانى اضطراباً في القلب، وفي السنة التي تلت كُسرت ساقه، غدت عظامه هشة. لم تُشخص حالته على نحو دقيق. وأدت المعالجة إلى تحسن مؤقت فقط.

في تلك الفترة كان يظهر فقط مع زوجته الشابة الثالثة، إيرينا سونبسكايا. كانت تعينه على الجلوس والوقوف وتلبسه معطفه. كان فمه يرتعش كما لوكان سيشرع في البكاء. الظهور العلني كان صعباً بالنسبة إليه. في المنزل بدا أكثر هدوءً وأكثر ثقة بالنفس. مع ذلك كان يسبب له عزف مؤلفاته على البيانو آلاماً مبرحة. كان يدرب نفسه على الكتابة بيده اليسرى، لأن اليمنى انهارت.

في تلك الأيام هيمنت صورة الموت على أعماله. إن تأثير أغاني ورقصات الموت لـ موسورسكي أنعكس بعمق في سيمفونيته الرابعة عشرة (١٩٦٩). يتخلل الموسيقا ألم لا شفاء منه، «الموت كلي القدرة». الآلة الافرادية تعلن ذلك. لم يكن ألكسندر سولجينتسين ليقبل ذلك بصفته منشقاً ومسيحياً عميق الايمان. لقد تشاجر الاثنان على الرغم من علاقتهما الودية. المنشقون يطالبون بالفعل السياسي أكثر من الاستبطان. الدولة بالنسبة لهم عدوة أكثر من الموت. علاوة على ذلك، فإن رفض شوستاكوفيتش وضع توقيعه على بيانات المنشقين السياسيين كان بالنسبة إليهم استسلاماً.

كان مشرفاً على الموت. رحلته الطويلة الموحشة كادت تنتهي، لكن رآها وكأنها لم تذهب إلى أي مكان. وقد عبرت موسيقاه في مرحلته الأخيرة عن الخوف قبل الموت، خدر، بحث عن ملاذ أخير في تذكر رجال المستقبل، انفجارات عاجز وغاضب مسحوق القلب. أحياناً

بدا أنه يخشى أكثر من الناس الذين يعتقدون أنه يندم ويطلب المغفرة. كان مشرفاً على الموت «رجل تحت الأرض».

توفي شوستاكوفيتش في مشفى الكريملين في التاسع من آب عام ١٩٧٥ إثر نوبة قلبية، طبقاً لما قاله الأطباء. كانت النعوات في الغرب مجمعة على أنه كان: «واحد من أعظم المؤلفين في القرن العشرين. مؤمن وملتزم بالشيوعية وبقوة السوفييت»، «شيوعي ملتزم قبل أحياناً النقد الأيديولوجي القاسي».

نحن نعيش في عالم خال من الرحمة. عالم يرى الفنان كمصارع من روما القديمة ونطلب منه – بكلمات بوريس باسترناك – «الموت الكلي». ويمتثل الفنان، ويقدم موته ثمناً لانجازه. كان ذلك هو الثمن الذي دفعه شوستاكوفيتش قبل موته.

تصدير

بقلم فلاديمير أشكنازي[٣]

بعد مرور أكثر من أربعين عاماً على وجودي في الغرب، مازلت مندهشاً من ظاهرة الفهم الضئيل لما كان عليه الواقع السوفييتي. وبصفتي موسيقياً، فأنا قلق على نحو خاص من أن يقود عدم الإدراك هذا إلى عدم فهم دوافع وأنشطة المؤلفين السوفييت، وبالتالي إلى عدم فهم موسيقاهم.

قرأت فيما مضى في «الإيكونوميست»، على سبيل المثال، «أن شوستاكوفيتش نادراً ما وضح مقطوعاته ببرنامج». ثم يمضي الكاتب بمناقشة الموضوع فيقول: إن موسيقا شوستاكوفيتش تضمنت إشارات وتلميحات على موقفه تجاه النظام السوفييتي.

الحقيقة هي أن شوستاكوفيتش باح بسره إلى ثلة صغيرة من الأصدقاء الذين كانوا محل ثقته. فان تقول الكثيرفي مكان ما – أثناء التدريبات على سبيل المثال – يعني ذلك الرغبة في الانتحار، وربما الأسوأ. فليس عبثاً ما

٣– فلاديمير أشكنازي ١٩٣٧ – ؟ عازف بيانو وقائد أوركسترا روسي. نال جائزة الملكة إليزابيث في بروكسل في مسابقة العزف على البيانو عام ١٩٥٦. وفاز، بالمشاركة مع عازف البيانو جون أوغدون، بجائزة تشايكوفسكي في موسكو عام ١٩٦٢. قاد العديد من الأوركسترات الهامة. المترجم

فعله مكسيم ابن شوستاكوفيتش أثناء التدريب على السيمفونية الحادية عشرة حين همس في أذن أبيه «بابا، ماذا لو شنقوك من أجل هذا؟».

حين عُقد مؤتمر أثناء مهرجان أدنبره عام ١٩٦٢، سأل صحفي غربي شوستاكوفيتش. إذا كان صحيحاً أن انتقاد الحزب الشيوعي قد ساعده، أجاب شوستاكوفيتش بعصبية «نعم، نعم، نعم، لقد ساعدني الحزب دائماً! وكان على صواب، كان دائماً على صواب». وحين تركه الصحفي، التفت شوستاكوفيتش نحو ميستسلاف روستروبوفيتش الذي كان حاضراً وقال «ابن العاهرة، ألا يعلم بأنه لا ينبغي أن يسألني مثل تلك الأسئلة – ما الذي كان ياستطاعتي قوله؟»

لقد أدركنا نحن الذين أردنا البقاء أحياء في الاتحاد السوفييتي مدى الحاجة إلى حماية المرء نفسه. وكما قال المؤلف الروسي البارز روديون شيدرين: «لا أحد أراد الذهاب إلى غولاغ[٤]».

منذ أن عرفنا من دون أدنى شك أن شوستاكوفيتش مقت بعمق النظام الذي عايشه. عرفنا كم عانى منه، وكيف شعر بعجزه على فعل أي شيء سوى التعبير عن نفسه من خلال موسيقاه.

لقد أُتيحت لي ولزملائي من التلاميذ في الكونسرفتوار فرصة حضور العديد من التقديمات الأولى لأعماله في موسكو (عادة كانت التقديمات الأولى في لينينغراد) – وكان على الواحد منا أن يغلق أذنيه حتى لا يسمع ما الذي أراد المؤلف قوله.

٤– غولاغ (Gulag) شبكة من السجون السياسية ومعتقلات التعذيب في الاتحاد السوفييتي السابق. المترجم

ولكن هذا ما أدركه الغرب الساذج، الذي فضل أن يفكر بشوستاكوفيتش كمؤلف ملتزم، كخادم مدني شغوف بارضاء السلطات. حتى سيمفونياته العظيمة أثارت تعليقات متعالية. وقد سادت نعوت مثل «فظة»، «سوقية»، «عتيقة الطراز» في علم الموسيقا الغربي – موقف سلبي عززه اتجاه بعد الحرب في الموسيقا، وأيده مؤلفون جنحوا إلى نكران أسبقية عالم الفنان الداخلي.

حين نشر شاب روسي عالم في الموسيقا كتاب «شهادة: ذكريات دميتري شوستاكوفيتش» اعتقدنا أخيراً بأن العالم سيتفهم حقيقة الوضع. وحين قرأت الكتاب لم يكن في ذهني أي شك من أن سوستاكوفيتش الحقيقي كان هنا في هذا الكتاب. كل ما عرفناه حوله كان الآن مطبوعاً، وكان هناك الكثير من روح شوستاكوفيتش.

الآن، وبعد مرور السنين، فقد خمد تدريجياً الجدل حول صورة شوستاكوفيتش، وبالتالي حول الرسالة التي تضمنتها موسيقاه. ومع ذلك وجدت من الطريف أن أتتبع أثر أصول الكتاب. أميل إلى الاعتقاد بأنه لولا تدخل موظفي الدولة السوفييتية وشجبهم للكتاب، كان من الممكن أن يكون هناك جدل أقل حول صدق الكتاب، وربما أقل درامية أيضاً.

لقد أكد قائد الأوركسترا رودولف بارشاي، الذي قدم سيمفونية شوستاكوفيتش الرابعة عشرة لأول مرة، على أنه ينبغي أن يُعتبر الكتاب صحيحاً مئة في المئة. كذلك أكد مكسيم ابن شوستاكوفيتش على صحته ودقته، ووافقته على ذلك أخته غالينا. هذه فقط قمة الجليد – فالعديد من الشهادات من الاتحاد السوفييتي السابق أكدت صدق

صورة شوستاكوفيتش في هذا الكتاب. وهكذا فإن بندول المصداقية سينحرف على نحو حتمي باتجاه هؤلاء الذين عرفوا شوستاكوفيتش جيداً، والذين اختبروا في حياتهم الضغوط ذاتها.

لا شك بأن مأجوري الحزب السوفييتي يعرفون الحقيقة أيضاً، لكن كان عليهم أن يلعبوا لعبة المناورة والخداع لكي يؤكدوا أن شوستاكوفيتش تصرف وكأنه دميتهم. وهكذا، كما في رواية جورج أورويل «١٩٨٤» تغدوا الأكاذيب حقيقة.

لقد تصرف شوستاكوفيتش ببطولة ضد كل ما هو شاذ، ليس فقط ليبقى، بل ليترك للأجيال القادمة موسيقا عظيمة تعكس الحدة المهشمة والروح النقية والصحة الموسيقية. لا ينبغي أن نشّرب كل نوته كتبها شوستاكوفيتش بدلالات ضمنية، لكنا بحاجة لفهم ما تحمله في حياته – اللا انسانية والفساد واليأس الذي فرضه النظام المجرم على شعبه – وقد دمج ذلك كله في سياق موسيقاه (مع، مايستلزم القول، مقدار كبير من التهكم والهزل الأسود).

صَعَّد شوستاكوفيتش تجربته الشخصية إلى المستوى العالمي. من أجل ذلك يتوجب علينا الإقرار بفضله. وقد ساعد كتاب «شهادة» عدداً لا يحصى من عشاق الموسيقا في الغرب على إعادة تقييم رسالة شوستاكوفيتش. ومن أجل ذلك أيضاً يتوجب علينا الإقرار بفضل سولومون فولكوف.

I

هذه ليست ترجمة حياتي. هذه مذكرات حول آخرين. الآخرون سيكتبون عنا. ومن الطبيعي أنهم سيكذبون بوقاحة، لكن ذلك شأنهم.

ينبغي على المرء أن يقول الحقيقة حول الماضي وإلا فلا، إن من الشاق استذكار الماضي، والأجدر فعل ذلك باسم الحقيقة.

بالنظر إلى الوراء، لا أرى سوى الخرائب، فقط جبال من الجثث. وأنا لا أرغب في أن أبني قرى جديدة فوق هذه الخرائب.

لنقل الحقيقة فقط، ذلك صعب. كنت شاهداً على عدة أحداث هامة. عرفت العديد من الشخصيات البارزة. وسأحاول أن أروي ما أعرفه عنهم. سأحاول ألا ألون ولا أزيف شيئاً. ستكون هذه شهادة شاهد عيان.

بالطبع لدينا القول المأثور «إنه يكذب كما لو كان شاهد عيان». يحب ميرخولد[٥] أن يروي هذه القصة من أيام جامعته. كان يدرس

٥- فيسفولود ميرخولد ١٨٧٤ - ١٩٤٠. مخرج وممثل مسرحي من رواد المسرح الطليعي. صديق شوستاكوفيتش اتهم بأنه تزعم عصابة المسرح الشكلي، وخان الثقافة الروسية، وانبطح أمام فن الغرب البورجوازي المجرد من المبادىء. اختفى في سنوات الارهاب. أثناء فترة الانفراج طالب ستوستاكوفيتش برد اعتباره.

القانون في جامعة موسكو كما تعلمون. وحدث ذات مرة، حينما كان البروفيسور يحاضر حول الشهادة، أن اندفع فتى أزعر إلى الصف وأحدث اضطراباً نشب إثره عراك. جرى استدعاء الحراس الذين أخرجوا مثير الشغب. عندها اقترح البروفيسور على الطلاب أن يرووا ماقد حدث للتو.

ثبت في النهاية أن كل طالب من الطلاب روى قصة مختلفة عن قصة الآخر. كان لدى كل واحد منهم روايته الخاصة حول العراك ووصفه الخاص للأزعر. حتى أن بعضهم أكد بأنه كان هناك العديد من الزُعران.

في النهاية اعترف البروفيسور بأن الحدث برمته كان مشهداً تمثيلياً ليبين بوضوح لمحامي المستقبل أن عليهم أن يعرفوا أي شهادة ذات قيمة. كانوا شباباً يتمتعون بإبصار جيد، ومع ذلك اختلفت رواياتهم. ولكن، أحياناً يكون الشهود كهولاً، ويصفون أحداثاً وقعت منذ زمن بعيد. فكيف نستطيع أن نتوقع الدقة في أقوالهم؟

ومع ذلك، هناك دور القضاء حيث يتحرى المرء الحقيقة، ويحصل على استحقاقاته العادلة. وذلك يعني أن هناك شهوداً يشهدون أمام ضمائرهم. وليس هناك من حكم أكثر رعباً من ذلك.

أنا لم أنفق حياتي كمتبطل، ولكن كبروليتاري. عملت بكد منذ طفولتي، ليس في البحث عن قدرتي الكامنة، ولكن بالمعنى الجسدي للكلمة. أردت أن أتسكع وأرى، لكن كان عليَّ أن أعمل.

اعتاد ميرخولد أن يقول: «إن كان هناك تدريب في المسرح و لم أصل في الوقت المحدد – ابحثوا في أقرب طابور. أنا أعشق الطوابير».

اعتقد ميرخولد أن تلك الطوابير كانت مدرسة للفنانين. فحين يتقابل الناس يكشفون عن ميزاتهم الجوهرية وهنا نستطيع تعلم الكثير.

ربما كان ميرخولد على حق. ومع أنني لم أنفق وقتاً كثيراً في الشوارع، إلا أنني شاهدت مايكفي من الطوابير، الصغيرة والكبيرة أيضاً. ولا أستطيع القول بأنها أغنت حياتي، لكنها أعطتني الكثير لأرويه.

لم أُظهر رغبة في دراسة الموسيقا قبل أن أشرع بتلقي دروس فيها، مع أني تأثرت بها، وكثيراً ما أصغيت إليها بوضع أذني على الحائط حين كان الجيران يجتمعون لعزف رباعي.

رأت والدتي صوفيا فاسيليفنا ذلك وأصرت على أن أشرع في تعلم العزف على البيانو، لكني تهربت. في ربيع عام ١٩١٥ شهدت في المسرح أوبرا «أسطورة القيصر سلطان». أحببت الأوبرا، لكن ذلك لم يكن كافياً للتغلب على عدم الرغبة في دراسة الموسيقا. اعتقدت بأنه ليس من السهل تعلم أن تعزف بمهارة. لكن كان لوالدتي أسلوبها. ففي صيف عام ١٩١٥ بدأت باعطائي الدروس.

سارت الأمور على نحو سريع، فقد ثبت بأني أملك سمعاً مطلقاً وذاكرة موسيقية جيدة. بسرعة تعلمت النوتات، وبسهولة حفظت عن ظهر قلب من دون إعادة. كنت أقرأ المدونة الموسيقية بطلاقة. وبدأت أولى محاولاتي في التأليف أيضاً.

حين رأت أمي تقدمي الجيد قررت إرسالي إلى مدرسة إغناتي ألبرتوفيتش غلياسر (توفي عام ١٩٢٥). أتذكر أول حفلة عزفت فيها

نصف مقطوعات تشايكوفسكي «دفتر الأطفال». وفي السنة التالية، عام ١٩١٦، ترفعت ودخلت صف غلياسر. وفي صفه عزفت سوناتات لـ موتسارت وهايدن، وفي السنة التي تلت عزفت فيوغات لـ باخ.

تعامل غلياسر مع تأليفي بارتياب تام و لم يشجعني. ومع ذلك تابعت التأليف. وفي شباط من عام ١٩١٧ فقدت الاهتمام بالدراسة مع غلياسر. كان واثقاً من نفسه لكنه بليد. وبدت لي محاضراته سخيفة.

في ذلك الوقت كنت أتدرب في قاعة شيدلوفسكايا الرياضية. و لم تكن عائلتي واثقة من أنني سأغدو موسيقياً وخططتْ لأصبح مهندساً.

كنت تلميذاً جيداً في كل شيء، لكن بدأت الموسيقا تأخذ الكثير من وقتي. كان والدي يأمل في أن أصبح عالماً، لكني لم أرد ذلك. كنت دائماً تلميذاً مجتهداً. أردت أن أكون تلميذاً جيداً وأحرز علامات مدرسية جيدة. كما أحببت أن أُعامل باحترام. كنت هكذا منذ الطفولة.

ربما لهذا السبب تركت مدرسة غلياسر. عارضت والدتي ذلك، لكني تمسكت برأيي. لقد اتخذت قرارات من ذلك النوع حالاً. صممت على ألا أذهب – و لم أذهب إلى ذلك ما كان.

كان والداي، من دون ريب، عاقلين. أحبا الفن والجمال. وكان لديهما انجذاب خاص نحو الموسيقا. كان والدي يغني رومانسات غجرية، شيء مثل «آه، لست أنت الذي أحب بشغف كبير» و«ذبل الاقحوان في الحديقة». موسيقا سحرية! هكذا يدعونها. وكان ذلك عوناً لي فيما بعد حين عملت في مجال موسيقا الأفلام السينمائية.

أنا لا انكر اهتمامي بالأغاني الغجرية، ولا أرى فيها شيئاً مخجلاً على عكس ما يقوله بروكوفييف الذي يزعم أن تلك الموسيقا تزعجه. من المحتمل أنه تلقى تعليماً موسيقياً أفضل مما تلقيته، ولكني، على الأقل، لست متكبراً.

درست والدتي في كونسرفتوار بطرسبورغ على يد روزا نوفا، وهي ذات المرأة التي درستني فيما بعد. كانت والدتي تعزف البيانو على نحو جيد. لم يكن في عزفها شيء هام على نحو خاص، ففي تلك الأيام كان هناك الكثير من الموسيقيين الهواة. خذ على سبيل المثال رباعي جيراننا.

قرأت في كتاب قديم: إن الوجهاء المحليين – حاكم، رئيس شرطة، وهلم جرا، كانوا يجتمعون معاً ليعزفوا ثماني المؤلف مندلسون. كان ذلك في بلدة صغيرة. تخيلوا أن رئيس مجلس المدينة، ورئيس الشرطة، ورئيس حزب ريازان أو مكان آخر قد اجتمعوا معاً اليوم، ترى ما الذي سيعزفونه برأيكم؟

نادراً ما أسترجع ذكريات طفولتي. ربما لأن استرجاع الذكريات مضجر. إضافة إلى أن عدد الأشخاص الذين أستطيع التحدث معهم حول طفولتي قد قل.

الشباب لايهتمون بطفولتي. وهم على حق تماماً. قد يكون من الممتع أن تعرف شيئاً حول طفولة موتسارت لأنها كانت غير عادية، ولأن حياته الإبداعية بدأت على نحو مبكر جداً، لكن الأحداث التي وقعت أثناء مسيرة حياتي، والتي يمكن أن تكون هامة بعض الشيء أتت متأخرة. في طفولتي لم يكن ثمة أحداث هامة أو بارزة. إن معظم الجزء الممل في سيرة المؤلف هو طفولته. إن جميع تلك البريلودات هي ذاتها

والقارئ يستعجل للوصول إلى الفيوغ. الوحيد المستثنى من هذا هو سترافينسكي. ففي ذكرياته يبدو الجزء الأكثر امتاعاً هو طفولته.

هناك شيء واحد لا يرضيني: لماذا يقول سترافينسكي كلاماً سيئاً عن والديه؟ يتملكك احساس بأنه يثأر لطفولته. لا يمكنك الثأر من والديك حتى إذا لم تكن طفولتك سعيدة. لا يمكنك أن تكتب متهماً والديك بالسوء لأنهما كانا، حسب رأيك مروعين. وتضيف قائلاً: وأنا الطفل المسكين صبرت على طغيانهما. هناك شيء من الخسة في ذلك. لا أرغب في الاصغاء إلى الأشخاص وهم يرمون والديهم بالقبيح.

أحياناً أعتقد بأني نسيت ماكانت عليه طفولتي. وينبغي عليَّ أن أتذكر مشاهد قليلة من السنوات المبكرة، ولا أعتقد بأنها ذات أهمية بالنسبة للآخرين. كانت طفولتي عادية تماماً. لم يكن ثمة شيء استثنائي حولها، ولا أستطيع أن أتذكر أي شيء خاص.

يقولون أن الحدث الكبير في حياتي هو المسير إلى محطة فنلندا في نيسان عام ١٩١٧، حين وصل لينين إلى بتروغراد. لقد وقع هذا الحدث. مشيت ومعي بعض رفقاء الصف وحشد صغير من الناس إلى المحطة. لكني لا أتذكر شيئاً آخر.

أذكر حادثاً آخر بوضوح أكبر. حدث في شباط من ذات العام. كانوا يفرقون حشداً تجمع في الشارع، وقتل قوزاقي ولداً بسيفه. كان شيئاً مرعباً. هرعت إلى المنزل لأروي ما حدث.

كان ثمة شاحنات في بتروغراد محملة بالجنود الذين كانوا يطلقون النار. كان من الأفضل عدم الخروج في تلك الأيام. لم أنس ذلك الولد.

ولن أنسى أبداً. حاولت كتابة موسيقا حول ذلك عدة مرات، حين كنت صغيراً كتبت مقطوعة للبيانو دعيتها «مارش جنائزي في ذكرى ضحايا الثورة». بعدئذ عالجت تلك الثيمة في سيمفونيتي الثانية والثانية عشرة. وليس فقط في تلك السيمفونيتين. أتذكر أيضاً أنه كان في بتروغراد الكثير من المومسات. لقد اندفعن أفواجاً إلى (نيفسكي بروسبيكت) في المساء. بدأ هذا مع الحرب وكن يخدمن الجنود. كنت خائفاً من المومسات أيضاً.

كان لدى عائلتي نزعات ديموقراطية وآراء ليبرالية. وكنا نتمتع بفهم واضح للصواب والخطأ. في تلك الأيام اعتقدتْ بأن العالم أجمع هكذا. لكني أرى الآن أن عائلتنا كانت ذات تفكير حر مقارنة مع الجو في منزل بروكوفييف، فقد كانت عائلته رجعية التفكير. ومع ذلك مدعومة من مسرح مارينسكي الإمبراطوري.

كانت عائلتنا تناقش، على نحو دائم، ثورة عام ١٩٠٥. ولدت بعدها. لكن القصص أثرت في مخيلتي. وحين كبرت قرأت الكثير حول كل ما حدث. أعتقد بأنها كانت نقطة تحول. لم يعد الشعب يؤمن بالقيصر. كان الشعب الروسي هكذا دائماً – إنه يؤمن ويؤمن ثم ينتهي ذلك على حين غرة.

لكن الكثير من الدماء كانت تسفك من أجل ذلك. في عام ١٩٠٥ كانوا يملؤون العربات بالأطفال المقتولين. كان الأولاد يجلسون على أغصان الأشجار يراقبون الجنود، والجنود يطلقون النار عليهم من أجل المرح فقط. ثم ينقلونهم في عربة. عربة محملة بأجساد الأطفال. كان الأطفال الموتى يضحكون، إذ كانوا قد قتلوا على حين غرة فلم يسنح لهم الوقت ليشعروا بالرعب.

أعتقد أن العديد من الأمور كررت نفسها في تاريخ روسيا. بالطبع، ذات الحدث لا يكرر نفسه تماماً. ينبغي أن يكون هنالك اختلافات. ومع ذلك فإن العديد من الأمور تتكرر. يفكر الناس ويسلكون على نحو متشابه في العديد من الأمور. هذا واضح، إن درست، على سبيل المثال، موسورسكي أو قرأت «الحرب والسلم».

أردت أن أُظهر هذا التكرار في السيمفونية الحادية عشرة. لقد كتبتها في عام ١٩٥٧، وهي تتعامل مع ثيمات معاصرة على الرغم من أنها دُعيت «١٩٠٥». إنها تدور حول الناس الذين لم يعودوا يؤمنون لأن كأس الشر قد طفح.

لسبب ما لا يكتب أحد حول إذلالات الطفولة. إنهم يستذكرونها برقة. يقول أحدهم: كنت صغيراً جداً لكني كنت مستقلاً في ذلك الحين. ولكن في الواقع لم يدعوك تتصرف باستقلالية حين تكون طفلاً. انهم يلبسونك وينزعون عنك ثيابك، يمسحون أنفك بخشونة. الطفولة تشبه الشيخوخة. حين يشيخ الرجل يصبح عاجزاً. لا أحد يتحدث برقة حول الشيخوخة. فإلى أي حد الطفولة أفضل؟

تأثيرات مظالم الطفولة تدوم مدى الحياة. لذلك فإن جراح الطفل هي الأكثر مرارة، يبقى أثرها طوال عمره. مازلت أتذكر من أهانني في قاعة شيدلوفسكايا الرياضية، وحتى قبل ذلك.

كنت طفلاً عليلاً. إن من المزعج أن تكون عليلاً. لكن الأسوأ هو أن تكون عليلاً بسبب نقص الطعام. كان هناك أوقات سيئة مع الطعام. لم أكن قوياً جداً. كانت الحافلات قليلة جداً. وحين تأتي حافلة بعد انتظار طويل تكون متخمة بالركاب، وتبدأ الحشود بالتدافع. نادراً ما

نجحت في الصعود إلى الحافلة. لم أكن أملك القوة على الدفع، لذلك كنت أغادر المنزل على نحو مبكر جداً للالتحاق بالكونسرفتوار. حتى أنني لم أفكر بالحافلة. كنت أمشي.

دائماً ما كنت أمشي، ويستقل الآخرون الحافلة. لكني لم أحسدهم. فقد أدركت بأنه ليس ثمة طريقة تمكنني من ركوب الحافلة، فقد كنت ضعيفاً جداً. تعلمت كيف أقدر الناس، مفضلاً ذلك على التلهي البغيض نظراً لأنه يقود حتماً إلى خيبة الأمل.

ربما كانت سنوات الشباب الرائعة هي السنوات التي يُرى فيها العالم من خلال نظارات وردية من أجل رؤية الأشياء الجميلة: السحب والعشب والأزهار. أنت لا ترغب حينها في ملاحظة الجوانب الغامضة للواقع المجيد. إنك ترغب في أن تعتقد بأن هناك وهماً بصرياً، كما أوحى بذلك ذات مرة كاتب ساخر[٦].

طوعاً أو كرهاً تبدأ النظر على نحو أقرب. عندئذ تلاحظ ظاهرة قبيحة تجعلك حزيناً إلى حد ما. حزن ليس كافياً ليغمرك باليأس والتشاؤم. لكن تبدأ عدة شكوك تنخر في عقلك الشاب.

عملت في شبابي عازفاً لآلة البيانو في مسرح (البكرة اللامعة) – يدعى الآن (متراس). كل لينينغرادي يعرف المكان. لم تكن ذكرياتي حوله سارة جداً. كنت في السابعة عشرة، وينحصر عملي في توفير المرافقة الموسيقية لما يجري على الشاشة من انفعالات إنسانية.

٦– دانييل خارمز ١٩٠٦ – ١٩٤٢. كاتب ينتمي إلى المدرسة الدادائية. كان يكتب شعراً للأطفال. اختفى أثناء سنوات الإرهاب الستاليني.

كان عملاً مقرفاً ومرهقاً. عمل شاق ودخل قليل. لكني تحملته أملاً في الحصول حتى على ذلك الدخل التافه. آه، كم كنا معوزين في ذلك الوقت. كان مالك المسرح إنساناً غير عادي. كان شهيراً يدعى أكيم لفوفيتش فولينسكي، كذلك يُعرف بـ فليكسر. كان، كما قلت رجلاً شهيراً عمل ناقداً في حقول الفن المختلفة. رأس قبل الثورة صحيفة محترمة جداً نشرت أعمالاً لـ تشيخوف وحتى ليوتولستوي. وبعد الثورة أسس مدرسة للباليه، ذلك أنه يعرف هذا الحقل من الداخل والخارج. يمكن القول أن عالم الباليه كله يرتجف لدى توقع مقالاته الطويلة التي لا تعد ولا تحصى. مقالات طويلة إلى حد الإملال وعويصة. وقد قرأها عالم الباليه بذعر. كما نشر كتاب «ابتهاج»، أمل منه احراز شهرة عالمية لرعايته الفن. ولكن لم يحصل شيء من ذلك القبيل. وقد ثبت في النهاية أن رعاية فولينسكي لم تكن كافية، فالمرء يحتاج إلى موهبة أيضاً.

تأخر راتب عملي الشهري في مسرح (البكرة اللامعة) فذهبت لاقابل فولينسكي، لكنه تهرب مني كتهربه من الطاعون. لكني وجدته أخيراً. أخذته بعيداً عن تأمله لفتيات الباليه.

نظر إليَّ فولينسكي بازدراء. كان، ولنكن أمناء، رجلاً مهيباً في الفراك الذي كان قد اقتناه قبل الثورة. كان رأسه المفرط الضخامة يستند إلى قبة قذرة. نظر إليَّ فولينسكي بترفع ثم سألني: هل تحب الفن أيها الشاب؟ الفن العظيم السامي الخالد؟ شعرت بعدم الارتياح واجبته نعم أحبه. ذلك كان خطأ فادحاً مني، إذ أعاد طرح سؤاله بأسلوبه: أيها الشاب إن كنت تحب الفن فكيف تستطيع التحدث معي الآن حول ربح قذر؟

وجه لي خطاباً جميلاً هو في حد ذاته مثال عن الفن الرفيع. كان خطاباً حماسياً حول الفن العظيم الخالد. وكان الغرض منه هو أنه من الأفضل ألا أطالب بأجري، وإن فعلت ذلك أكون قد دنست الفن. وأضاف قائلاً إني ارتكبت عملاً فظاً إن دل على شيء فإنه يدل على حبي للمال وطمعي، والفن معرض للخطر، يمكن أن يفنى إذا ألححت في مطالبي المخزية.

حاولت أن أقول له بأنني بحاجة إلى المال. أجابني بقوله إنه لا يستطيع تخيل أو فهم كيف يمكن لرجل الفنون أن يتحدث حول مظاهر الحياة المبتذلة. لقد حاول أن يخجلني. لكني صمدت.

آنذاك كرهت الفن. لقد أمرضني؟ كنا في أمس الحاجة للمال. وقد عملت بكد، والآن يرفضون إعطائي أجري. كنت في السابعة عشرة، لكني اكتشفت بأني خدعت. ذلك ما أثار اشمئزازي. جميع كلمات العالم الرائعة لا تساوي شيئاً – هكذا اعتقدت. بأي حق يوبخني ذلك الرجل؟ ليدفع لي أجري وسأقصد المنزل. هل عملت لكي أدعم نشاط فولينسكي وسط بنات الباليه؟

لكن فولينسكي لم يدفع لي أجري. أتيت لرؤيته عدة مرات، ولكن عبثاً فعلت ذلك. وأخيراً دفع لي قسماً من أجري. وكان عليَّ أن أتوسل للحصول على الباقي.

تركت العمل في (البكرة اللامعة) من دون أن أضمر أية مشاعر حاقدة تجاه فولينسكي، وقرأت بنفور مقالاته الطنانة في الباليه وفي مواضيع رفيعة. عندئذ قُدمت سيمفونيتي الأولى وأحرزت شهرة لا ريب فيها. ونتيجة ذلك تلقيت ذات يوم دعوة. في البداية شعرت

بالاهانة لأن الدعوة كانت بمناسبة إحياء ذكرى فولينسكي – كان قد توفي عندئذ. كانوا يخططون لإحياء ذكرى نشاطه الإبداعي، وأرادوا حضوري لأسرد ذكرياتي حوله نظراً لأنني كنت قد تعاقدت معه للعمل في (البكرة اللامعة).

غضبت في البداية. لكني فكرت في الأمر وقررت حضور الاحتفال، فلدي قصة لأرويها. كان ثمة جمهور كبير. وكان رئيس الحفل فيدرو كوزميتش سولوغاب، وهو رجل شهير جداً، شاعر وكاتب. كان سولوغاب في ذلك الوقت رئيس اتحاد الكتاب الروس. ويعرفه أي شخص لديه اهتمام بالأدب. لم يقرأ أحد كتبه حينئذٍ، ولكن حدثاً غامضاً وقع في حياته غير الأحوال.

كانت زوجة سولوغاب امرأة لامعة. ويقال إنها شاركت زوجها في تأليف العديد من رواياته. كما كتبت العديد من المقالات حول عمل زوجها. كانت أكثر من امرأة مثالية. كان سولوغاب يكتب حول الموت على نحو دائم، بالطبع، حتى تلك الثيمة يمكن أن تحقق ربحاً. يمكنك أن تشيد حياة مريحة. اكتب حول الموت، وعش على نحو جيد.

عاش سولوغاب وزوجته حياة جيدة. ولكن في ليلة من ليالي الخريف غادرت زوجة سولوغاب المنزل و لم تعد. لقد اختفت على نحو غامض جداً. قال أحدهم إنه شاهد في تلك الليلة امرأة رمت نفسها في نهر النيفا. لم يُعثر على جسدها. ربما كانت تلك المرأة زوجة سولوغاب.

قاسى سولوغاب وهزل جسمه. العديد من مثقفي المدينة تعاطفوا مع سولوغاب. ثم رحل الشتاء وأقبل الربيع، وذاب جليد نهر النيفا. وبالقرب من جسر توشكوف مقابل منزل سولوغاب برزت جثة المرأة

الغريقة. أتوا بسولوغاب ليتعرف على الجثة. «نعم إنها هي» هذا ما قاله سولوغاب بتجهم ثم غادر.

نوقشت هذه القصة كثيراً. كان هناك شيء غامض حولها. لماذا برزت الجثة مقابل منزل سولوغاب؟ سمع زوتشينكو[٧] القصة. كانت قصة غير عادية بالنسبة له فكتب بارودیا[٨]. كانت هناك تشابهات: حب سماوي، امرأة غارقة وهلم جرا.

وهكذاكان سولوغاب الشهير هو المسؤول عن أمسية الاحتفال بذكرى فولينسكي. بالطبع كانت مداخلتي بعيدة عن جو المناسبة. كان الخطباء يعددون مناقب الفقيد. أما أنا فقد تحدثت عن أمور مادية، عن المال. المرء لا يثير قضية تتعلق بالمال في أمسية إحياء ذكرى. وإن فعل أحد فذلك ليذكر هؤلاء الحضور كم كان الراحل العزيز أنانياً، لقد انتهكت حرمة المناسبة أمام الجميع، وحدثت الفضيحة. بدأت بسرد قصتي مع فولينسكي، فاهتاج الحضور، لكني أكملت قصتي. وحين نزلت من المنصة سمعت سولوغاب يسأل جاره بصوت عالٍ: «من ذلك الشاب الوغد». انحنيت له باحترام وغادرت.

هكذا كان لقائي التاريخي بسولوغاب. لم يمرر شعلته إلي. والآن لا أستطيع التباهي بأني تابعت معالجة سولوغاب للموت. توفي سولوغاب بعد ذلك بوقت قصير.

٧- ميخائيل زوتشينكو ١٨٩٥ - ١٩٥٨: هجاء وكاتب مسرحي. بعد الحرب العالمية الثانية هاجمه الحزب متهماً إياه بالفساد والتفسخ.

٨- البارودیا: أثر أدبي أو موسيقي يُحاكى فيه أسلوب أحد المؤلفين على نحو ساخر. المترجم

حاول زوتشينكو الدنو من هذه المسألة على مستوى مادي. اعتقد زوتشينكو أنه إذا كتب حول الموت بسخرية فسيكف عن الخوف منه. تجادلت مع زوتشينكو حول الموضوع. حتى أني ألفت مقطوعة حول هذه الثيمة «ماك فيرسون قبل الإعدام» مبنية على قصيدة لـ روبرت بيرنز. ولكن اقتنعت أخيراً بأن زوتشينكو لم يكن بمقدوره تحرير نفسه من الخوف من الموت. لقد أراد فقط إقناع نفسه والآخرين بأنه نجح. وبوجه عام، تغيرت مشاعري حول الموضوع مع مرور السنين.

ابتكر زوتشينكو منهجه الخاص في التحليل النفسي دعاه الشفاء الذاتي. وقد عالج نفسه من الهيستيريا والسوداوية، إذ لم يكن يثق بالأطباء. لقد اعتقد بأنه يمكنك تحرير نفسك من السوداوية والكآبة. ينبغي عليك فقط إدراك مايخيفك، فحين يدرك المرء بوضوح سبب مخاوفه، سوف تزول الكآبة، ينبغي أن تفك شيفرة مخاوفك.

كان زوتشينكو على صواب حول الكثير. لكنه كان مخطئاً، على ما أعتقد، حين بحث عن أسباب الخوف فقط في الطفولة المبكرة. ومع ذلك فهو القائل إن من المرجح أكثر أن تحدث الأزمات في سن النضج، لأن العُصاب يبلغ مرحلة الأزمة حين تكون في سن النضج. يحدث الخوف الحقيقي في سن النضج.

بالطبع، الخوف يلازمنا دائماً. إنه يلازمنا منذ الطفولة المبكرة. ولكنك لا تخاف في سن الطفولة مثلما تخاف حين تكون بالغاً. حين كان زوتشينكو طفلاً كان يخاف من الشحاذين، بل بتحديد أكثر، من الأيدي المبسوطة. كان يخاف من الماء. وكان يخاف من النساء أيضاً.

كنت أخاف أيضاً من الأيدي المبسوطة. يمكن لليد أن تقبض عليك.

ذلك خوف من كونك مقبوض عليك. علاوة على ذلك، يمكن لليد الغربية أن تخطف طعامك. هنا يكون الخوف من أن تكون جائعاً. كنت أخاف أيضاً من النار. حين كنت ولداً قرأت قصة تركت أعمق الأثر في نفسي تدور حول حرق الجرذان بسبب انتشار مرض الطاعون. إن من المروع اشعال النار في الحيوانات، ولكن للأسف حدث ذلك. كان المخرج الموهوب أندريه تاركوفسكي يخرج فيلماً وأراد في هذا الفيلم تصوير بقرة تشتعل فيها النيران. ولكن لا أحد كان على استعداد لاشعال النار في البقرة – لا مساعد المخرج ولا المصور، لا أحد. فصب المخرج بنفسه الكيروسين على البقرة وأشعلها. ركضت البقرة وهي تشتعل، مشعل حي، عند ذلك جرى تصويرها. كانوا يصورون الفيلم في قرية، وعندما اكتشف القرويون ما حدث كادوا يقتلون المخرج.

حين أسمع حول ألم شخص، أشعر بالألم أيضاً. أشعر بالألم لأي شيء – للناس والحيوانات. أخاف من الألم أيضاً. ولا أرتعد كثيراً خوفاً من الموت. لكني سأعيش طويلاً. أعرف ذلك، لأني تعلمت أن أكون اهدأ بشأن الموت. حين كنت طفلاً كنت أرهب الموت، ربما بسبب الحرب. لا أعرف.

لا أريد أن أبدو كمن ينقب في طفولته. سأترك ذلك للآخرين، إن كان لديهم الوقت والرغبة.

انشغلت بالتذكر عدة مرات. ليس من أجل التسلية، بل متبعاً منهج زوتشينكو. لم يحصل أي شيء جيد، لكن الاعتلال غدا أسوأ و لم أستطع النوم ليلاً. شعرت بالعزلة التامة. لهؤلاء الذين يرغبون في معرفة ما كنت

عليه أن يلقوا نظرة متفحصة إلى صورتي التي رسمها كوستوديف[٩]. أعتقد بأنها صورة جيدة. إنها مشابهة جيدة. أعتقد بأنها أفضل صورة لي، أكثر صدقاً، وفي ذات الوقت ليست مهينة. أحبها كثيراً.

جرى رسم الصورة بالفحم واللون الأحمر القاني. كنت حينها في الثالثة عشرة. كانت هدية عيد ميلادي من كوستوديف. لا أريد أن أبدو وكأنني أتحدث حول الصورة. إذ يبدو لي أنها تتحدث عن نفسها. وأنا، الرجل العجوز، أجلس على مقعدي وأطيل النظر إليها.

الصورة ليست فقط تذكيراً بما كنت عليه وأنا في الثالثة عشرة، إنها تذكير بـ كوستوديف، وبالألم الذي يحل بالانسان. كوستوديف الآن هو الفنان الأكثر شعبية في روسيا. إن الشخص الأقل ثقافة سيقول، حين يرى لوحة له، آه إنه كوستوديف. ذلك ما يدعى أسلوب كوستوديف. في الأوقات السيئة اعتادوا وصف أسلوبه بـ «الكوستوديفية».

حين يجد المرء نفسه في مدينة روسية قديمة، أو يرى الريف الروسي النموذجي سيقول «تماماً مثل لوحات المناظر الطبيعية التي رسمها كوستوديف». وإن شاهد امرأة مكتملة الهيئة، امرأة شهوانية تسير بالجوار، سيقول «ثمة نموذج لكوستوديف». كل هذا العمل أبدعه انسان مريض لا أمل في شفائه، مشلول.

دل التشخيص، إن لم أكن مخطئاً، على وجود ورم في النخاع الشوكي. وقد قام بعلاجه أفضل الأطباء. قام باجراء العملية الجراحية

٩- بوريس ميخائيلوفيتش كوستوديف ١٨٧٨ - ١٩٢٧، رسام، ورسام كتب، ومصمم مسرحي. أشتهر بألوانه. صور الحياة الروسية بكل مظاهرها.

الأخيرة – الرابعة – ذات الجراح الذي عالج لينين. لقد أزال الورم من عموده الفقري.

دامت العملية خمس ساعات، كانت الساعة الأخيرة، حسبما قال كوستوديف، من دون مخدر. كان مخدراً محلياً تزول فعاليته بسرعة. ذلك كان شكلاً من أشكال التعذيب.

لا أحد من أصدقائي تقريباً تفادى التعذيب. لقد عذبوا ميرخولد وتوخاشيفسكي وزيلاييف[١٠]. أنتم تعرفون كيف انتهت الأمور.

لم أعرف كوستوديف رجلاً موفور الصحة. رأيته فقط في الكرسي المدولب الذي كان يستخدمه بسهولة غير عادية. أحياناً كان يصر على أسنانه – من الألم – ثم ينقسم وجهه إلى قسمين: قسم يتحول إلى اللون الأحمر، وقسم يبقى أبيض. وفي هذه الحالة المحزنة رسم لوحته الشهيرة لـ شاليابين[١١]، وهي أكبر من الحجم الطبيعي. كان شليابين يأتي ليتموضع أمامه بعد انتهاء حفلاته.

كان شاليابين يشعر بأن تلك اللوحة هي أفضل صورة له. كان يأخذ كوستوديف إلى جميع حفلاته. يأتي إلى منزله ويحرره من الكرسي المدولب ويحمله من الطابق الخامس إلى الأسفل. ثم ينقله إلى مسرح مارينسكي حيث يضعه في مقصورته. وبعد الحفلة يعود به إلى المنزل.

١٠- نيكولاي سيرغيفيتش زيلاييف ١٨٨١ – ١٩٤٢، مؤلف موسيقي وعالم بالموسيقا. كان غامضاً وغريب الأطوار وصديقاً للمارشال توخاشيفسكي. اعتقلته الشرطة السرية، بعدما اعتقلت المارشال السوفييتي توخاشيفسكي، ثم قتلته.

١١- فيدرو شاليابين ١٨٧٣ – ١٩٣٨. مغني باص روسي يعد من أعظم مغني الباص. كان يتقن تمثيل الدور إلى جانب الأداء.

أخذتني إلى كوستوديف ابنته إيرينا زميلتي في المدرسة. لم أكن متحمساً للذهاب إلى منزل غريب، ولكني علمت بأن كوستوديف يعاني مرضاً خبيثاً وإنه يعشق الموسيقا، وينبغي عليَّ أن أعزف شيئاً من أجله.

سجلت عناوين كل شيء أعرفه وحملت معي قائمة. كان كوستوديف يميل إلى الوراء في كرسيه ويصغي إلى الموسيقا. وكان يحتضن في جاكيته هريرتين، حين تضجرهما الموسيقا تقفزان إلى الأرض.

كان كوستوديف يحب الاصغاء إلى عزفي. أخبرني عدة أمور حول الفن والرسامين الروس، وكان سروره عظيماً لقدرته على إخباري بشيء أجهله. كان يحدثني ويزداد سعادة.

تأثرت كثيراً بشغف كوستوديف بالنساء الشهوانيات. لقد رسم لوحات مثيرة جنسياً، شيء لم يعد يناقش في هذه الأيام، وكوستوديف لم يجعله سراً، وكان قد زود بالرسوم الجنسية الصارخة كتب زامياتين[١٢].

إنك إذ تعمقت في أوبراتيَّ «الأنف» و«ليدي ماكبث» تستطيع أن تجد تأثير كوستوديف فيما يخص تلك الناحية. في الواقع لم أكن أفكر في الأمر، ولكن في محادثة جرت مؤخراً تذكرت عدة أمور. على سبيل المثال قصة ليسكوف «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك»، كانت مزودة

١٢- يفغيني إيفانوفيتش زامياتين ١٨٨٤ - ١٩٣٧. كاتب روسي مؤلف رواية «نحن» وُسم بأنه معاد للثورة بعد أن نُشرت روايته «نحن» في الغرب. وحين بلغت الحملة ضده ذروتها كتب إلى ستالين الذي سمح له بالهجرة. توفي في باريس.

برسوم كوستوديف، وقد رأيت الرسوم في الوقت الذي قررت فيه كتابة الأوبرا المبنية على تلك القصة. وأوبرا «الأنف» وضع تصاميمها الفنان الرائع فلاديمير ديمتريف الذي بدا مفتوناً بـ كوستوديف: لقد سخر منه طوال الوقت لكنه لم يستطع مفارقته.

ومع ذلك فالباروديا والأسلبة هما شيء واحد. ديمتريف أسلب أيضاً عملاً مسرحياً عن كوستوديف أو محاكاة كوستوديف – لكن الثيمة كانت واحدة: كوستوديف على المسرح. الشيء نفسه حصل مع أوبرا «كاترينا ايزمائيلوفا»[١٣] التي قُدمت باشراف نيمروفيتش دانشينكو[١٤]، كان المصمم ديمتريف أيضاً.

هذه الأسماء مترابطة بالنسبة لي – كوستوديف، زامياتين، ليسكوف. والجدير بالذكر هو أن زامياتين كتب مسرحية «البرغوث»، وهي مبنية أيضاً على قصة ليسكوف. وقد قُدمت في لينينغراد في مسرح بولشوي الدرامي. وكانت إعدادات المسرح والأزياء من تصميم كوستوديف.

تركت المسرحية والتقديم أكبر الأثر في نفسي، حتى أني لجأت إلى زامياتين حين قررت كتابة أوبرا «الأنف».سألته أن يساعدني في كتابة الليبريتو فوافق، لكن الأمر لم ينجح. لم يستطع زامياتين مساعدتي إذ لم يدرك تماماً ما كنت بحاجة إليه. لكنني أقر بفضله فيما يتعلق بعدة أفكار.

فيما يتعلق بـ كوستوديف فقد بعدت عنه أكثر فأكثر مع مرور

١٣– أوبرا كاترينا ايزمائيلوفا هي النسخة المعدلة لأوبرا ليدي ماكبث. المترجم

١٤– نيمروفيتش – دانشينكو ١٨٥٨ – ١٩٤٣. مخرج وكاتب مسرحي أسس مع ستانسلافسكي مسرح الفن في موسكو.

السنين. مرت فترة كنت خلالها واقعاً في حب الرسوم المتحركة. في الواقع مع المخرج الموهوب ميخائيل تسيخانوفسكي الذي أعده صانع الرسوم المتحركة الأكثر موهبة. وإن من المؤسف أنه نُسي.

كتبت أوبراتين قصيرتين من أجل تسيخانوفسكي. وقد أُدرجتا في قائمة موسيقا أفلام الكرتون، ولكن في الواقع أُخرج الفيلمان من أجل موسيقاي. أوبراتان قصيرتان حقيقيتان – «قصة الكاهن وعامله بالدا» بنيت على قصيدة لـ بوشكين، و«قصة الفأرة الساذجة». كان هناك الكثير من الموسيقا. من المؤسف جداً أنها ضاعت في مكان ما.

كانت قصة الكاهن ضد كوستوديف تماماً. فقد صورت سكيراً يبيع بطاقات بريدية في معرض. وكانت البطاقات من رسم كوستوديف وتدعى «فينوس من دون قميص تحتاني مع فخذين ممتلئتين». كان ذلك إشارة واضحة إلى فينوس كوستوديف الشعبية الروسية.

رسم كوستوديف المشلول عارياته الشهوانيات مستخدماً أداة خاصة ليحرك «اللوحة باتجاهه، وبذلك يستطيع الوصول إليها بفرشاته. راقبته برهبة وهو يعمل، كان كوستوديف يحب أختي ماروسيا، وقد استفاد منها في رسم «البيت الأزرق». تمثل اللوحة عدة مشاهد: ولد مع حماماته، شاب وشابة واقعان في الحب، ثلاثة أصدقاء يتحدثون. في اللوحة أيضاً صانع توابيت يقرأ. تلك هي الحياة – الولد على السطح، صانع التوابيت في قبو الخمر.

إزداد كوستوديف تعباً من الحياة. لم يعد يستطيع العمل أكثر. لم تعد النساء الشهوانيات تجلب له البهجة، وقد اعتاد أن يقول: «لا أستطيع العيش أكثر، لا أريد العيش».

توفي كوستوديف، ليس بسبب المرض بل بسبب الارهاق. كان في التاسعة والأربعين من عمره. لكنه بدا لي عجوزاً.

ترك مثال كوستوديف أثراً عميقاً في نفسي، شيئاً أدركته الآن لأني تيقنت من أنك تستطيع أن تكون سيد جسدك. بالطبع لا يمكنك، في الواقع، أن تكون سيد جسدك إذا كانت رجلاك لا تعملان، وإذا كانت يداك لا تتحركان. ولكن ينبغي أن تحاول الاستمرار في عملك. ينبغي أن تتدرب وأن تكتشف وضعيات العمل الملائمة لك. تابع كوستوديف عمله حتى عندما كان يعاني مرضاً خطيراً. تلك هي مسألة قيمة الحيوية بالنسبة لي الآن.

ينبغي لك أن تحاول العمل على نحو دائم تحت أية ظروف. بذلك يمكن انقاذك أحياناً. استطيع القول، على سبيل المثال، إن العمل أنقذ غلازونوف، كان مشغولاً لدرجة لم يكن لديه الوقت ليفكر في نفسه.

بعد الثورة تغير كل شيء حول غلازونوف وعاش في عالم مروع لم يفهمه. لكنه اعتقد بأنه إذا مات فإن العمل الهام سيموت. شعر بالمسؤولية تجاه حيوات المئات من الموسيقيين، وهكذا لم يمت.

ذات مرة كنت وأحد الأصدقاء نقرأ المدونة الموسيقية للسيمفونية الثانية لـ براهمز، وكان غلازونوف يصغي إلينا. كنا نقرأ على نحو سيء لأننا لم نكن نعرف الموسيقا. عندها سألنا غلازونوف ما إذا كنا قد فهمناها، أجبته بصدق «لا، لم نفهمها». تنهدوقال، للأسف أنتما محظوظان أيها الشابان، لأن هناك العديد من الأمور الجميلة لتكتشفاها. وأنا، للأسف، عرفتها كلها سابقاً».

كان غلازونوف، مثل كوستودييف، يحب مراقبة الشاب وهو يتعلم. كان المـؤدون – عازفو الكمان، والفيولونسيل، والبيانو، والهارب، – يأتون إلى منزله كل يوم. وبالطبع، المغنون، كانوا يجلبون له دعوات وتذاكر لحضور ريسيتالاتهم[١٥]، فكل ريسيتال كان بالنسبة للمؤدي بالغ الأهمية. وسيكون رأي غلازونوف بمنزلة شعاع نور في الظلمة..... وهكذا ذات الهراء القديم.

في الواقع لم يكن رأي غلازونوف في حد ذاته لا غنى عنه بالنسبة لفنان شاب. أنا أتحدث معه حول رايه في نقطة جوهرية، الموسيقا. ولكن هناك اعتبارات أخرى – الشهرة. فالريسيتال، كما يعرف كل فنان إنتهازي، يعوزه حضور شخصيات شهيرة. كانوا يحاولون إجلاس غلازونوف في الصف الأمامي. وبعض الدهاة منهم يخططوا لسحبه إلى المسرح. والجمهور يحظى في هذه الحالة بسرور مضاعف.

وما هو بهيج أكثر يحصل في الغرفة الخضراء. يقف هناك عازف الكمان (أو البيانو أو الهارب) بانفعال التقريظ والتهاني من المعجبين. ثم يشق طريقه مخترقاً الحشد، هذا يصافحه وذاك يقبل يده. ويتفوه بكلمات لطيفة تصل حالاً إلى الجمهور الموسيقي الواسع، تافهة ومرضية كما يقولون.

كان عليَّ أن أكابد كل ذلك وأكثر. ولكن ليس بتواتر غلازونوف الذي احتفظ بالرقم القياسي. ولكن يقال إن غلازونوف لجأ إلى وسائل غير شرعية ليحقق ذلك. فحين يُقدم على حضور ريسيتال كان يحشو

١٥– ريسيتال: أداء موسيقي يقدمه عازف منفرد أو اثنان من العازفين. أو مغني أو إثنان. المترجم.

أذنيه بالقطن ويجلس متأملاً أفكاره الخاصة. وأنا على يقين من أنه يفكر على نحو غير عادي، وكانت العملية مثيرة لتلاحظ. وكان من بجواره على ثقة بأن غلازونوف يصغي باهتمام إلى الأصوات المتدفقة من المسرح.

وحين يأزف الوقت للذهاب إلى الغرفة الخضراء ينزع القطن من أذنيه ويدمدم بكلمات ملتبسة لكنها تتضمن الثناء المعتاد «رائع، وتلك اللمسة الأنيقة في القسم الأول...».

تكمن المفارقة الكبرى في واقع أن ذائقة غلازونوف الموسيقية كانت في أعلى مستوى. كان في الواقع صارماً جداً ومقيِّماً متطلباً. فكيف يمكن تفسير هذا؟ إنه لمن المهم جداً بالنسبة لي أن يفسر ذلك، لأني ان استطعت شرح وضع غلازونوف في هذه المسألة يمكن إزالة الارتباك حول تقديراتي ومعاينتي.

ادرك أن انتقاداتي وآرائي قد استقبلت بشك من قبل رفقائي. هي لعبة معقدة لُعبت هنا. فمن ناحية يحاول الناس الحصول على تزكية مني أو نقد مني، ومن ناحية أخرى فقد أُخبرت بما قاله واحد من أبرز قواد الأوركسترا لدينا[١٦]. يُعتقد أنه قال عني «آه، ذلك الـ Yurodivy» المعتوه، وهو الذي يقول «جيد جداً جيد جداً حول أي أداه».

١٦- المقصود هنا قائد الأوركسترا يفغيني مرافنسكي ١٩٠٦ - ١٩٨٨. قاد التقديم الأول لسيمفونيات شوستاكوفيتش: الخامسة والسادسة والثامنة (أهديت له) والتاسعة والعاشرة. كان صديقاً مقرباً من شوستاكوفيتش، لكن تدهورت علاقتهما في سنوات شوستوكوفيتش الأخيرة.

أولاً وقبل كل شيء يبدو لي أحياناً أن ذلك القائد الرائع (أثمن موهبته عالياً) هو لأكثر من سبب معتوه أكثر مني. إني اعزو قوله إلى تعصبه الديني. ولكني لا أتحدث عنه هنا. أليس من الواضح جداً أن هناك عدة مناسبات نرى فيها أن إطلاق مدفع على عصفور دوري غير ضروري وغير فعال؟

هناك ناقد قاسٍ في داخلنا جميعاً. إنه ليس من الصعب أن تكون متشدداً، لكن أليس من الأجدر إعلان أفضلياتك السمعية أمام كل شخص؟ حين يكون الأمر ضرورياً أستطيع التعبير عن نفسي – وأفعل ذلك بحدة شديدة، حين يتعلق الأمر بأداء موسيقاي أو موسيقا أي شخص آخر.

في شبابي كنت خشناً جداً وغير متسامح. كان أي انحراف طفيف عن الأداء المرسوم لواحد من أعمالي يثير غضبي. وقد دام ذلك طويلاً وحفل بتصادمات كان لها أثر مهلك على أعمالي المستقبلية. أشعر بأن هذا كان جزءاً من المشكلة مع سيمفونيتي الرابعة، وإن من المؤلم بالنسبة لي التفكير حولها. هذا إلى جانب ظروف أخرى، وأيضاً عامل السن، غير موقفي إلى حد ما. بالتأكيد لم أصبح أكثر دماثة، لكني بدأت بالتعبير عن وجهة نظري بطريقة لا تلحق الأذى بالمؤدي.

عامل هام، هو عامل الكياسة في طرح رأيّ. كنت من قبل لكي أُسمع يتوجب عليَّ أن أكون صارماً. فيما بعد بدأ الموسيقيون بإدراك مجرد التلميحات. أصبح من الأسهل عليَّ التعامل مع الموسيقيين.

أسمع العديد من الموسيقيين العاديين. الكثير منهم. لكن لهم الحق في العيش. فقط فرق الغناء والرقص، مثل كورس الجيش الأحمر، تدفعني

إلى الجنون. إذا أصبحت على حين غرة وزيراً للثقافة سأمنع حالاً جميع هذه الفرق. سيكون ذلك أول أوامري. ومن الطبيعي أن أعتقل بحجة التخريب، لكنهم لن يشكلوا ثانية تلك الفرق المبعثرة.

من قبل كنت حين أتحدث لايكترث الآخرون كثيراً، حتى حين يتعلق الأمر بمؤلفاتي ولكي أتغلب على مقاومة المؤدين، كان عليَّ أن أكون أكثر عدوانية. عليَّ أن أصرخ حيث تدعو الحاجة. في معظم الأحيان كنت أصادف تنازلاً مهيناً. ولكن كان هناك أيضاً مواطنون سريعو الانفعال يتوترون أمام مطالبي المتواضعة وكانوا جلفين معي .

الآن لا أستطيع تحمل الجلافة حتى جلافة الفنانين العظام. الجلافة والقسوة خصلتان أكرههما كراهية شديدة، وأشعر بأنهما مترابطتان دائماً. ستالين، على سبيل المثال، كان واحداً من الأجلاف.

قال لينين، كما تعلمون، في وصيته السياسية إن في شخصية ستالين نقيصة واحدة – الجلافة. وكلنا نعرف الآن أن قيادة الحزب لم ترد إزاحة ستالين عن منصبه بصفته زعيم الحزب لأن الجلافة حسب زعمهم شبيهة بالشجاعة تقريباً. ونحن نعرف كيف انتهى كل ذلك. لا، لا تتوقع أي شيء جيد من إنسان جلف.

وليس من المهم في أي مجال يكون الجلف، السياسة أم الفن. ليس من المهم أين، فهو يحاول دائماً أن يغدو ديكتاتوراً، طاغية. إنه يحاول قمع أي شخص. والنتيجة، كقاعدة، سيئة جداً.

ما يغيظني هو أن هؤلاء الساديين لديهم دائماً أنصار وأتباع – ومنهم مخلصون. والمثال النموذجي هنا هو توسكانيني. أنا أكره توسكانيني.

لم أسمعه أبداً في قاعة الحفلات، لكني سمعت ما يكفي من تسجيلاته. ما يفعله توسكانيني بالموسيقا، في رأيي، هو شيء مروع. إنه يفرمها ثم يصب فوقها صلصة مقرفة. شرفني توسكانيني بقيادته سيمفونياتي، وقد سمعت تلك التسجيلات، وكانت عديمة القيمة.

قرأت حول أسلوب قيادة توسكانيني وطريقته في القيادة والتدريب. الأشخاص الذين وصفوا سلوكه المخزي ابتهجوا لسبب ما. وأنا، ببساطة لا أستطيع أن أدرك ما الذي وجدوه مبهجاً. أعتقد أن سلوكه لا يحتمل. إنه يصرخ، يلعن الموسيقيين، يرغي ويزبد بطريقة مخجلة. ويتحمل الموسيقيون كل هذا الهراء بصبر مخافة أن يطردون.

أرسل لي توسكانيني تسجيله لسيمفونيتي السابعة. وحين سمعتها تملكني غضب شديد. هناك أخطاء في كل شيء. الروح والشخصية والتمبوات. إنه عمل مقمل قذر ومبتذل.

كتبت له رسالة عبرت فيها عن وجهة نظري. لا أدري إن كان قد استلمها أم لا. ربما وصلته وادعى بأنها لم تصله – بذلك سيكون على وفاق تام مع أسلوبه الفارغ المتبجح. لم أعتقد أن توسكانيني لم يرد الكشف عما كتبته له؟ لأني تلقيت فيما بعد رسالة من أمريكا: فقد انتُخبت لأكون عضواً في جمعية توسكانيني. لا بد أنهم اعتقدوا بأني كنت من أنصار المايسترو.

قواد الأوركستراهم في الغالب أجلاف وطغاة مغرورون. كنت في شبابي دائم الشجار معهم، شجارات من أجل موسيقاي وكرامتي. حاول بعضهم أن يصبحوا «رعاتي» شكراً جزيلاً لهم. الرعاية تمرضني، فهي دائماً محاولة مقنّعة على نحو فقير لفرض إرادتهم عليّ. ينبغي الانفصال عن هؤلاء الرعاة بفظاظة ووضعهم في مكانهم.

لكي ترد على جلافة أحدهم بطريقة تقضي فيها على رغبته في أن يكون جلفاً مرة وإلى الأبد ليس أمراً سهلاً. إنه فن. كان لدي أساتذة جيدون. في الواقع كان سوليرتينسكي[١٧] الأفضل بينهم، لكني حاولت التعلم من الآخرين أيضاً.

كان أحد أصدقائي يعمل ممثلاً في كاباريه يدعى «كروكد جيمي» (كان ذلك في موسكو أثناء السياسية الاقتصادية الجديدة). اعتلى خشبة المسرح وأراد البدء، لكنه لم يستطع. كان ثمة رجل بدين واقف في الصف الأول يوبخ أحد الحضور. مر الوقت، وأخيراً عيل صبر صديقي وقال «دعني أبدأ يارفيق»، فأجابه البدين إجابة بغيضة قائلاً «الوزة ليست رفيقة الخنزير».

رفرف صديقي بساعديه كما لوكانا جناحين وقال «في هذه الحالة سأطير بعيداً»، ثم مشى على رؤوس أصابعه وخرج مثل طائر التم الذي يموت في «بحيرة التم».

تلك سرعة بديهة. قهقه الجمهور، بينما انسحب الجلف منطلقاً كرصاصة.

وحدث ذات مرة، بحضوري، أن حجَّم سوليرتينسكي امرأة متغطرسة بغيضة. فأثناء مأدبة أقيمت احتفالاً بالتقديم الأول لأوبرا في

١٧- إيفان سوليرتينسكي ١٩٠٢ - ١٩٤٤. عالم في الموسيقا. صديق شوستاكوفيتش المقرب. داقع عن شوستاكوفيتش اثناء الحملة التي قامت عام ١٩٣٦ ضد الشكلانية. يقال إنه كان يتقن أكثر من عشر لغات بضمنها السنسكريتية والفارسية.

مسرح مالي، اقترب سوليرتينسكي من تلك المرأة ليطريها وقال «كم تبدين رائعة، أنت اليوم فاتنة بكل ما في الكلمة من معنى». وأراد الاسترسال بحماسة، لكنها قاطعته قائلة «للأسف، لا أستطيع أن أقول عنك ذات الشيء». فأجابها بظرف ودهاء «لماذا لا تقولي كما قلت. كنت أكذب».

من السهل أن تكون جلفاً من حيث الجوهر، والصعب، على نحو ملحوظ، هو أن تكون حاد المزاج. آمل أن تكون الاختلافات بين هذين المظهرين للمزاج واضحة. ومع ذلك فالأصعب هو قول الحقيقة بغض النظر عن كونك جلفاً أو حاد المزاج. إن القدرة على التعبير عن نفسك بهذه الطريقة تأتي مع سنوات الخبرة.

ولكن هناك خطر آخر هنا – ما أن تبدأ بالتعبير عن نفسك بمداورة حتى تبدأ بالكذب. في السنوات الأخيرة لم يعد الناس يعاملوني بجلافة. ذلك جيد وسيء. ينبغي أن أكون واضحاً، لماذا جيد وسيء.

أولاً وقبل كل شيء، يبدو أن الناس يبسطون عليَّ «الحماية». انهم يخشون من أن تؤذيني ملاحظة جلفة لن يتمكنوا بعدها من معافاتي حتى في أفضل مشفى بالكرملين. انهم يأسفون من أجلي.

لكن الجانب الهام هو هذا: إن غياب الجلافة اليوم لا يعني بالتأكيد أنهم لن يكونوا أجلافاً غداً أو في اليوم التالي وبحيوية بالغة. لأن الجلافة في حد ذاتها حية ومزدهرة ويمكن أن تظهر، بطريقة ما، في أي وقت.

وأنت لم تعد كما كنت فقد أصبحت ليناً. اعتدت على أن تعامل على نحو جيد، فقدت مناعتك. عندئذٍ سيمرغونك بالتراب.

لكني أشعر في الوقت الحاضر برغبتهم في ضبط النفس في معاملتي مجتنبين الجلافة. وهذا بث في نفسي الرغبة في ألين آرائي. وأنا الآن أفكر بـ غلازونوف.

هنا انسان استمع إلى الكثير من الموسيقا، استمع على نحو فاق حاجته إليها. أنا لا استطيع أن أقول مثل ذلك عن نفسي. وكان في جعبته نقداً جاهزاً، ليس نقداً قاسياً بافراط. لم يتوجب عليَّ فعل الأقل؟

كان بلوتارك[١٨] انساناً عظيماً، إن «حيواته المتوازية» مدهشة. والآن تبدو حياتي أفضل وأكثر جاذبية من خلال أصناف متوازية متنوعة. في هذه البيئات السارة أسبح في الزيت مثل سمك السردين. احترام شديد، فائدة قليلة.

هل ضبط غلازونوف نفسه على نحو واع. أو كان من الصعب إغاظته؟ أعرف أن غلازونوف قد استشاط غضباً عدة مرات فقط، والجميع لاحظ ذلك. مرة كنت متورطاً. وأخرى كان بروكوفييف.

وقع حادث بروكوفييف حين كان ما يزال شاباً. فقد غادر غلازونوف ببساطة القاعة أثناء تقديم «المتوالية السكيتية» لـ بروكوفييف. كان من المعروف أن غلازونوف يكره موسيقا بروكوفييف. ولكني على استعداد لابرهن على أنه في هذه الحالة لم يكن ثمة مجاهرة مقصودة من جانب غلازونوف. فقد كان قد استمع، من دون أن يغادر كرسيه، إلى مئات الأعمال التي كانت غريبة عنه. إذن ما تفسير ذلك؟

ببساطة شديدة، كانت موسيقا «المتوالية السكيتية» عالية جداً

١٨- بلوتارك ٤٦؟ - ١٢٠م. كاتب سير يوناني أشهر آثاره «حيوات متوازية». المترجم

بالنسبة لـ غلازونوف، وقد خاف على جهازه السمعي. كانت الأوركسترا تحاول العزف بقوة. وقد حدث بعد انتهاء التقديم الأول أن قدم عازف الطبل لـ بروكوفييف طبله المفخوت.

وهناك مظهر آخر هام جداً. لم يسبق لـ غلازونوف أبدا أن غادر قاعة الحفلات أثناء الأداء – حتى إذا كانت حياته في خطر – كان على ثقة بأن ذلك التصرف سيسيء إلى المؤلف. وكان محقاً في ذلك.

بروكوفييف، كما تعلمون، تغلب بسهولة على قلة نجاحه مع غلازونوف. حتى أنه وضع تلك المناسبة في قائمة نجاحاته إذا صح القول. بهذا المعنى فإن ردود أفعالنا إزاء آراء مرشدينا في الكونسرفتوار كانت مختلفة جذرياً.

ذات مرة قدم بروكوفييف إلى ريمسكي – كورساكوف وظائفه في مادة التوزيع الأوركسترالي. هذا كان يحدث دائماً أمام جميع طلاب الصف. وجد ريمسكي – كورساكوف عدداً من الأخطاء في عمل بروكوفييف أثارت غضبه. عندها استدار بروكوفييف نحو الصف بانتصار – هنا ازداد غضب العجوز. لقد اعتقد بأن ذلك زاد، بطريقة ما، من قيمته. ولكن، كما قال فيما بعد، ظلت وجوه أصدقائه جادة، لم يجد في هذه الحالة عوناً. وبالمناسبة لم يتعلم أبداً التوزيع الأوركسترالي على نحو ملائم.

وضع بروكوفييف نفسه في نزاع مع الكونسرفتوار من البداية تقريباً. كان في الثالثة عشرة حين انتسب إلى كونسرفتوار بطرسبورغ. وأنا كنت في الثالثة عشرة أيضاً، لكني دخلت كونسرفتوار بتروغراد الذي لم يعد ذات المكان. وبوجه عام، إنها مسألة انضباط وشخصية ومأزق الماضي والمستقبل.

قد يفسر هذا، لماذا فقد غلازونوف هدوءه للمرة الثانية، حدث ذلك معي، لكنه لم يهاجمني، بل دافع عني. آمل أن أكون مفهوماً. أنا لا أتبجح، بل بالعكس تماماً، فإن هذه القصة تظهر لي في ضوء هزلي نوعاً ما، انه في حالة القصة مع بروكوفييف، فإن بروكوفييف هو الذي نجح وأن غلازونوف هو الذي بدا ساذجاً بعض الشيء.

لكن بدا ذلك بأنه قدري. مقارنة بي، عمل بروكوفييف دائماً على لفت الأنظار وإثارة الانتباه. كما عمل دائماً على اتخاذ الوضعية الأكثر تأثيراً، إن جاز القول. وبذل اهتماماً بخلفيته الاجتماعية راغباً، مقابل ذلك، لجانبه الكلاسيكي أن يبدو أكثر تأثيراً بقدر المستطاع.

وهكذا فالقصة التي حدثت معي وقعت بعد خمس سنوات من قصة بروكوفييف. وقد أخبرني أستاذي شتاينبرغ حولها. كان شتاينبرغ حاضراً حين كانوا يدرسون قائمة الطلاب المرشحين لنيل المنحة الدراسية للعام التالي في الكونسرفتوار. كان ذلك حدث مهم، مهم أكثر من الامتحانات، لذا كانت الهيئة بكاملها هناك.

كانت فترة مجاعة مروعة. وكانت المنحة تتيح لصاحبها الحصول على بعض البقالة. باختصار كانت مسألة حياة أو موت، فإن حصلت على المنحة ستعيش. وإن شُطب اسمك فمن المحتمل أن تموت.

بالطبع كانوا يحاولون تقليص القائمة قدر المستطاع. فكلما كانت القائمة أطول، قل احتمال أن تعطي الحكومة شيئاً لـ الكونسرفتوار، كان اسمي مدرجاً في القائمة التي بين يدي مساعد غلازونوف للشؤون الإدارية والتنظيمية.بدت القائمة طويلة وعملوا على تقصيرها. كانت المناقشة مهذبة وراقية. دافع كل بروفيسور عن ترشيح تلميذه. كانوا

منفعلين، لكنهن حاولوا السيطرة على أنفسهم، وكان الجو مشحوناً بالتوتر.

انفجرت العاصفة حين وصلوا إلى اسمي الذي وقع في آخر القائمة. اقترح المساعد الإداري شطبه: «اسم هذا التلميذ لا يعني لي شيئاً». ثار غلازونوف. قيل إنه غدا إنساناً ضارياً وصرخ قائلاً: «إذا كان الاسم لا يعني لك شيئاً، إذن لماذا تجلس معنا هنا. لا مكان لك هنا». تكلل غضب غلازونوف هذه المرة بالنجاح إذ حصلت على المنحة وأنقذت.

لكن ثورات غلازونوف كانت نادرة جداً، وربما كان من السيء أن تكون نادرة. ذلك أن الكثير من الأمور المكبوتة تتجمع في الروح، الكثير من الانهاك والغضب يتموضع كعبء ثقيل في النفس. وينبغي لك، أن تتحرر من عبء عالمك الروحي أو تنهار. تشعر أحياناً بأنك ستصرخ، لكنك تتحكم بنفسك وتهذر بشيء من الهراء.

الآن وأنا أستذكر الموسيقي الروسي الكبير والانسان الروسي العظيم أغدو مهتاجاً. لقد عرفته جيداً. وجيل اليوم لا يعرفه مطلقاً. ويبدو غلازونوف اليوم للشباب الموسيقيين أشبه بخزانة سلافية من أثاث الجد.

أقدر عظمة غلازونوف، ولكن كيف أستطيع جعل الآخرين يدركونها؟ خصوصاً الشبان. يمر التلاميذ من أمام تمثاله النصفي في كونسرفتوار لينينغراد كل يوم، ولا يديرون رؤوسهم نحوه – راقبت ذلك.

يقف التمثال، ولكن ليس ثمة حب أو إدراك. لا يمكنك فرض

الحب كما يقال. مالتمثال أو النصب حين تفكر فيه؟ حين شيدوا نصباً في موسكو لـ مایاكوفسكي[١٩] الأفضل والأعظم موهبة، على حد قول ستالين، قال أحد المازحين «أتدعون ذلك نصباً؟ الآن، إذا وُضع على ظهر حصان عندئذ سوف تقتنعون». هل يتوجب أن يوضع غلازونوف على ظهر حصان؟ عندها هل يتجاوزه التلاميذ من دون التفاف. تنزلق الذكرى من بين أصابع المرء مثل الرمل.

أعتقد أن بوشكين قال «النسيان هو القدر الطبيعي لأي إنسان غائب». إن ذلك لمرعب، لكنه حقيقة. ينبغي لك أن تقاومه. كيف يكون ذلك؟ حالما تموت ستنسى.

خذ، على سبيل المثال، مياسكوفسكي[٢٠]. لقد كتب عدداً من السيمفونيات التي بدا الجو مليئاً بها. درّس الآخرين، لكن الآن لا تُعزف أعماله. طواه النسيان.

ورونيا شيبالين[٢١]؟ لقد خلّف الكثير من الموسيقا الممتازة، كونشرتو

١٩- فلاديمير مایاكوفسكي ١٨٩٣ - ١٩٣٠. شاعر مستقبلي، أحد قادة رموز الفن اليساري في روسيا السوفييتية. بعد موته (مات منتحراً) ضعفت شعبيته، لكن ستالين تدخل شخصياً وأكد على دور مایاكوفسكي بصفته الشاعر الرسمي الأول. كتب باسترناك يقول «طُرح مایاكوفسكي قسراً مثل البطاطا في عهد كاترين العظمى. ذلك كان موته الثاني. هذه لم تكن غلطته».

٢٠- نيكولاي مياسكوفسكي ١٨٨١ - ١٩٥٠. مؤلف وبروفيسور في كونسرفتوار موسكو طوال ٣٠ عاماً. كتب ٢٧ سيمفونية. في عام ١٩٤٨ وُسم، مع شوستاكوفيتش وبروكوفييف، بأنه عدو الشعب لاتجاهاته الشكلية في الموسيقا.

٢١- فيساريون (رونيا) شيبالين ١٩٠٢ - ١٩٦٣. مؤلف موسيقا، تلميذ مياسكوفسكي وصديق شوستاكوفيتش كان مدير كونسرفتوار موسكو، لكنه جرد من منصبه بأمر من ستالين لأنه يمثل الاتجاهات الشكلية - عدوة الشعب.

الكمان على سبيل المثال. والعديد من الرباعيات. ولكن هل من الممكن سماع عمل لـ شيبالين في قاعة الحفلات اليوم؟ النسيان، النسيان.

ماذا عن سوكولوفسكي[٢٢]؟ كان مخرجاً مسرحياً مدهشاً، واستطيع الذهاب إلى أبعد فأدعوه عبقرياً. لقد أبدع مسرحاً رائعاً كان محبوباً حتى العبادة. الجميع عدوه عبقرياً. والآن هو منسي.

إن ذلك غير منصف أبداً. الناس عانوا، عملوا، فكروا. الكثير من الحكمة، الكثير من الموهبة. لكن طواهم النسيان حالما ماتوا. يتوجب علينا عمل أي شيء ممكن لتبقى ذكراهم حية، لأننا سوف نعامل بذات الطريقة. فكيفما تعامل ذكرى الآخرين ستعامل ذكرانا. يتوجب علينا أن نتذكر، مهما كان ذلك شاقاً.

٢٢- ميخائيل سوكولوفسكي ١٩٠١ - ١٩٤١. مخرج مسرحي طليعي. أثناء الحرب العالمية الثانية تطوع في الجيش وذهب إلى جبهة القتال وتوفي قرب لينينغراد.

II

سترافينسكي هو واحد من المؤلفين العظام في زمننا وأنا مولع بالعديد من أعماله. إن انطباعي الأولي المفعم بالحيوية عن سترافينسكي ذو صلة بـ باليه «بيتروشكا». شاهدت عدة مرات عرضها في مسرح كيروف بـ لينينغراد، وحاولت ألا يفوتني عرض من عروضها (للأسف لم أسمع النسخة الجديدة لـ «بيتروشكا» المعدة لأوركسترا أصغر. وأنا واثق بأنها أفضل من النسخة المبكرة).

منذ ذلك الحين غدا هذا المؤلف المدهش والثابت مركز اهتمامي، وأنا لم أدرس واستمع فقط إلى موسيقاه، لكنني عزفتها وأعددت أيضاً نسخي الخاصة المكيفة عنها.

أتذكر بسرور بالغ تقديمي الأول لـ «الأعراس» في لينينغراد، عرض استثنائي قدمه كورس لينينغراد بقيادة قائد الكورس الشهير كليموف. لقد أُسند إليَّ عزفاً واحداً من أدوار البيانو الأربعة – البيانو الثاني. وقد جلبت لي التمارين الكثيرة المتعة والفائدة. أدهش العمل الجميع بأصالته وغنائيته وكتلته الصوتية الأخاذة.

قدمت أيضاً الـ «سيريناد» في لا ماجور. وفي الكونسرفتوار كنا غالباً نعزف كونشرتو البيانو بنسخته المكيفة إلى بيانوين. وفي أيام

تلمذتي حملت ذكرى عمل آخر لسترافينسكي – أوبرا «العندليب» الممتازة. بالطبع، ارتبطت معرفتي بها بظروف مصيرية: أثناء امتحان قراءة المدونات الموسيقية. لذلك أنا مستاء منها بعض الشيء. كان ذلك أشبه بمحكمة التفتيش الإسبانية – مشهد موجع. لكني تدبرت أمري بطريقة ما وتغلبت على «العندليب».

منحني سترافينسكي الكثير. كان من الممتع الاستماع إليه، ومن الممتع النظر إلى المدونات الموسيقية. أتذكر أنني أحببت «مارفا» و«قصة جندي»، خصوصاً القسم الأول، إذ إن من المضجر الاستماع إلى العمل بكليته. ومن الدارج الآن الحديث بتحقير عن أوبرا سترافينسكي «ارتقاء الفاجر»، وذلك مخجل. فالعمل أعمق من النظرة الأولى التي ستقودك إلى سوء الظن. لكننا أصبحنا كسالى، ونعاني نقصاً في حب الاطلاع.

لدي ذكريات حول «سيمفونية المزامير»، وقد كيفتها إلى البيانو – أربع أيدي – حالما وقعت يدي على مدونتها الموسيقية، وعرضتها على تلامذتي. يتوجب عليَّ أن أشير إلى أنها تعاني مشاكل من حيث البناء. معالجتها غير متقنة. الندوب تؤكد ذلك. من تلك الناحية فإن «سيمفوني في ثلاث حركات» أقوى. بوجه عام يعاني سترافينسكي هذه المشكلة، يبدو بناؤه أشبه بالسقالات. ليس ثمة تدفق، ليس ثمة جسور طبيعية. أرى ذلك مزعجاً، ولكن من ناحية أخرى، ثمة هذا الوضوح الذي يسهل عملية الاستماع. وذلك أحد أسرار شعبية سترافينسكي.

أحب كونشرتو الكمان، وأعشق القداس – تلك الموسيقا المدهشة. يعتقد الحمقى أن سترافينسكي بدأ التأليف بضعف أكبر عند النهاية.

ذلك كلام افتراء وحسد. بالنسبة لذوقي، العكس تماماً. إنها الأعمال المبكرة التي أحبها بدرجة أقل – «طقوس الربيع» على سبيل المثال. إنه عمل فج نوعاً ما، الكثير منه مُعَد من أجل التأثير السطحي. وتعوزه المتانة. أستطيع قول الشيء ذاته على «الطائر الناري»، في الواقع أنا لا أحب ذلك العمل كثيراً.

ومع ذلك، سترافينسكي هو المؤلف الوحيد في قرننا الذي أعده عظيماً من دون أي شك. ربما هو لا يعرف كيف يفعل كل شيء، وليس كل شيء يفعله جيد بصورة متساوية، لكن الأفضل يبهجني.

ثمة قضية أخرى تتعلق بالمؤلف الروسي سترافينسكي، قضية بقائه في الغرب. أرى أنه ربما كان محقاً بعدم العودة إلى روسيا، فمفهومه الأخلاقي أوروبي. أستطيع أن أرى ذلك واضحاً من مذكراته – كل شيء يقوله حول أبويه وزملائه أوروبي. أسلوب تعامله غريب بالنسبة لي.

وفكرة سترافينسكي عن دور الموسيقا أوروبية صرفة أيضاً، فرنسية بالدرجة الأولى. كانت انطباعاتي حول فرنسا المعاصرة مشوشة. شعرت بأنها كانت ريفية تماماً.

حين قدم سترافينسكي لزيارتنا، قدم كأجنبي. حتى أنه كان من الغريب أن نفكر بأننا ولدنا بالقرب من بعضنا، أنا في بطرسبورغ، وهو لم يكن بعيداً عنها. (لا أعلم فيما إذا كان أي أحد اهتم بهذا، لكن كلانا، سترافينسكي وأنا من أصل بولوني. كذلك كان ريمسكي – كورساكوف. ونحن ننتمي إلى ذات المدرسة على الرغم من أننا نعبر عن أنفسنا بطرق مختلفة. سوليرتينسكي أيضاً أتى من عائلة روسية بولونية. لكن لنضع ذلك جانباً).

كانت دعوة سترافينسكي نتيجة سياسات عليا. في القمة كان قد تقرر جعله المؤلف القومي الأول، لكن ذلك الرقم لم ينجح. لم ينس سترافينسكي أي شيء – لم ينس أنه قد أُعتبر خادماً للإمبريالية الأمريكية وللكنيسة الكاثوليكية – وهؤلاء الذين سبق واعتبروه هكذا استقبلوه بأيدٍ مبسوطة.

قدم سترافينسكي عكازه بدلاً من يده إلى واحد من أولئك المنافقين الذي كان مجبراً على هزها، مبرهناً على أنه كان الخادم الحقيقي. وآخر ظل يتسكع، لكنه لم يجرؤ على الاقتراب منه. كان يعلم بأنه كان ملوماً، لذا بقي في الردهة طوال الوقت اشبه بخادم[٢٣] تماماً. «أيها الخادم، امكث في الردهة، سأتعامل مع سيدك» كما قال بوشكين ذات مرة.

اعتقد بأن كل هذا أثار اشمئزاز سترافينسكي، لذلك غادر أبكر مما كان مخططاً. وقد فعل الشيء الصحيح. لم يرتكب غلطة بروكوفييف، الذي وجد نفسه أشبه بدجاجة في الحساء (أي في ورطة).

بروكوفييف وأنا لم نصبح صديقين أبداً، ربما لأن بروكوفييف لم يكن يميل إلى إقامة علاقات ودودة. كان رجلاً صعباً، ويبدو أنه لا يكترث بأي شيء عدا نفسه وموسيقاه. أكره التربيت على الرأس. وبروكوفييف لا يحب ذلك أيضاً، لكنه يسمح لنفسه أن يكون متعالياً على الآخرين.

أشك بأن من الممكن الآن تكوين حكم نهائي على موسيقا بروكوفييف. لم يحن الوقت بعد ذلك.

الغريب حقاً، ان أذواقي تتغير باستمرار، وعلى نحو جذري نوعاً

٢٣– الإشارة هنا إلى بوريس ياروستوفسكي وغريغوري شنيرسون. وهما عالمان موسيقيان كانا في الجهاز الحكومي المسؤول عن الثقافة السوفييتية.

ما. الأشياء التي أحببتها من عهد قريب، أحبها الآن بدرجة أقل، أقل بكثير، وبعضها لا أحبه على الاطلاق. وهكذا، فكيف باستطاعتي الكلام عن الموسيقا التي سمعتها أول مرة منذ عدة عقود؟ أذكر، على سبيل المثال، متوالية البيانو لـ شيرباشيف «ابتكارات» كُتبت منذ زمن بعيد، في بداية العشرينيات. وجدتها في ذلك الوقت جيدة جداً. وقد صادف أن سمعتها مؤخراً من الراديو، فلم أجد فيها أي ابتكار.

وهذا ينطبق على بروكوفييف. الكثير من أعماله التي أحببتها ذات مرة بدت لي الآن ضعيفة ومملة.

بدا أن فترة جديدة بدأت في عمله قبل موته تماماً، بدا أنه يتلمس طريقه عبر سبل جديدة. ربما تكون هذه الموسيقا أكثر عمقاً، لكنها البداية فقط ولا نعلم ما سيأتي.

لدى بروكوفييف كلمتان منفضلتان. الأولى «مسل» يستعملها لتقييم كل شيء حوله. كل شيء – الناس، الأحداث، الموسيقا. يبدو أنه شعر أن كلمة «مسل» تنطبق على أوبرا «فوزيك»[٢٤]. الكلمة الثانية «مفهوم؟» ويستخدمها حين يريد أن يعرف هل استطاع أن يجعل نفسه واضحاً. هاتان الكلمتان المنفضلتان كانتا تسببان لي الازعاج.

كان بروكوفييف محظوظاً منذ طفولته، كان دائماً يحصل على ما يريد. لم يعان أبداً هموماً مثل همومي، كان يحصل دائماً على المال والنجاح، وكنتيجة، شخصية الطفل العبقري المدلل.

٢٤– فوزيك. أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ألبان بيرغ. قُدمت أول مرة في برلين عام ١٩٢٥. المترجم

قال تشيخوف ذات مرة «يعيش الكاتب الروسي في أنبوب الصرف، ويأكل بقلة الخشب، وينام مع الغسالات». بهذا المعنى لم يكن بروكوفييف روسياً أبداً وذلك يفسر لماذا صعقه الانعطاف الذي حدث في حياته.

لم نكن، أنا وبروكوفييف، نستطيع التحدث بصراحة، لكني أشعر بأني أفهمه، واستطيع أن أتصور السبب الذي جعل هذا الأوروبي يفضل العودة إلى روسيا.

كان بروكوفييف مقامراً عنيداً، وكان دائماً ما يكسب في نهاية المطاف. وقد اعتقد بأنه مؤهل تماماً وأنه سيكون الفائز في هذا الوقت أيضاً. وطوال خمسة عشر عاماً جلس بين مقعدين – في الغرب كان يُعد سوفييتياً، وفي روسيا احتفي به كضيف أوروبي.

لكن تغير الوضع عندئذ وبدأ البيروقراطيون المسؤلون عن الشؤون الثقافية ينظرون إليه شزراً، بمعنى، من هذا الشخص الباريسي ؟، فقرر بروكوفييف الانتقال إلى الاتحاد السوفييتي. تلك خطوة سترفع فقط رصيده في الغرب، ولأن الأمور في الاتحاد السوفييتي غدت مطابقة للطراز الحديث عندئذ، لذا لم يعودوا يعتبرونه أجنبياً في الاتحاد السوفييتي، لذلك كسب كل من حوله.

بالمناسبة نتج تهوره الأخير من لعب الشدة. كان بروكوفييف، وهو في الخارج، غارقاً في الديون، وكان عليه أن يرتب شؤونه المالية على نحو سريع، وقد أمل أن يفعل ذلك في الاتحاد السوفييتي.

وهكذا وصل بروكوفييف إلى الاتحاد السوفييتي وهو في ورطة. أتى

إلى موسكو ليعلمهم، وهم بدؤوا بتعليمه. كان عليه هو ومن معه أن يتذكر المقالة التاريخية في جريدة البرافدا «تشوش بدلاً من الموسيقا»[٢٥]. ومع ذلك بدأ البحث عن المدونة الموسيقية لأوبراي «ليدي ماكبث». علق قائلاً «مسلٍ».

لا أعتقد أن بروكوفييف عاملني بجدية كمؤلف، فقد عد سترافينسكي منافسة الوحيد، و لم يفوت فرصة للنيل منه. أذكر أنه بدأ يخبرني بقصة قذرة عنه. لكني منعته من إكمالها.

ثمة فترة كاد فيها بروكوفييف أن يفقد رشده. فقد كتب كانتاتا ضمنها كلمات لـ لينين وستالين – لكنها رفضت. كتب نصوصاً لمغن فردي وكورس وأوركسترا تمجد ستالين – ففشلت. بدأ ميرخولد العمل في أوبرا بروكوفييف «سيميون كوتكو» – لكنه اعُتقل (ميرخولد). وفوق كل ذلك، دعس بروكوفييف فتاة بسيارته الفورد. كانت سيارة جديدة لم يستطع بروكوفييف قيادتها على نحو سلس. ومشاة موسكو ليسوا انضباطيين، يشقون طريقهم بين السيارات. كان بروكوفييف يدعوهم انتحاريين.

كان على بروكوفييف أن يبتلع العديد من الاذلالات. لم يؤذن له بالسفر إلى خارج الاتحاد السوفييتي، لم تقدم أوبراته وباليهاته، ويمكن لأي موظف أن يملي عليه الأوامر. والشيء الوحيد الذي كان باستطاعته فعله هو أن يعطيهم اصبعه الوسطى وهي في جيبه.

٢٥– «تشوش بدلاً من الموسيقا» مقالة نشرتها جريدة البرافدا بايحاء من ستالين هاجمت فيها أوبرا شوستاكوفيتش «ليدي ماكبث». تبعها حملة شنتها الحكومة ضد الشكلية في مختلف حقول الأدب والفن.

ثمة مثال نموذجي، هو التوزيع الأوركسترالي لباليهات بروكوفييف – حتى هذا اليوم لا يستخدم البولشوي توزيعاته الأوركسترالية. حتى القبول بواقع أن ذلك التوزيع الأوركسترالي لا يمت بصلة إلى تقنية بروكوفييف (سبق أن أجريت تصحيحات حين قدمت كونشرتو البيانو الأول لـ بروكوفييف حين كنت شاباً) وذلك التوزيع كان دائماً عملاً بالنسبة له، عملاً شاقاً، ذلك أن بركوفييف حاول دائماً الاعتماد على شخص، فقد عامل مسرح البولشوي باليهاته على نحو بربري. ومن المعلوم أن تقديمهم لباليه «روميو وجولييت» تضمن بوغريبوف كشريك لـ بروكوفييف. كذلك باليه «زهرة من حجر».

كان بوغريبوف، هذا الانسان المدهش، عازف الإيقاع وفارس التوزيع الأوركسترالي، يوزع بسرعة شيطانية وعلى نحو سليم. وقد استحوذت عليه فكرة تأليف أوبرا مبنية على قصة لـ ليسكوف. كان يود أن يريني ويثبت لي بأنه قادر على كتابة أوبرا سوفييتية حقيقية من دون فجاجة ولمسات واقعية. لكنه أسقط هذه الفكرة.

كان بروكوفييف يخشى دائماً من أن يكون مهملاً من حيث الجوائز والتوصيات والألقاب. كان يعلق أهمية كبيرة عليها. وقد كاد يطير من الفرح حين مُنح جائزة ستالين. بالطبع هذا لم يعزز علاقتنا أو يحسن الجو الودي.

انكشف الحقد أثناء الحرب. فقد كتب بروكوفييف عدة أعمال ضعيفة، على سبيل المثال: متوالية موسيقية وبالاد الولد الذي ظل مجهولاً. عبرت عن رأيي بهذه الأعمال بما يتناسب مع قيمتها. لم يبق بروكوفييف مديناً لي لأجل طويل. فقد كان يجري مسحاً لأعمالي من دون أن

يقرأها حتى النهاية، لكنه يكتفي باصدار صوت يعكس رأيه بها. وفي مراسلاته مع مياسكوفسكي أبدى بروكوفييف عدة ملاحظات مهينة حولي. لقد سنحت لي الفرصة بالاطلاع على الرسائل، ومن المخجل أنها لم تنشر. لا بد أن وصية ميرا ميندلسون[٢٦] حالت دون نشرها. إنها لم تُرد أن تُنشر أحكام بروكوفييف القاسية. أنا لم أكن الوحيد الذي انتقده في رسائله، فهناك العديد من المؤلفين الآخرين والموسيقيين.

شخصياً، أنا لا أرى بأن حدته يمكن أن تشكل عقبة أمام نشرها. إذ يمكن اللجوء إلى الحذف. فمثلاً، إذا كتب بروكوفييف «ذلك الأحمق غاوك»[٢٧]، يمكنهم أن يطبعوها هكذا «ذلك الـ .... غاوك».

الآن أشعر بالفتور تجاه موسيقا بروكوفييف، استمع إلى مؤلفاته من دون سرور خاص. تعجبني أكثر أوبراه «المقامر»، ولكن حتى هذه فيها الكثير من السطحية والتأثيرات العشوائية. لقد ضحى بروكوفييف بأمورجوهرية من أجل التأثير الاستعراضي الأجوف. يمكن أن تلمس ذلك في أوبرا «الملاك الناري» و«الحرب والسلم». أنا استمع وأبقى هادئاً من دون أن تحركني عاطفة. هكذا تجري الأمور الآن. فيما مضى كان الأمر مختلفاً، ولكن كان هذا منذ زمن بعيد. حينئذ دفع افتناني بـ ماهلر، سترافينسكي وبروكوفييف طبعاً إلى الخلفية. لقد أصر إيفان سوليرتينسكي على أن ماهلر وبروكوفييف متعارضان.

٢٦- ميرا ميندلسون - بروكوفييفا ١٩١٥ - ١٩٦٨. زوجة بروكوفييف الثانية. المراسلات بين بروكوفييف ومياسكوفسكي نشرت بعد موت شوستاكوفيتش. وكما كان متوقعاً فقد جرى تهذيبها.

٢٧- ألكسندر غاوك ١٨٩٣ - ١٩٦٣. قائد أوركسترا. قاد أفضل الأوركسترات في الاتحاد السوفييتي.

كل شخص الآن يعرف سوليرتينسكي، كل مغفل، لكني لا أرغب في هذا النوع من الشهرة لصديقي الراحل، لقد حولوه إلى أضحوكة. إنها غلطة أندرونيكوف[٢٨] وظهوره المتكرر على شاشة التلفزيون حيث صور فيه سوليرتينسكي كأحمق.

في الواقع، كان سوليرتينسكي عالماً عظيماً يعرف أكثر من عشرين لغة وعدداً كبيراً من اللهجات. احتفظ بيومياته حول البرتغال القديمة ليصونها من أعين المتطفلين. وبالطبع كان يتكلم اليونانية واللاتينية بطلاقة.

ما الذي يتذكره الناس حوله الآن؟ ربطة عنقه القديمة وبذلته التي تبدو قديمة بنحو خمس دقائق. هراء أندرونيكوف جعله مضحكاً.

التقينا ثلاث مرات، تذكرني في المرة الثالثة فقط. حين يهتم سوليرتينسكي بشيء فهو يتذكره على الفور وللأبد. كان باستطاعته إلقاء نظرة على صفحة باللغة السنسكريتية ويسردها من الذاكرة. بالتأكيد أنا لم أثر اهتمامه في المرتين الأوليين.

ذلك ممكن فهمه. التقينا أول مرة في الشارع، وفي الثانية تحت ظروف باعثةعلى السخرية – في امتحان مادة الماركسية – اللينينية. كنا معاً في الامتحان. دخل أولاً ثم خرج ليخيفنا جميعاً. قال إن الأسئلة صعبة على نحو لا يصدق. كدنا نموت من الفزع.

٢٨– إيراكلي أندرونيكوف ١٩٠٨ – ؟ مؤرخ أدبي. نالت قصصه الشفهية في الراديو والتلفزيون شعبية كبيرة. فيها قلد بلمعان الشخصيات المشهورة التي عرفها بضمنها سوليرتينسكي

كان الكثير منا هناك، وكان لدينا فكرة غامضة عن العلم الذي سنخضع للاختبار حوله. كان سوليرتينسكي قد أبلغنا بأن اللجنة الفاحصة ستسألنا عن سوفوكليس كمثال على النزعة المادية. بالطبع كان يمزح. لكننا لم نكن نعرف في أي قرن عاش سوفوكليس.

بمناسبة الحديث عن الماركسية – اللينينية. فقد جرى في مكان ما في منتصف العشرينيات احتفال بمناسبة منح قائد الأوركسترا غاوك وزوجته راقصة الباليه إليزافيتا غيردت لقب فناني شرف، وهذا اللقب لا يُمنح إلا لقلة من الناس. وفي هذه المناسبة أقام غاوك وزوجته سلسلة من الاستقبالات. قِدم الناس، أكلوا وشربوا وقدموا التهاني للمضيفين.

في واحد من تلك الأمسيات كان سوليرتينسكي وأنا بين الحضور. طعام جيد ومجاملات. عندئذ قام سوليرتينسكي وشرب نخب المضيفين وقدم لهما التهاني وأمل أن يجتازا الاختبار بنجاح ويعززا لقبهما.

ذعر غاوك وقال: «أي اختبار؟» فأجابه سوليرتينسكي: ماذا، ألا تعلم بأنه يتوجب عليكما اجتياز الاختبار في الماركسية – اللينينية؟ لن تمنحا اللقب إذا لم تجتازا الاختبار بنجاح. كان سوليرتينسكي يتحدث بجدية لم تدع أمام غاوك وزوجته مجالاً للشك. كانا في حالة من الهلع، لأن اختبار الماركسية – اللينينية ليس مزحة.

أنهينا بهدوء الأكل والشرب وغادرنا تاركين الزوجين المتجهمين أمام طاولة فارغة. كان غاوك نموذجاً فريداً من الحماقة، اعتدنا أن ندعوه «بابا غاوك» العبارة التي تحمل مغزى «Popugai» الببغاء. والفضل يعود إلى غاوك لضياع مخطوطات سيمفونياتي الرابعة والخامسة والسادسة. وقد أجاب على استنكاراتي الضعيفة بقوله: «مخطوطات.

وما أهمية ذلك؟ لقد أضعت حقيبتي مع حذائي الجديد، وأنت قلق بشأن المخطوطات».

لا يُحضر سوليرتينسكي نكاته بل يرتجلها.. وقد سمعت العديد من هذه الارتجالات لأننا أمضينا الكثير من الوقت معاً. كان يأخذني معه لاستمع إلى محاضراته. كنت أجلس بهدوء منتظراً انتهاء المحاضرة، إذ بعدها كنا نتمشى، أو نذهب لشرب البيرة في بيت الشعب.

في واحدة من محاضراته كان سوليرتينسكي يتحدث عن سكريابين الذي لم يكن يحبه كثيراً. كان يشاركني وجهة نظري وهي أن سكريابين يعرف عن التوزيع الأوركسترالي بقدر ما يعرف الخنزير عن البرتقال. شخصياً، أعتقد بأن قصائد سكريابين السيمفونية – «الإلهية» و«النشوة» و«بروميثيوس» – هي بربرة غامضة.

أراد سوليرتينسكي أن يشيع جواً من الهزل ليسليني، فأعلن قائلاً بصوت مرتجف من على المنصة: «ضمن الكوكبة اللامعة من المؤلفين الروس – كالافاتي، كوريشينكو، سميرينسكي وآخرين – إن لم يكن سكريابين الأول، فهو أبعد من أن يكون الأخير». وراح يسترسل.

بمناسبة ذكر كالافاتي وكوريشينكو (ليس ثمة مؤلف يدعى سميرينسكي)، طلب مني غلازونوف ذات مرة أن أفرز له المدونات الموسيقية، أي أن أضع أعمال بيتهوفن معاً أو براهمز وباخ ثم أضعهم في ملف تحت حرف «B»، وغلينكا وغلوك تحت حرف «G» وهلم جرا.

أتيت إلى منزله وبدأت أرتب المدونات الموسيقية. لمحت تحت

حرف «I» أسماء مؤلفين لا يبدأ اسمهم بذلك الحرف، بضمنهم كالافاتي وكوريشينكو وأكيمنكو وايفاف أيضاً. سألت غلازونوف لم كل هؤلاء المؤلفين تحت حرف «I» فأجابني قائلاً «لأنهم مؤلفون غير هامين» (Insignificant).

أتعبت المحاضرات حبال سوليرتينسكي الصوتية فذهب يبحث عن معلم للغناء ليداوي له صوته. وكالعادة قدم معلم الغناء نصائحه السحرية التي أدت إلى نتائج كارثية. تضرر صوت سوليرتينسكي وتحول إلى أجش.

وذات مرة جاءته ملاحظة من الجمهور في ورقة مطوية. فتحها وابتسم ثم قرأ «كفى صفيراً». صمت سوليرتينسكي ثم غادر المنصة.

كان المؤلفون يخشون سوليرتينسكي الذي اشتهر بفطنته. أسافييف[٢٩] على سبيل المثال، لم ينس أبداً تعليقه حول واحدة من باليهاته التي كانت قد قدمت تقديماً مترفاً، إذ علق سوليرتينسكي قائلاً: «سأكون سعيداً لدى مشاهدتها، لكني لا استطيع تحمل الاستماع إلى الموسيقا».

ذات مرة كنت في المسرح حيث كانوا يقدمون أوبرا سترافينسكي «العندليب». انضم إليَّ سوليرتينسكي ثم بدأ بسرد قائمة بالأعمال الموسيقية التي تتعامل مع الصين ثم قال «حسن هناك أيضاً باليه غلبير «الخشخاش الأحمر». كان غلبير جالساً إلى جانبي فامتعض. وأثناء

٢٩- بوريس أسافييف ١٨٨٤ - ١٩٤٩. مؤلف وعالم بالموسيقا، كان أهم ممثل للفكر الموسيقي الروسي.

الاستراحة ذهب خلف المسرح وقال لـ سوليرتينسكي: «لماذا لا تعتذر لإشارتك إلى «الخشخاش الأحمر»؟ مؤلفي كما تعرف ليس شتيمة».

قُدمت باليه «الخشخاش الأحمر» على مسرح كيروف، وكانت من تصميم لوبوخوف[٣٠] وقد استقبلت استقبالاً حاراً. لم يكن غلير شخصاً سيئاً، لكنه كان مؤلفاً عادياً. ومع ذلك ظلت هذه الباليه تعرض طوال عقود. في الخمسينيات غيروا اسمها وجعلوه «الزهرة الحمراء» حين اكتُشف أن الخشخاش في الصين هو المادة الخام للأفيون وليس رمزاً للتوهج الثوري كما اعتقد غلير.

عمل آخر لـ غلير لم تفتر شعبيته أبداً هو «ترنيمة لمدينة عظيمة». كنت أرتعد في كل مرة أنزل في محطة السهم الأحمر في لينينغراد بسبب موسيقا غلير التي كانت تدوي من مضخمات الصوت. كان المسافرون يحنون رؤوسهم وينطلقون بسرعة.

كان سوليرتينسكي محقاً في موقفه تجاه الموسيقا الغربية. إنه لم يحاول أبداً الجري قدماً بخصوص التقدم مثلما فعل أسافييف، لذلك لم يغير آراءه كما فعل أسافييف مراراً. إن حب سوليرتينسكي لماهلر يتحدث عن نفسه. لذا فقد نوري.

إن دراسة ماهلر غيرت العديد من الأمور بخصوص أذواقي كمؤلف موسيقا، ماهلر وبيرغ هما المؤلفان المفضلان لدي حتى اليوم، بالمقارنة مع هيندميث أو كرينيك وميو الذين أحببتهم حين كنت شاباً، لكن فتر اهتمامي بهم بسرعة.

٣٠- فيدور لوبوخوف ١٨٨٦ - ١٩٧٣. مصمم رقص طليعي.

يقال إن أوبرا «فوزيك» لـ بيرغ أثرت عليَّ كثيراً وعلى أوبراتي، وهكذا أنا دائم السؤال عن بيرغ، خصوصاً بعدما قابلته.

مدهش هو كسل بعض علماء الموسيقا. انهم يكتبون كتباً يمكن أن تسبب تكاثر صرصور في عقول القراء. على الأقل لم يسبق لي أن قرأت كتاباً جيداً حولي، وأنا أقرأ تلك الكتب بحذر شديد.

يقول تشيخوف «حين يقدمون القهوة لا تحاول أن تجد فيها بيرة». حين يستمعون إلى أوبرا «الأنف» و«كاترينا إيزمائيلوفا» يحاولون أن يجدوا «فوزيك»، «وفوزيك» لا صلة لها بهما على الاطلاق. أحببت تلك الأوبرا و لم أفوت تقديماً واحداً لها حين عرضت في لينينغراد – كان هناك ثمانية أو تسعة عروض لها قبل أن تُزال من برنامج العروض. كانت حجتهم في ذلك هي ذات الحجة التي استخدموها مع أوبرا «الأنف» وتتلخص بقولهم: كان من الصعب على المغنين والمغنيات البقاء في حالة حسنة ويحتاجون إلى تدريبات كثيرة لتصبح الأوبرا جديرة بالاهتمام، ثم ان الجماهير لم تكن تحطم الأبواب تماماً.

قدِم بيرغ إلى لينينغراد ليشاهد أوبراه «فوزيك». كانت لينينغراد من الناحية الموسيقية مدينة طليعية، واخراجنا لـ «فوزيك» كان في المرتبة الأولى من حيث الجودة، أعتقد بأنه يأتي مباشرة بعد انتاج برلين.

كنا على علم بدماثة ولطف بيرغ، إذ أخبرنا بذلك الناقد ستريلنيكوف. لقد كتب ستريلينكوف عدداً لا يحصى من الأوبريتات وكان على يقين من أنه أعظم مؤلف أوبرا فاشل. أستطيع أن أتخيل كم أضجر بيرغ في فيينا، ذلك أنه أتعبه كثيراً في لينينغراد. لقد جر بيرغ لحضور تدريب على واحدة من أوبريتاته ثم أخبر الجميع بأن بيرغ أطراه

كثيراً. في الواقع كان بيرغ رفيع التهذيب. الكل أحب بيرغ. كان لطيفاً و لم يسلك سلوك نجم زائر. كان حذراً نوعاً ما وظل يلتفت وراءه.

فيما بعد عرفنا سبب حذره. كان بيرغ يخشى القدوم إلى لينينغراد. لم يكن يعرف ما الذي ينتظره فيها، وخاف من أن تثير أوبرا «فوزيك» نوعاً من الفضيحة. وكان هناك أكثر من ذلك. فقبل العرض الافتتاحي لـ «فوزيك» تلقى برقية من زوجته تتوسل إليه فيها ألا يدخل دار الأوبرا، فقد علمت بأنهم سيرمونه بقنبلة.

تستطيع تخيل وضعه. كان عليه حضور التدريب وهو في انتظار قنبلة. وبدا الرسميون الذين رحبوا به صارمين جداً. ذلك كان سبب حذره الشديد. ولكن حين تبين له أن لا وجود لأية قنبلة أصبح أكثر جرأة، حتى أنه طلب قيادة عمله.

المؤلف الذي يقود عمله يبدو دائماً مضحكاً. هناك عدة استثناءات، لكن بيرغ لا ينضاف إلى القائمة. فحالما بدأ بتحريك ذراعيه تفككت أوركسترا مسرح مارينسكي الرائعة، راح كل فرد من أفرادها يجر باتجاهه.

لم تبشر الأمور بخير، لكن فلاديمير درانيشنيكوف، قائد الأوركسترا الرئيسي للمسرح، أنقذ الموقف. وقف وراء بيرغ وراح يرسل اشاراته للأوركسترا. لم يلاحظ بيرغ شيئاً لاستغراقه في عملية القيادة.

كان العرض الافتتاحي لـ «فوزيك» لامعاً. وقد أضاف حضور المؤلف إثارة وابتهاجاً. ولكن لماذا احتفي به بفتور؟ فيما بعد عرفت السبب. لقد ثبت أن المغنية التي كان من المفترض أن تؤدي دور ماري

في الأوبرا أصيبت بالتهاب الحلق. في أي بلد آخر كانوا سيأجلون حفل الافتتاح، لكن ليس هنا. ترى كيف نعجز عن احداث أثر على وجوهنا أمام الأجانب؟

يبدو أننا نستخف بالأجانب وبكل شيء أجنبي. إن الازدراء المرَضي هو الوجه المعكوس للتملق المرَضي. والازدراء والتملق يتعايشان في نفس الشخص. والمثال الجيد على ذلك هو مایاکوفسكي. لقد بصق في قصائده على باريس وأمريكا، لكنه كان يفضل شراء قمصانه من باريس، وكان على استعداد ليزحف تحت الطاولة ليلتقط قلم حبر أمريكي.

ينطبق ذلك على الموسيقيين. جميعنا يتحدث حول امتلاكنا لمدرسة موسيقية، لكن المؤدي الذي ينظر إليه باحترام شديد هنا هو ذاك الذي يصنع له اسماً في الغرب. أنا مازلت مندهشاً من أن عازف البيانو سوفرونيتسكي[٣١] وعازفه البيانو يودينا[٣٢] قد أحرزا شعبية لا سابق لها مع أنهما لم يظهرا تقريباً في الغرب.

إذن فالمسألة مع بيرغ كانت نمزذجية. لقد أمروا المغنية أن تغني الدور على الرغم من مشاكلها الحلقية. وقد غنت على الرغم من أن مهنتها كمغنية كانت عرضة للخطر. فليس مزحة الغناء والحلق ملتهب.

أيضاً لم يلاحظ بيرغ أي غلط. أقام شابورين[٣٣] بعد الافتتاح حفلة

٣١- فلاديمير سوفرونيتسكي ١٩٠١ - ١٩٦١. عازف بيانو، تميز بطاقة ابداعية كبيرة في العزف. تزوج ابنه سكريابين، ويعد أفضل من عزف لهذا المؤلف.

٣٢- ماريا يودينا ١٨٩٩ - ١٩٧٠. عازفة بيانو. شجعت الموسيقا الطليعية في الاتحاد السوفييتي في الوقت الذي كانت مرفوضة رسمياً.

٣٣- يوري شابورين ١٨٨٧ - ١٩٦٦. مؤلف تقليدي وتربوي. كان محبوباً لدماثته.

استقبال على شرفه. تحدث بيرغ قليلاً واثنى على التقديم خصوصاً المغنين والمغنيات.

جلست من دون أن أنبس ببنت شفة لأني كنت شاباً، ولأني لا أتكلم الألمانية على نحو جيد. ومع ذلك ثبت فيما بعد أن بيرغ تذكرني. وقد علمت مؤخراً بأنه سمع سيمفونيتي الأولى في فيينا وبدا أنه أحبها. وقد كتب لي رسالة حولها.

أخبروني بأنه بعث لي رسالة عن طريق أسافييف. لم استلم أبداً الرسالة، و لم اسمع أية كلمة من أسافييف حولها.

يبدو لي أن بيرغ غادر لينينغراد بارتياح. غادر بسرعة.

مؤخراً كنت أفكر بعلاقتي مع غلازونوف. هذا موضوع خاص وهام جداً بالنسبة لي. وكما أرى فهو موضوع شائع وسط أولئك الذين يهتمون بتواضعي. انهم يكتبون حول علاقتنا. يكتبون القليل، ولكن هذا القليل حافل بالأغلاط. لذلك أرى أنه من المستحسن أن أكرس بعض الوقت لهذا الموضوع. لأن غلازونوف، في النهاية، هو واحد من أهم الشخصيات في الموسيقا الروسية.

لعب غلازونوف دوراً هاماً في حياتي. لكن الكتاب المخربشين يرسمون صوراً محلاة بالسكر الكيماوي. هناك الكثير منهم الآن. يجلب لي الناس المجلات والكتب مع بعض القصص الجديدة حولنا، غلازونوف وأنا، انها مُعدة هكذا من دون أن يكون لها معنى.

مثل قصة غلازونوف ومصمم الرقص الشهير ماريوس بيتيبا وباليه «رايموندا» لـ غلازونوف. لقد عمل الاثنان في تلك الباليه بجهد. قُدمت

الباليه ونجحت نجاحاً كبيراً. وذات يوم التقى المؤلف ومصمم الرقص. سأل غلازونوف بيتيبا «قل لي هل تعرف حبكة رايموندا. أجاب بيتيبا «الحبكة؟»، «بالطبع.....» عندئذ فكر وقال «لا» لا أستطيع أن أتذكر. هل تستطيع أنت؟ فأجاب غلازونوف «لا».

الحكاية بسيطة جداً. فحين عملا معاً، أبدعا صوراً جميلة. فكر غلازونوف في الموسيقا، وفكر بيتيبا بالخطوات، ونسي الاثنان الحبكة.

أحب غلازونوف، لذلك أقول الحقيقة حوله. تطورت علاقتي الجيدة مع غلازونوف على أساس ممتاز – الكحول. ينبغي لك ألا تعتقد بأن غلازونوف وأنا اعتدنا الجلوس هنا وهناك نشرب ونأكل. لا تنس أنه كان قد تجاوز الخمسين وكنت أنا في الثالثة عشرة حين التقينا. بالكاد استطعنا أن نكون شريكين في الشرب. وينبغي أن أضيف بأن غلازونوف لم يكن يتمتع ببساطة بالشرب. كان يعاني عطشاً متواصلاً. لدى بعض الأشخاص تلك البنيات المؤسفة. بالطبع، في الظروف الطبيعية ليس ثمة مشكلة. لم لا فالشراب يطفئ العطش. يمكنك فقط الوقوف أمام متجر وشراء عدة زجاجات. لكني أعتقد بأن غلازونوف لم يشتر أكثر من زجاجتين إذ إن صحته لم تكن تسمح بذلك.

لكن هنا تتدخل الظروف الشاذة، تُعرف أيضاً بـ«عام ١٩١٩ الذي لا ينسى» و«الشيوعية الحربية». هذان التعبيران يقولان الآن القليل للجيل الشاب. لكنهما عنيا الكثير، بما في ذلك الغياب التام لفرصة الشرب والأكل. لا،لا، حتى ولا في يوم قديسك السالف، لأنه كان هناك اختفاء تام وشامل للمواد الغذائية، وللنبيذ والليكور بسبب التحريم الصارم لـ الكحول.

الآن حين أعود بالذاكرة إلى الوراء لا أريد أن أصدق وجود تلك السنة. إن من المحزن أن أتذكر. لابد أن جميع كتاب المذكرات كانوا قد فقدوا الذاكرة بسبب سوء التغذية.

حسن، لنضع مشكلة الطعام جانباً ولنركز على الفودكا. بالنسبة للكثيرين فإن اختفاءها كان مأساة، وبالنسبة لغلازونوف شكل الواقع المؤلم كارثة.

كيف كان رد فعل الآخرين حول هذا؟ الحياة تملي قوانينها ويتوجب عليك أن تطيع. لنصبر يارفاق....إلخ. ربما حاول غلازونوف السير متوافقاً مع الظروف. ربما فكر هكذا، حسن، لا أستطيع الشرب، إذن لن أشرب. ربما خرج لاستنشاق الهواء النقي. كان الهواء في بتروغراد رائعاً حينئذ – يعبق برائحة أشجار الأرز والتنوب منذ أن أُغلقت معظم المصانع. لقد رأى أن الحياة يمكن أن تستمر هكذا، لأنه كان يعاني الكثير.

أنت تعلم بأن عليك إيجاد سبب أي علة ثم تطفئ جحيمها بحطبة. تلك هي نصيحة الأطباء في روسيا منذ زمن سحيق. والآن نسمع ذات النصيحة من أطبائنا.

تبين لـ غلازونوف أن سبب كربه هو غياب السائل النفيس. لذلك كان عليه الحصول على شيء منه. حتى من دون حطبة، نظراً لأن الحطب في تلك الأيام الرومانتيكية التي لا تنسى قل مخزونة. (حينئذ كان حطب الوقود لا يقدر بثمن، حتى أن الناس كانوا يقدمون الحطب كهدايا أعياد الميلاد. يمكنك أن تقدم حزمة منه كهدية، وكان ذلك مرحباً به تماماً).

النكتة هي نكتة، لكن هذا كان جدياً، إنهم لم يحصلوا على ما كان يدعى آخر عزاء في الحياة. ومن دونه، كما اعتاد زوتشينكو أن يقول، يزداد الحديث صعوبة، يغدو التنفس غير منتظم، وتصبح الأعصاب مرهقة.

نظراً لانعدام الفودكا، يتوجب عليك الحصول على الكحول الخام الذي كان يعطى في حالتين فقط: لهدف طبي من أجل الجرحى، ومن أجل تجارب الحماية العلمية. أما الكولونيا فقد استهلكت منذ زمن بعيد.

وصلت إلى لب القصة. قابل غلازونوف والديّ وتحدثوا حول هذا وذلك، وإذ ذاك اتضح أن والدي يمكنه الوصول إلى كحول[٣٤] الدولة.

حينئذٍ كان غلازونوف قد خسر الكثير من وزنه وبدا هزيلاً. كان وجهه أصفر وغير صحي، مع خطوط دقيقة تحت عينيه. كان من الواضح أنه يعاني. وهكذا توصلوا إلى اتفاق. سيعمل والدي على انقاذ غلازونوف بالكحول. سيحصل عليه من احتياطي الدولة.

أثناء دراستي في الكونسرفتوار كنت أنقل رسائل غلازونوف إلى أماكن مختلفة – مكاتب، الفلهارمونيا ....إلخ. ولكني أذكر رسائله الأخرى التي يطلب مني توصيلها إلى والدي. وكنت أعلم أنه يطلب فيها من والدي تأمين الكحول: «عزيزي ديمتري بوليسلافوفيتش، من فضلك، هل لك أن تستغني لي عن.....إلخ».

٣٤- كان والد شوستاكوفيتش يعمل في معهد المقاييس. وكان يمكنه الوصول إلى المعدات والمنتجات النادرة.

في تلك الأيام كان كل شخص يقوم بنوع ما من العمل المشبوه. عليك أن تبقى حياً بطريقة ما، وكان كل شخص يمشي بالقرب من الهاوية. ولكن في هذه الحالة كان يمكن لوالدي أن يقع في ورطة. فالكحول كان ثميناً يساوي وزنه ذهباً، حتى أكثر. بسبب ماذا كان ذهباً؟ إنه معدن فقط. كانوا يخططون لبناء تواليتات منه، كما وعد لينين، و لم يخطط أحد لالغاء الكحول، كان أشبه بالحياة نفسها، والناس الذين يقبض عليهم لتورطهم في أعمال الكحول يحرمون من حياتهم.

كان يقال حُكم عليه بأعلى درجات العقاب، أي الاعدام رمياً بالرصاص. وقد اعتاد الناس أن يمزحوا قائلين «أي شيء باستثناء أعلى درجات العقاب». في تلك الأزمان البطولية كان هناك الكثير من المترادفات لتعبير يُعدم رمياً بالرصاص بضمنها «أُرسل إلى اليسار»، «صُفيَّ»، «ضحى بحياته». إنه لمن المدهش أن يكون هناك العديد من التعابير لوصف عمل واحد قبيح وغير طبيعي. لمَ يخشى الناس من أن يدعوه باسمه؟

ليس بالأمر المهم ماذا تدعوه، إنه مازال رمياً بالرصاص. وكان والدي يجازف بحياته حينئذ. كنت قلقاً حيال والدي. وكان أمراً جيداً ألا يطلب مني توصيل الكحول إلى غلازونوف، لأني قد أسقط زجاجة، أو أسلك سلوكاً أحمق. وماذا إن قُبض عليَّ؟

اعتاد غلازونوف القدوم إلى منزلنا من أجل الكحول. وكان ذلك يجري في جو تآمري قدر الامكان. حين أفكر حوله الآن يرتفع معدل ضربات قلبي، إذ إن ذلك أشبه بمشاهدة فيلم رعب. أحياناً أحلم بزيارات غلازونوف.

فيما بعد، حين لم يعد والدي على قيد الحياة، وغلازونوف يعيش في خارج روسيا، بدأت الشائعات تنتشر في لينينغراد حول هذه المسألة. كان عليَّ ألا أبالي بالتحدث إلى أي شخص. بدأ الناس يقولون كلاماً مثل: «في الواقع إنه لا يملك الموهبة. كان يشتري غلازونوف بالكحول. وجميع علاماته الممتازة في الكونسرفتوار مشحمة بالكحول. يالله الاحتيال، وفوق كل ذلك مؤلف!».

اقترحوا حرماني من الدبلوم، لكنهم لم يفلحوا في ذلك.

حينئذ كنت أحدث نفسي: حسن، امضوا، اركلوني، لن أقول كلمة. لكن الآن أود أن أقول التالي في دفاعي عن نفسي: لقد درست باستقامة. في البداية كنت أميل إلى الكسل وفيما بعد أصبحت أقل كسلاً. وليس ثمة قصص حولي كالقصص التي دارت حول أناتول ليادوف الأسطوري.

حين كان ليادوف شاباً عزف الكمان ثم أهمله، ثم عزف البيانو لكنه أهمله أيضاً. اهتم اهتماماً ضئيلاً بدراسة التأليف. فعلى سبيل المثال، طُلب منه كتابة فيوغ[٣٥] وكان يعرف سلفاً بأنه لن يفعل ذلك. طلب من شقيقته التي يعيش معها ألا تقدم له طعام العشاء حتى ينهي كتابة الفيوغ. انصرم وقت العشاء ولم ينجز الفيوغ. حينها قالت له شقيقته «لن أطعمك لأنك لم تكمل الوظيفة، أنت نفسك طلبت مني ذلك» أجابها الشاب «كما تشائين. سأتعشى مع عميمتي» ثم غادر المنزل.

٣٥- الفيوغ. هو احدى الصيغ المعقدة والمحكمة البناء لأسلوب التأليف الكونتربوينتي. ويبنى على أساس تكرار ثيمة بأصوات وابعاد مختلفة. وينتج عن هذا التكرار المتعاقب نسيج موسيقي قوامه تشابك لحني بالغ التعقيد. المترجم.

لقد كتبت باستقامة الفيوغات التي طُلبت مني في الكونسرفتوار. لم يكن غلازونوف يعامل المؤلفين بلين في الامتحانات، على الرغم من أنه كان أكثر تسامحاً مع المؤدين. كان يمنحهم دائماً علامات عالية. كان يمكن للتلميذ الموهوب أن يحظى بـ +٥ [٣٦] من دون جهد كبير.

لكن في موضوع التأليف كان صعب الارضاء. يمكنه أن يجادل كثيراً وبعنف حول ما إذا كان التلميذ يستحق الحصول على علامة ٣ أو – ٣ أو ربما +٢. وكان الأستاذ يبتهج إن نجح في أن يحصل لتلميذه على نصف علامة إضافية. وأود أن أشير إلى أنني لقيت عناءً معه، على الرغم من الكحول المشَهَر به.

كان ثمة امتحان في الفيوغ. أعطاني غلازونوف ثيمة وطلب مني أن أبني فيوغاً مع الـ ستريتو [٣٧] على تلك الثيمة. جلست مبهور الأنفاس متشرباً بالعرق. لكني لم أستطيع كتابة الـ ستريتو. اعتقدت بأن هناك خدعة ما، ربما لم يكن من المفروض أن يكون هناك ستريتو. لذا سلمت الفيوغ من دون ستريتو ونلت علامة –٥. كنت مجروحاً هل أذهب وأتحدث إلى غلازونوف؟ ذلك لم يحدث، ولكن من ناحية ثانية، بدا أني لم أنجح على نحو مقبول. فذهبت لأراه.

بدأنا، غلازونوف وأنا، نتفحص الفيوغ. وفي النهاية ثبت بأني

٣٦– + ٥. في روسيا علامة ٥ هي أعلى علامة في سلم علامات النجاح. وعلامة +٥ تمنح للطلاب الاستثنائيين. المترجم

٣٧– الستريتو. قسم اختياري في الفيوغ يأتي قبل الختام. يتم فيه دخول جواب الثيمة الأساسية للفيوغ قبل انتهاء عرض تلك الثيمة وتتشابك معه. وبهذه الطريقة يتوالى دخول الأصوات كلها محدثة نسيجاً من الأصوات المتشابكة. المترجم

دونت الثيمة على نحو خاطئ. غلطت في كتابة نغمة. لهذا لم أستطع كتابة الستريتو. تلك النغمة البائسة غيرت كل شيء. كان باستطاعتي كتابة جميع أنواع الستريتو لو كنت قد كتبت الثيمة على نحو صحيح. لكن غلازونوف لم يغير علامتي، بل وبخني بدلاً من ذلك.

أتذكر محاضرته حرفياً في ذلك اليوم: «أيها الشاب، حتى إن كنت قد غلطت في تلك النغمة، كان بامكانك أن تتبين بأنها غلط فتصوبها».

درست باستقامة في الكونسرفتوار، وعملت باجتهاد بالغ. لم أزعم بأني عبقري، وحضرت جميع الدروس.

لم يكن سهلاً أن تكون تلميذاً مجتهداً في تلك الأيام. الأحوال كانت صعبة، حتى الأستاذة لم يبذلوا جهداً كبيراً. فعلى سبيل المثال، كان بروفيسوري نيكولاييف إنساناً ذو ذوق رفيع، ورقيق الحاشية، وكان مولعاً بالأناقة. لذلك لم يسمح لنفسه الظهور في الكونسرفتوار مرتدياً أسمالاً بالية. وكان الجو بارداً في الكونسرفتوار، و لم يكن ثمة تدفئة. لذا فقد اهتدى إلى حل – كان يأتي متأخراً. كان التلاميذ وقد أضجرهم الانتظار يغادرون الصف. لكني كنت أجلس وأنتظر.

أحياناً كنا، أنا والتلميذة العنيدة الأخرى يودينا، نجلب من المكتبة مقطوعات مكيفة للبيانو – أربع أيدي – ونعزفها لتمضية الوقت.

كانت يودينا شخصية غريبة وانطوائية. أحرزت شعبية كبيرة، في لينينغراد أولاً ثم في موسكو، لتفوقها في العزف على البيانو. كانو نيكولاييف دائماً مايقول لي «اذهب واستمع إلى عزف ماروسيا»، (كان يدعوها ماروسيا ويدعوني ميتيا) «اذهب واستمع إليها وهي

تعزف فيوغاً في أربعة أصوات، كل صوت من هذه الأصوات يمتلك جرسه الخاص حين تعزف».

بدا ذلك مذهلاً – هل هو ممكن؟ كنت أذهب واستمع آملاً أن أجد هذا البروفيسور على خطأ، ذلك كان تفكيري الرغبي. ولكن كان الأمر أكثر من مذهل حين عزفت يودينا، فكل صوت من الأصوات الأربعة امتلك جرسه الخاص به، كان من الصعب تصور ذلك.

عزفت يودينا للمؤلف ليست، عزفته ليس مثل أي أحد آخر. ليست مؤلف مطنب. في شبابي عزفت الكثير لـ ليست ولكن فتر اهتمامي به تماماً، حتى من وجهة نظر بيانونية خالصة. كان برنامج ريسيتالي الأول متنوعاً، لكن برنامج ريسيتالي الثاني تضمن مقطوعات لـ ليست فقط. حينئذٍ غدوت تعباً من ليست – الكثير الكثير من النوتات.

كانت يودينا رائعة في عزف تلك المقطوعات لـ ليست التي لا تتضمن الكثير من النوتات مثل «أجراس جنيف» التي أعتقد بأنها أفضل عمل للبيانو.

ذات مرة لدغتني يودينا على نحو رديء نوعاً ما. كنت قد درست سوناتا «ضوء القمر» و«أباسيوناتا» لـ بيتهوفن، وقدمتهما على نحو دائم خصوصاً «أباسيوناتا». بادرتني يودينا بالقول « لم تظل تعزفهما؟ تصدى لسوناتا «هامر كلافيير».

كنت مجروحاً من سخريتها. ذهبت إلى نيكولاييف الذي وافق على السماح لي بدراسة سوناتا «هامر كافيير» لـ بيتهوفن. وقبل أن أعزفها أمام نيكولاييف، عزفتها أمام يودينا عدة مرات، لأنها كانت تمتلك فهماً

مدهشاً لـ بيتهوفن. وقد أُخذت بعزفها للسوناتا الأخيرة لـ بيتهوفن Op.111. القسم الثاني منها طويل على نحو مفرط ومضجر على نحو مفرط أيضاً. ولكن حين عزفته يودينا لم أشعر بشيء من ذلك.

كان من المعتقد أن يودينا تمتلك استشرافاً فلسفياً خاصاً وعميقاً لما تعزفه. لا أدرى، لم أشعر بذلك، على العكس تماماً، أعتقد بأن عزفها يعتمد على مزاجها – وهذه حالة كل امرأة.

ظاهرياً، كان هناك القليل من الأنوثة في عزف يودينا. إنها تعزف عادة بنشاط وقوة مثل رجل. إنها تمتلك القوة، ولديها يدان ذكوريتان نوعاً ما، مع أصابع طويلة وقوية تستخدمها بطريقة نادرة تشبه طريقة الصقر في استخدامه لمخالبه، إن جاز استخدام هذا المجاز. ولكن تبقى يودينا امرأة، وتلعب جميع المشاعر الأنثوية دوراً هاماً في حياتها.

في شبابها كانت تلبس ثوباً أسود طويلاً، وقد تنبأ نيكولاييف قائلاً إنها حين تتقدم في السن ستظهر على المسرح بثوب فضفاض وشفاف، لكن لم تحقق يودينا نبوءته، وظلت ترتدي ثوباً أسود عديم الشكل.

لدي انطباع بأن يودينا ارتدت ذات الثوب الأسود طوال حياتها، فقد كان مهترئاً ومتسخاً جداً. ولكن فيما بعد أضافت يودينا حذاءً خفيفاً من قماش غليظ كانت تلبسه صيفاً وشتاءً. وحين كان سترافينسكي في الاتحاد السوفييتي عام ١٩٦٢ حضرت حفل الاستقبال بذلك الحذاء. «ليرى سترافينسكي كيف يعيش الطليعيون الروس». لا أعرف إن كان سترافينسكي قد رأى أم لا، ولكن أشك فيما إذا كان لحذائها التأثير المنشود.

أي شيء عزفته يودينا، عزفته «ليس كمثل أي أحد آخر». كان أنصارها يتحمسون لدرجة الهياج، لكن كان ثمة في معالجتها للمقطوعات شيء لم أفهمه، وحين سألت حول ذلك كان جوابها المعتاد «هكذا أشعر». الآن ما نوع فلسفة ذلك؟

عرضت أعمالي على يودينا فقد كان الفضول يدفعني لأعرف رأيها. ولكن في تلك الأيام بدا لي أنها ليست متحمسة لها، كان معظم اهتمامها منصباً على موسيقا البيانو الجديدة القادمة من الغرب. ومع ذلك، فيودينا هي التي قدمت لنا موسيقا كرينيك وهندميث وبارتوك للبيانو. لقد عزفت كونشرتو البيانو في فا مينور لـ كرينيك، وكان لمعالجتها تأثير كبير عليَّ. وحين ألقي نظرة فاحصة على الموسيقا في سنواتي الأخيرة لا أحصل على ذات التأثير.

في تلك الأيام، أذكر بأني استمتعت حين عزفت لـ يودينا كونشرتو البيانو الثاني. بعدها ذهبنا إلى المسرح لاجراء التمارين. كان ذلك نحو عام ١٩٢٧، حين كان تقديم الموسيقا الجديدة مازال ممنوعاً. وقد عامل قائد الأوركسترا نيكولاي مالكو يودينا بغلظة. سخر منها ومن غرابة أطوارها. وقد اعتاد القول «إن ماتحتاجينه هو رجل طيب، رجل ياماروسيا». لقد صُدمت حين بدت غير غاضبة من مالكو. شخصياً، لم أكن لادع الأمور تمضي هكذا.

لا بد أن يودينا قد غيرت رأيها فيما بعد حول أعمالي، لأنها عزفت الكثير منها،خصوصاً سوناتا البيانو الثانية. هناك تسجيل لها، والكل يعتقد على أنه يتضمن أفضل معالجة للسوناتا. أعتقد أن يودينا عزفتها على نحو سيء. جميع التمبوات غير دقيقة، وهناك حرية في الاقتراب

من الأصل. ولكن ربما أنا على خطأ، فأنا لم اسمع التسجيل منذ مدة طويلة.

بوجه عام، لم أرد رؤية يودينا - فكلما رأيتها أنخرط في قصة بغيضة ومشوشة. أمور غريبة ما انفكت تحدث لها. ذات مرة التقيتها مصادفة في محطة موسكو بلينينغراد. «آه، هالو، هالو. إلى أين؟ قلت إلى موسكو. آه كم هو جيد. ينبغي أن أقدم كونسرت في موسكو لكني لا أستطيع الذهاب إلى هناك، من فضلك اذهب وقدم الكونسرت بدلاً مني. في الواقع تفاجئت من هذا الاقتراح غير المتوقع. قلت «كيف بامكاني الذهاب مكانك؟ لا أعرف برنامجك. وهذا شيء غريب حقاً. لم بتوجب عليَّ العزف بدلاً منك؟ على كل حال ما هو برنامجك؟

عددت يودينا برنامجها: «لا، لا أستطيع. كيف بامكاني فعل ذلك؟ سيكون ذلك غريباً». واسرعت إلى حجيرتي في القطار. ومن نافذة القطار رأيت يودينا تسير من مكان إلى مكان على طول الرصيف علها تجد عازف بيانو آخر في طريقه إلى موسكو، يوافق على تنفيذ اقتراحها الغريب.

استطاعت يودينا، في حدود علمي، أن تنتزع اعجاب جماهير غفيرة. وقد استحقت شهرتها بصفتها عازفة بيانو حقيقية. لكنهم اعتادوا القول إنها قديسة أيضاً.

لم أكن أبداً ضد التدين. إن كنت تؤمن، فلتؤمن. لكن يودينا آمنت بأنها قديسة أو نبية. كانت دائماً تعزف وكأنها تعظ. لا بأس في ذلك، إذ أعرف أن يودينا تصورت الموسيقا في نور صوفي. فعلى سبيل المثال، رأت «تنويعات غولدبيرغ» لـ باخ كسلسلة من الصور الإيضاحية

لـ الكتاب المقدس. ذلك يُغتفر أيضاً، على الرغم من كونه مثيراً للسخط أحياناً.

نظرت يودينا إلى موسورسكي كمؤلف ورع على نحو صاف. لكن موسورسكي ليس باخ، واعتقد بأنه تأويل خلافي. ثم انه كان هناك دور لقراءة الشعر في حفلاتها. فأما أن تعزف أو تقرأ الشعر، وليس معاً. أتفهم أنها كانت تقرأ شعر باسترناك في الوقت الذي كان فيه محظوراً. مع ذلك، فالأمر برمته يذكرني بعمل المتكلم من بطنه. وبالطبع، فإن نتيجة التفسيرات الشهيرة لـ باخ وبيتهوفن كانت فضيحة كبيرة في سلسلة فضائح يودينا.

كان هناك هيستيريا متعمدة في سلوك يودينا. أتت ذات مرة لتراني وقالت إنها تعيش في غرفة صغيرة بائسة لا تستطيع فيها العمل أو الراحة. وقعتُ عريضة التماس وذهبتُ للقاء عدة بيروقراطيين. طلبت المساعدة من كثيرين، هدرت وقت الكثيرين. وبصعوبة بالغة حصلت على شقة لـ يودينا. ستعتقد إن كل شيء كان رائعاً. يمكن للحياة أن تستمر. ولكن، بعد انقضاء فترة قصيرة أتت إلي ثانية وطلبت مساعدتي للحصول على شقة لنفسها. «ماذا؟ لكني كنت قد حصلت لك على شقة، ما حاجتك إلى شقة أخرى؟». قالت «وهبت الشقة لامرأة مسنة فقيرة».

حسن، كيف يمكن لأي أحد أن يسلك مثل ذلك السلوك؟

كان الأمر ذاته فيما يتعلق بالمال. كانت دائماً تقترض من أي شخص، على الرغم من أن دخلها كان جيداً: حصلت أولاً على راتب بروفيسورة، ثم على راتب تقاعدي. كذلك سجلت العديد من

التسجيلات، وظهرت كثيراً في الراديو، لكنها كانت تهب مالها حالما تحصل عليه، ثم يُفصل خط هاتفها لعدم تسديد الفاتورة.

أُخبرت بالقصة التالية حول يودينا. ذهبت ذات مرة وطلبت قرضاً بـ خمس روبلات: «كسرت نافذة في غرفتي، هناك تيار هواء بارد جداً. لا أستطيع العيش هكذا». بالطبع أعطوها المال. كان الفصل شتاءً.

بعد فترة زاروها فوجدوا الجو بارداً جداً في غرفتها والنافذة المكسورة محشوة بالخرق. «ماهذا يامارياً فينيا مينوفنا؟ اعطيناك المال لاصلاح النافذة». أجابت «وهبته من أجل متطلبات الكنيسة».

ماهذا؟ متطلبات الكنيسة كثيرة، لكن رجال الدين لا يجلسون في البرد والنوافذ مكسورة.

ينبغي أن يكون لنكران الذات حدود منطقية. ينم هذا السلوك عن سلوك المعتوه. هل كانت البروفيسورة يودينا معتوهة؟ لا، لم تكن. إذن لماذا تسلك مثل هذا السلوك.

لا أستطيع الموافقة على مثل ذلك التصرف. بالطبع، تعرضت يودينا للعديد من الأحداث البغيضة، والمرء يتعاطف معها. كانت مواقفها الدينية دائماً تحت نيران المدفعية وعرضة حتى لهجوم الفرسان، إن جاز القول. فعلى سبيل المثال، طُردت من كونسرفتوار لينينغراد قبل أن أُطرد منه.

حدث ذلك بهذه الطريقة. اعتاد سيريبرياكوف[٣٨] عميد

٣٨- بافل سيريبرياكوف ١٩٠٩ - ١٩٧٧. عازف بيانو، شغل لعدة سنوات منصب عميد كونسرفتوار لينينغراد وأداره إدارة بوليسية. في عام ١٩٤٨ طرد شوستاكوفيتش من الكونسرفتوار.

الكونسرفتوار آنئذ القيام بغزوات غير متوقعة. كان شاباً – لم يبلغ الثلاثين – وكان من السهل عليه القيام بجولات في الكونسرفتوار ليتحقق من أن كل شيء منتظم في المؤسسة التي أوكلت إدارتها إليه. وكان العميد قد استلم عدة تقارير ووشايات حول يودينا، لا بد أنه كتب بنفسه بعضاً منها. كان يدرك أن يودينا عازفة بيانو من الدرجة الممتازة، لكنه لم يكن راغباً في المجازفة بمركزه.

ولج، في واحدة من غزواته، صف يودينا وبادرها بالسؤال: هل تؤمنين بالله؟ أجابت بقولها نعم. هل روجت بين تلامذتك أفكاراً دينية؟ أجابت قائلة إن القانون لا يمنع ذلك.

بعد عدة أيام ظهرت المحادثة في صحيفة لينينغراد، أعدها شخص مجهول، مع رسم كاريكاتيري يمثل: يودينا في ثياب الراهبات محاطة بتلاميذ في وضعية الركوع. وظهرت الصورة في الكونسرفتوار وتحتها تعليق حول الوعاظ. وبالطبع طردت يودينا من الكونسرفتوار.

لسبب ما كانت صحفنا تنشر رسوماً كاريكاتيرية تمثل كهنة وأديرة وهلم جرا. وغالباً ماتكون غير مقنعة وليست على نحو وثيق الصلة بالموضوع. فعلى سبيل المثال، حين كان جدانوف[٣٩] يوبخ بقسوة الشاعرة أخماتوفا[٤٠] في لينينغراد بعد الحرب، وصفها لسبب ما مثل

٣٩– أندريه جدانوف ١٨٩٦ – ١٩٤٨. زعيم في الحزب الشيوعي وأحد المنظرين الماركسيين في الأدب والفن في الاتحاد السوفييتي. يعتقد الآن أن ستالين أمر بقتله، وألقوا اللوم في ذلك على أطبائه اليهود.

٤٠– آنا أخماتوفا ١٨٨٩ – ١٩٦٦. شاعرة احتفظت بشعبيتها منذ سنوات قبل الثورة وحتى وفاتها على الرغم من الضغوطات التي مورست عليها.

هذا «إما راهبة أو بغي»، ثم أضاف قائلاً «أو بالأحرى كلتاهما معاً بغي وراهبة، حين تمزج الزنى بالصلاة».

من الطريف تحويل العبارة، ولكن من دون معنى – أماأنا فلم أستطع الاتصال بـ جدانوف ليخبرني بالتحديد ما الذي عناه. هل أساءت أخماتوفا السلوك بطريقة ما؟ لقد ألمح من طرف خفي إلى شيء في واحدة من خطبه في لينينغراد، فقد قال «إن لدى أخماتوفا أفكاراً مخزية حول دور المرأة». ماذا يعني ذلك؟ لا أدري.

ولكن كان هناك رسوم كاريكاتورية كثيرة لأخماتوفا، في تلك الأيام، تحاول تصويرها كبغي وراهبة. أذكر بأنهم رسموني ذات مرة كراهب في مجلة سوفيتسكايا موزيكا. الآن، أي نوع من الرهبان سأمثل؟ أنت ترى، أنا أشرب الكحول وأدخن ولست من دون خطايا. ولكن رغم ذلك صنفني اتحاد المؤلفين كراهب. وعلى الرغم من ظهورنا، يودينا وأنا، في صور كاركاتيرية في ذات الزي، لم أستطع إيجاد لغة مشتركة بيننا.

أذكر بأني عانيت الكثير من المشاكل حين كنت شاباً – نضبت كمؤلف، لم يكن لدي مال، وكنت مريضاً. بوجه عام نظرت إلى الحياة نظرة مظلمة. ذات مرة اقترحت يودينا قائلة «لنذهب لنرى المطران فسيساعدنا، سيساعدنا بالتأكيد، إنه يساعد كل شخص». حسن، خذيني إلى المطران، ربما سيساعد».

ذهبنا إلى هناك. جلس أمامي رجل حسن الهيئة، جيد التغذية. كان ثمة مجموعة من النساء يتسابقن لتقبيل يده. نظرت إلى يودينا فرأيتها غارقة في حالة من التشوة. حدثت نفسي، لا، لن أقبل يده لقاء أي

شيء. و لم أفعل. نظر إليَّ المطران نظرة تعاطف. لكني لم أبالي بتعاطفه. و لم يساعدني أبداً.

كان سوفرونيتسكي هو التلميذ الآخر المفضل لدى نيكولاييف الذي دعاه فوفوشكا. كان نيكولاييف يحبه كثيراً، وكانت دروسه تجري على هذا النحو: فوفوشكا هلا عزفت لنا الإيتودات السيمفونية لـ شومان؟ يقول نيكولاييف بعدها «رائع يافوفوشكا، من فضلك حضر للدرس القادم سوناتا لـ «ليست»».

في الحال نما اعجاب بـ سوفرونيتسكي أشبه بالعبادة. أهداه ميرخولد اخراجه الرائع لـ «ملكة البستوني». لقد نمت سمعة سوفرونيتسكي على نحو متواصل، وبلغت شعبيته القمة في وقت مبكر. لكني لا أعتقد بأن حياته كانت سعيدة. لقد حوت كل شيء – الكحول، المخدرات، التورط في علاقات معقدة. قد يحتسي زجاجة كونياك قبل حفلته ثم ينهار. وبالطبع تلغى الحفلة. لم يقم سوفرونيتسكي بجولات فنية في الخارج، على الرغم من اعتقادي بأنه ذهب إلى وارسو، ومرة إلى فرنسا. في عام ١٩٤٥ أمره ستالين بالذهاب إلى بوتسدام من أجل المؤتمر. ألبسوه زياً عسكرياً وأخذوه إلى هناك. وحين عاد لم يقل شيئاً حول رحلته تلك. لا أعتقد بأن العديد من الناس عرف شيئاً عن رحلته. لكنه أراني ذات مرة كيف كان ترومان يعزف على البيانو.

سوفرونيتسكي، مثل يودينا، لا يمكنك أن تتوقع ما يصدر عنه. في عام ١٩٢١ تخرجا في الكونسرفتوار، وعزف الاثنان سوناتا ليست في سي مينور. كانت القاعة مكتظة بالناس. وفجأة ظهر نيكولاييف على المسرح وقال «سوفرونيتسكي مريض ويلتمس معذرتكم».

تفاجئت بحق، فقد عزف سوفرونيتسكي بلمعان. بعد ذلك ذهبت إلى نيكولاييف واستفسرت حول ذلك، لأنك إن كنت مريضاً فلا تعزف. وإن عزفت لِمَ تعلن أنك مريض، أمن أجل التعاطف؟

عزفت مع سوفرونيتسكي عدة مرات، وقدمنا تنويعات لـ بيانوين لـ نيكولاييف الذي كان يعد نفسه مؤلفاً، لكنه في الواقع لا يملك أساساً ليفكر هكذا؟ عزفنا التنويعات وضحكنا لنفسينا. ضحكنا لكننا عزفنا.

يحب سوفرونيتسكي رواية هذه القصة حول غلازونوف. أتاه أحدهم وقال: اذهب بسرعة إلى منزل غلازونوف فهو يود أن يراك حالاً. ذهب سوفرونيتسكي للقاء غلازونوف في منزله. وحين وصل أخذته الدهشة إذ رأى غلازونوف نائماً في كرسيه ورأسه متدل على معدته الضخمة. وبعد فترة صمت، فتح غلازونوف عيناً واحدة وحدق إلى سوفرونيتسكي ثم قال بتكاسل: «قل لي من فضلك هل تحب سوناتا «هامر كلافيير»؟ أجاب سوفرونيتسكي على الفور قائلاً طبعاً أحبها كثيراً. ظل غلازونوف صامتاً لمدة طويلة. نهض سوفرونيتسكي وانتظر حتى تمتم غلازونوف بنعومة: «أنت تعرف، أنا لا أستطيع تحمل تلك السوناتا». وعاد لينام.

مثل تلك الأمور حدثت معي أيضاً. يمكنك القول إني كنت تلميذ غلازونوف. في أيامي كان غلازونوف يدّرس في الكونسرفتوار مادة موسيقا الحجرة فقط. وبالطبع درست على يديه. كان لديه أسلوبه الخاص في التدريس، أسلوب يمكن النظر إليه على أنه غير مألوف بالنسبة للغريب.

ذهبنا إلى مكتبة في الطابق الأول. كان غلازونوف الضخم جالساً

وراء طاولة مكتبه، وبدأنا العزف. لم يقاطع عزفنا أبداً. أنهينا المقطوعة (اعتقد ثلاثي بيانو لـ شوبرت) وغلازونوف يتمتم إلى نفسه من دون أن ينهض من وراء طاولته، بهدوء وبرود. كان من الصعب معرفة ما الذي كان يقوله.

كنت أجلس أمام البيانو وبجواري صديقيّ، وغلازونوف وراء مكتبه. كان ثمة مسافة كبيرة بيننا. لم يقف أبداً و لم يقترب منا وتكلم بنعومة فائقة. بدا من الخطأ ان نطلب منه تكرار ما قاله، كما بدا من الخطأ التحرك للإقتراب منه. كان وضعاً غريباً.

وهكذا، كان علينا إعادة عزف العمل من البداية إلى النهاية عسى يتغير الموقف. لم يكن ثمة اعتراض على مبادرتنا. وبعد انتهاء التقديم تحدث غلازونوف بنعومة وإيجاز. بعد ذلك خرجنا.

في البداية تضايقت إلى حد كبير من هذا المنهج التعليمي، وفاجأني واقع أن غلازونوف لم يغادر مكتبه أبداً ليتقدم نحونا، حتى و لم ينظر إلى الموسيقا. ولكن مع الوقت استنبطت سر تصرفه الغريب.

إليك ما لا حظته. كان غلازونوف أثناء الدروس يميل أحياناً باتجاه طاولة مكتبه الكبيرة، ويظل في ذلك الوضع لبعض الوقت، ثم يعدل وضعه بصعوبة. ومن كثرة ملاحظاتي حول تصرف مديرنا المحبوب توصلت إلى هذه النتيجة: غلازونوف أشبه بطفل كبير، كما يقول البعض. لأن الطفل يبحث دائماً عن حلمة زجاجة الرضاع. وهكذا كان غلازونوف. لكن ثمة فرق جوهري، أولاً، كان غلازونوف يستخدم انبوباً خاصاً بدلاً من حلمة زجاجة الرضاع، انبوباً مطاطياً على ما اعتقد، وثانياً يمص الكحول بدلاً من الحليب.

هذه ليست تخميناتي، هذه وقائع اكتشفتها وتأكدت من صحتها من خلال الملاحظة الدائمة. فمن دون هذا التحصين لم يكن بمقدور غلازونوف اعطاء الدرس. وذلك هو السبب في عدم نهوضه من وراء طاولة مكتبه، وهو السبب الذي جعل طريقة تدريسه غامضة وموجزة.

كان غلازونوف معلماً ممتازاً، ولكن ينبغي أن تعرف كيف تتعلم منه. أعتقد بأني أتقنت ذلك الفن، تعلمت السر، ولكي تدرس على يدي غلازونوف ينبغي أن تلتقي به دائماً وقدر المستطاع. جده في كل مكان ممكن – في قاعات الحفلات، في منازل الأصدقاء، وبالطبع في الكونسرفتوار.

أولاً وقبل كل شيء في الكونسرفتوار، لأن غلازونوف يمضي معظم وقته فيه. من الصعب تصديق ذلك الآن، إذ كان يحضر كل الامتحانات دون استثناء. حتى أنه يحضر امتحانات عازفي الآلات الإيقاعية.

ما الذي تعلمته من غلازونوف؟ عدة أمور، عدة أمور جوهرية. بالطبع كنت أستطيع التعلم أكثر، لكني كنت ولداً، ولداً مجتهداً، مجتهداً ومجداً لكني مازلت ولداً. هناك الكثير الآن لأندم عليه.

كان غلازونوف متبحراً في تاريخ الموسيقا في تلك الأيام. كان يعرف، مثلما يعرف القلائل، الموسيقا الرائعة لمؤلفي مدارس الموسيقا الكونترابنتية، كالمدرسة الفلمنكية والإيطالية. فقط في هذه الأيام لا أحد يشك بعبقريةموسيقا القرن الخامس عشر والسادس عشر. ولكن في تلك الأيام كانت الصورة مختلفة تماماً، فقط كانت تلك الموسيقا مخبأة تحت سبعة أختام. حتى ريمسكي – كورساكوف شعر بأن الموسيقا التي بدأت مع موتسارت وهايدن كانت ملتبسة، وعُد باخ مؤلفاً مضجراً.

ماذا إذن بخصوص فترة ما قبل باخ؟ بالنسبة لرفاقي كانت لا شيء، صحراء.

كان غلازونوف يبتهج بموسيقا جوسكان دوبريه، أورلاندو دي لاسو، باليسترينا، غابرييلي. وبدأت استمتع بها أيضاً على الرغم من أني اعتقدت في البداية بأنها صعبة ومضجرة. ومن المثير للاهتمام أن نستمع إلى غلازونوف وهو يقيم هذه الموسيقا، فهو لم يحد نفسه بالاستمتاع فقط، لكنه عرفها بحق وأحب أولئك المؤلفين. ويبدو لنا أنه كان يستطيع دائماً التمييز بين العام «الأسلوب والعصر» وبين الميزات الخاصة بكل مؤلف على حدة.

اليوم يكال المديح عشوائياً على الموسيقا القديمة برمتها. من قبل لم يكونوا على معرفة بأي واحد من المؤلفين القدامى ونسوهم كلهم. الآن يذكروهم ويثنوا عليهم. إنهم يكتبون «مؤلف قديم منسي» – ربما كان مؤلفاً قديماً منسياً ما كان ينبغي أن ينسى.

إنه لمن المرعب أن تفكر بالموسيقا المعاصرة التي ستقع يوماً ما تحت مقولة «قديمة». وأن تُقدم مقتطفات من أوبرا «الدون الهادئ» لـ إيفان ديرجينسكي تحت عنوان «منسية». سيكون من الأفضل إذا عزفوا فقط الأعمال التي لم تصبح منسية بعد. أعتقد بأن ذلك سيكون أكثر منطقية.

حين يتحدث غلازونوف حول الموسيقا القديمة لا نجد في حديثة نفحة من الادعاء. إنه لا يلجأ أبداً إلى العموميات، فهو يقَيم هذه الموسيقا كما يقَيم أية موسيقا أخرى، مع تحمل مسؤوليته الكاملة تجاه كلماته التي تنتشر بين هؤلاء المحيطين به. وهكذا تعلمنا فيما يبدو أن نتلقى نُعوتاً بسيطة تحمل معنى دقيقاً. فعلى سبيل المثال، إذا قال

غلازونوف عن مؤلف ما بأنه «معلم»، تذكرنا ذلك طوال حياتنا، لأن هناك مقداراً كبيراً من الجهد العقلي خلف ذلك النعت الموجز. وقد كنا شهوداً على ذلك الجهد العقلي وحاولنا بأقصى ما نستطيع فعل ذلك بأنفسنا، وبتعبير أدق، للوصول إلى نتائج غلازونوف ذاتها، لإعادة خلق مسيرته العقلية.

حين قال غلازونوف، بعد استماعه إلى سيمفونية لشومان، «تقنياً لاعيب فيها» فهمنا أيضاً ما عنى، و لم نكن بحاجة إلى شروح طويلة.

كانت هذه حقبة الاسهاب، محيط من الكلمات، انخفضت أهميتها أمام عينيك. لقد أعاد غلازونوف ترسيخ قيمة الكلمة البسيطة. وقد ثبت أنه حين يتكلم المعلم صاحب الخبرة حول الموسيقا ببساطة من دون توهم وزخرفات، يحدث انطباعاً قوياً، أقوى من طوفان بلاغة إيغور غليبوف الموسيقية الزائفة، في عالم بوريس أسافييف[٤١] الحقيقي.

كان هذا تعليماً جيداً بالنسبة لي لأني بدأت عندئذ أقدر قوة الكلمة الموجزة حول الموسيقا، قوة الرأي البسيط الخالي من التعقيد ولكن المعبر، وأهمية ذلك الرأي بالنسبة لـ المحترفين في الوسط الاحترافي. وكما ذكرت، فقد جعل غلازونوف من الكلمة العديمة القيمة كلمة معبرة جداً.

٤١- بوريس أسافييف ١٨٨٤ - ١٩٤٩. مؤلف روسي اشتهر بوصفه مؤلف باليهات، لكنه كتب عشر أوبرات وخمس سيمفونيات. كتب النقد الموسيقي تحت اسم مستعار هو إيغور غليبوف، كما كتب كتباً بضمنها كتاباً عن سترافينسكي. المترجم.

كان من الشائع من قبل في الكونسرفتوار أن يقول الأساتذة عن عمل يقلد ريمسكي – كورساكوف «ليس سارا جداً». لكن في أيام غلازونوف كانوا يستخدمون كلمة بسيطة وموجزة «لا قيمة له». لقد أمضى غلازونوف وقته في التفكير في الموسيقا لذا فهو حين يتكلم حولها ستتذكر ذلك طوال حياتك. خذ سكريابين، على سبيل المثال، إن موقفي تجاهه كان متأثراً بواحدة من أفكار غلازونوف المفضلة لدي وهي أن سكريابين يستخدم في كتابة سيمفونياته ذات الطرائق التي يستخدمها في كتابة أعماله الصغيرة لآلة البيانو. وهذا تقييم نزيه جداً لسيمفونيات سكريابين. كذلك أشار غلازونوف إلى أن لدى سكريابين هواجس دينية وجنسية، وأنا أوافقه تماماً في هذا الرأي.

أذكر عدة آراء موسيقية طرحها غلازونوف حول مواضيع مختلفة مثل: «ختام سيمفونية جوبيتر لـ موتسارت شبيه بـ كاتدرائية كولون». أني بصدق، لا أستطيع حتى اليوم التفكير بوصف أفضل لتلك الموسيقا المذهلة.

ثمة العديد من التعليقات أطلقها غلازونوف بلا مبالاة وكانت مفيدة: فعلى سبيل المثال، موضوع «الاسراف» في التوزيع الأوركسترالي، المسألة الهامة التي ينبغي على المؤلف أن يكون له رأيه الخاص بها وأن يكون جازماً تجاهها. لقد كان غلازونوف أول من أقنعني بأن على المؤلف أن يجعل العازفين خاضعين لإرادته لا لإرادة من حوله. فإذا كان المؤلف لا يريد مضاعفة عدد الآلات النحاسية من أجل رؤيته الفنية، ذلك شيء. ولكن إذا بدأ يفكر حول مواضيع عملية، اعتبارات اقتصادية، ذلك شيء سيء. ينبغي أن يوزع المؤلف للأوركسترا بطريقة تخدم عمله، وأن لا يبسّط توزيعه إرضاءً للعازفين. وأنا، على سبيل

المثال، مازلت أشعر بأن سترافينسكي كان على خطأ حين أعد نسختين أوركستراليتين جديدتين لـ «الطائر الناري» و«بيتروشكا»، لأن ذلك عكس اعتبارات مالية واقتصادية وعملية.

كان غلازونوف يصر على أن تأليف الباليهات مفيد لأنه يطور تقنياتك. فيما بعد تيقنت بأنه كان على حق.

ذات مرة نصحني غلازونوف بخصوص الـ سكيرزو السيمفوني كجزء من السيمفونية. فقد شعر بأن الموضوع (اللحن) الرئيسي لـ السكيرزو يجب أن يكون مشوق، وكل شيء يجب أن يخدم ذلك الهدف – اللحن، الإيقاع، النسيج الموسيقي. كل شيء ينبغي أن يكون جذاباً في السكيرزو. تلك كانت نصيحة جيدة أطلعت تلاميذي عليها.

بالطبع كنت أختلف معه في الرأي حول الكثير من الأمور عندئذٍ والآن. فقد قال ذات مرة بحضوري إن المؤلف يكتب موسيقاه من أجله ولعدد قليل من الأشخاص. أنا أعارض بشدة ذلك التصريح. ولا أستطيع أن أوافقه في هجومه على المؤلفين أصحاب الأسلوب «الكاكوفوني» (المتنافر) في الموسيقا الذي بدأ مع ديبوسي.

ذات مرة، أشار، وهو يفحص مدونة مقطوعة «أصيل إله الحقول» لـ ديبوسي، أشار قائلاً: «إنها موزعة أوركسترالياً بذوق رفيع.... وهو يعرف عمله.... أمن الممكن أن يتأثر ريمسكي وأنا بالتوزيع الأوركسترالي لهذا الانحطاط المعاصر؟».

ولكن ينبغي أن أشير إلى أن غلازونوف، حتى بعد أن قلل من قيمة عمل كُتب بالأسلوب الكاكوفوني البغيض بالنسبة له، ظل يستمع إلى

العمل على نحو دائم. لقد حاول أن يفهم الموسيقا، لأنه كان مؤلفاً وليس بيروقراطياً.

كان غلازونوف يحب أن يروي كيف «فهم» فاغنر. قال: «سمعت أوبرا الفالكيري أول مرة فلم أفهم منها شيئاً على الاطلاق، ولم أحبها. ذهبت للإستماع إليها ثانية. لا شيء أيضاً. وللمرة الثالثة – ذات الشيء. كم مرة تعتقد بأني ذهبت للإستماع إلى تلك الأوبرا قبل أن أفهمها؟ تسع مرات. في المرة العاشرة فهمتها كلها، وأحببتها كثيراً».

حين سمعت غلازونوف يروي هذه القصة ضحكت في سري، على الرغم من أني احتفظت بتعبير جدي. ولكني الآن أحترمه من أجل ذلك بعمق. علمتني الحياة العديد من الأمور.

في أيامنا فعل غلازونوف ذات الشيء مع ريتشارد شتراوس. لقد ذهب لمشاهدة أوبرا «سالومي» عدة مرات، ليعتادها، لينفذ إليها، ليدرسها، وقد بدأ رأيه بـ شتراوس يتغير – من قبل، صنف شتراوس في لائحة «مؤلفو التنافر». بالمناسبة، كان غلازونوف يعشق جوهان شتراوس، وهذا برهان آخر على أنه لم متعجرفاً على الصعيد الموسيقي. اعتقد بأني تعلمت ذلك منه أيضاً – ان من الهام جداً ألا تكن متعجرفاً.

بوجه عام، مهما بدا ذلك متناقضاً، لم تكن المرونة واحدة من مزاياه، التي قد لا تكون شيئاً سيئاً. كلنا قد أدركنا ما هي «المرونة» في مسائل الفن، وإلى ماذا تقود.

بالطبع، كان غلازونوف كسولاً أكثر من الحد المقبول، لكنه كان

صادقاً و لم يطلق نعوتاً سياسية على خصومه الجماليين، لقد تجنب مثل تلك الممارسات الجائرة.

هذا موضع جيد لاثارة موضوع العداء بين نيميروفيتش دانشنكو وميرخولد. نيميروفيتش لم يفهم أويحب ميرخولد. بدأ ينفر منه حين كان ميرخولد تلميذه. وحين افتتح مسرح الفن كانت أولى مسرحياته مسرحية «القيصر فيدور إيفانوفيتش». وقد أراد ستانسلافسكي أن يلعب ميرخولد دور فيودور، لكن نيميروفيتش أصر على أن يلعب الدور الممثل موسكفين.

وقد أخبرني ميرخولد فيما بعد وهو يضحك أنه كاد يُجن غيرة من موسكفين وكراهية من نيميروفيتش. لكن كل ذلك ليس بمهم. المهم هو أنه خلال العديد من السنوات كان ميرخولد يهاجم مسرح الفن ونيميروفيتش مستخدماً أساليب مختلفة وجائرة. كان يحاول دائماً أن يلصق بالرجل العجوز صفة سياسية راهنة. لكن نيميروفيتش لم ينزل أبداً إلى هذا المستوى حتى عندما يشير نيميروفيتش خلال محادثاتنا إلى ميرخولد بانزعاج كبير.

كان نيميروفيتش يعتبر ميرخولد رجل استعراض متباهي. وكان على قناعة بان ميرخولد يقود المسرح إلى دروب خاطئة، لكنه لم يستخدم أبداً مصطلحات عناوين الصحف أو الرطانة السياسية مع أن من الأسهل بالنسبة لـ نيميروفيتش فعل ذلك خصوصاً وأن مستقبل مسرح ميرخولد كان مهدداً. وفي ذات الوقت كان الكل يعلم أن مسرح الفن تلقى دعماً من ستالين. وفي ذلك الظرف قد تعتقد بأن نيميروفيتش سيحاول بشدة التخلص من خصمه بطريقة حاسمة. وأي شيء أسهل

من أن تتهم ميرخولد بجريمة سياسية؟ ببساطة تامة. في تلك الأيام الكل تقريباً فعل ذلك. لكن نيميروفيتش تجنب ذلك الفعل الكريه، بل لم يكن يتخيل إمكان حدوث ذلك.

في عام ١٩٣٨ أُقفل مسرح ميرخولد بأوامر من ستالين، وشُنت حملة ضد ميرخولد على صفحات الصحف. لقد ظهر العديد من المقالات كما أجري العديد من المقابلات مع رجال الثقافة السوفييتية الذين تعاونوا وعبروا عن فرحتهم ازاء الحدث الثقافي البارز وهو اغلاق المسرح.

اتصلوا بـ نيميروفيتش لاجراء مقابلة معه وهم على ثقة بان الرجل العجوز لن يفوت فرصت الرقص على قبر خصمه. لكن نيميروفيتش رفض ذلك قائلاً: «إن من الحماقة أن تطلبوا مني إبداء رأي حول اغلاق مسرح ميرخولد. إن ذلك أشبه بسؤال القيصر عن رأيه في ثورة أوكتوبر».

لم يحب غلازونوف موسيقاي، خصوصاً موسيقاي الأخيرة. وقد عاش ما يكفي ليشاهد المقالة في جريدة «البرافدا» والصحف الأخرى التي نُشرت تحت عنوان «الخبطة بدلاً من الموسيقا». حينئذ كان في باريس، و لم يستطع أحد من «البرافدا» أن يأتي إليه من أجل مقابلة معه، لكني على يقين من أن غلازونوف العجوز والمريض، لم يكن ليقل شيئاً يسرهم. لم تنطو نفسه على الخساسة.

كانت الحالة الهامة بالنسبة لي شخصياً هي أن غلازونوف لم يقدم أفكاره وآراءه في شكل إداري، بتعبير أدق، ما كان يقوله لم يبد مثل «توجيه من مدير كونسرفتوار». ولسوء الحظ كان آخر مدير يسلك مثل ذلك السلوك. دعنا لا نشير إلى ما كان يجري خلف جدران الكونسرفتوار، أعني في حقل الثقافة وفي المجالات الأخرى.

بوجه عام، أنا مقر بفضل الكونسرفتوار. لقد حصلت منه على ما أردت. لم أُقسر نفسي على الدراسة. لا أستطيع القول إن كل شيء سار على ما يرام، لأني عشت ظروفاً مادية صعبة جداً وكنت كثير المرض. حينئذ كان عليَّ اتخاذ قرار صعب – هل سأكون عازف بيانو أو مؤلف؟ اخترت التأليف.

اعتاد ريمسكي – كورساكوف القول إنه رفض التسليم بشكاوى المؤلفين حول حياتهم الصعبة. وقد شرح قوله هكذا: تحدثوا إلى ماسك الحسابات، إنه سيبدأ بالشكوى من الحياة ومن عمله الذي دمره لانه تافه ومضجر. أترون، ماسك الحسابات كان قد خطط ليصبح كاتباً لكن الحياة جعلته ماسك حسابات. لكن ذلك، في الواقع، مختلف بخصوص المؤلفين، لا أحد منهم يستطيع القول إنه خطط ليصبح ماسك حسابات، لكن الحياة أجبرته على أن يغدوا مؤلفاً.

لا يمكنك التذمر من تلك الحرفة. فإذا كانت قاسية جداً، كن ماسك حسابات أو مهندس بناء. لا تقلق، فلا أحد يجبرك على الالتزام بحرفة تأليف الموسيقا.

مررت بفترة شك ويأس حين كنت شاباً. قررت بأني لن أستطيع تأليف الموسيقا، ولن أكتب نغمة واحدة. كانت لحظة حرجة، لا أفضل التفكير حولها. أتلفت الكثير من المخطوطات. كنت أقلد غوغول، يالي من شاب أحمق. أحرقت أوبرا «الغجر» المبنية على قصيدة لـ بوشكين.

ربما بسبب تلك المسألة استعيد ذكرى شتاينبرغ أستاذي في التأليف. كان شتاينبرغ شخصاً صريحاً ومواعظياً، وأتذكره لسببين. أولاً لأنه كان زوج ابنة ريمسكي – كورساكوف، ثانياً لأنه كان يكره تشايكوفسكي

بشدة. وينبغي أن أقول إن عائلة ريمسكي – كورساكوف لم تكن تقدر تشايكوفسكي تقديراً عالياً، وكان تعامله معها مؤلماً. كانت هذه نقطة مؤلمة بالنسبة لـ ريمسكي نفسه. انك لا تحتاج إلى نبش الأرشيف، ألق نظرة فقط على الأعمال التي ألفها ريمسكي وكل شيء سيغدو واضحاً.

لقد منع تشايكوفسكي ريمسكي – كورساكوف من التأليف..... قد يبدو هذا تجديفاً، لكنه الواقع. كان كورساكوف مضطرباً لأن تشايكوفسكي كان يؤلف بجواره، ولم يستطع كتابة نوتة واحدة. ولكن، كما يقول المثل، أغاثته المصيبة – توفي تشايكوفسكي وانتهت أزمة كورساكوف.

طوال عشر سنوات لم يستطع كورساكوف كتابة أوبرا، وبعد موت تشايكوفسكي كتب ١١ أوبرا في ١٥ عاماً. ومن المثير للاهتمام أن هذا الطوفان بدأ مع أوبرا «عشية الميلاد». فحالما توفي تشايكوفسكي أخذ كورساكوف موضوعاً، كان تشايكوفسكي قد استخدمه، وأعاد كتابته بطريقته. وما أن ثبّت نفسه حتى جرت الكتابة بسلاسة.

لم أقابل أبداً مثل عائلة كورساكوف، لا يمكن للكلمات أن تصف مدى إجلالهم لذكرى كورساكوف. وبالطبع لم يكن شتاينبرغ استثناءً. كان هو وزوجته ناديجدا نيكولايفنا يتحدثان فقط عن كورساكوف، كانا يستشهدان به ويرجعان إليه وحده.

أذكر شهر تشرين الثاني من عام ١٩٤١. كان ذلك في زمن الحرب. كنت جالساً أكتب السيمفونية السابعة، حين سمعت طرقا على الباب. طُلب مني الذهاب إلى منزل شتاينبرغ لأمر عاجل. تركت عملي وذهبت. حين وصلت إلى هناك استطعت أن أرى المأساة التي حدثت

في المنزل. كل فرد كان متجهماً والدموع تملأ عينيه. شتاينبرغ كان أكثر قتامة من سحابة عاصفة.

نهض شتاينبرغ وقادني إلى مكتبه وأغلق الباب. سحب نسخة من جريدة «البرافدا» من درج المقعد وقال: «لماذا ذكر الرفيق ستالين في خطابه غلينكا وتشايكوفسكي ولم يذكر نيكولاي ريمسكي – كورساكوف؟ نيكولاي أكثر أهمية في الموسيقا الروسية من تشايكوفسكي. أريد الكتابة إلى الرفيق ستالين حول ذلك».

هنا كانت القصة. نشرت جميع الصحف خطاب ستالين، وكان أول خطاب له منذ اندلاع الحرب. وقد تحدث في جزء من خطابه حول الأمة الروسية – أمة بوشكين وتولستوي وغوركي وتشيخوف وريبين وسوريكوف...إلخ ومن المؤلفين الموسيقيين اختار غلينكا وتشايكوفسكي. وقد صدم هذا الظلم شتاينبرغ، واراد أن يستشيرني حول أفضل السبل للكتابة إلى ستالين.

مرت السنون وتغيرت العهود، لكن لا شيء استطاع أن يزيل عداوة عائلة كورساكوف تجاه تشايكوفسكي.

في الواقع هذا تافه، ضعف بسيط. كانت المشكلة الأساسية هي أن شتاينبرغ كان موسيقياً في مجال محدود، لمع في ضوء معكوس، لذلك فكلماته وآراؤه لم تنتزع ثقة خاصة، في حين أي شيء قاله غلازونوف كان موضع ثقة. فقد كان قبل كل شيء موسيقياً عظيماً، كلاسيكياً فعالاً، إن جاز القول.

ولكن في التحليل النهائي، فإن أعمال غلازونوف أمكن رؤيتها

عندئذ – كما اليوم في أضواء متنوعة. وهناك شيء أكثر أهمية بالنسبة لنا نحن التلاميذ، فكل تلميذ استطاع أن يرى بنفسه قدرات غلازونوف بصفته موسيقياً.

أولاً حاسته السمعية، فقد كان يتمتع بما يدعى «Absolute pitch»[٤٢]. لقد أدهشت أذنه الموسيقية جميع التلاميذ. كان يلتقط جميع النغمات الخاطئة في أي مكان كانت.

الناحية الثانية المدهشة في غلازونوف ذاكرته. بالطبع ذاكرته الموسيقية. وهناك العديد من القصص حول ذلك. إليك واحدة من أشهر تلك القصص: قَدِم تانييف إلى بطرسبورغ من موسيكو ليعرض سيمفونيته الجديدة. خبأ المضيف الشاب غلازونوف في الغرفة المجاورة. عزف تانييف سيمفونيته. وحين انتهى قام لتقبل التهاني من الضيوف الذين تجمعوا حوله. وبعد مجاملات إلزامية قال المضيف على نحو مفاجئ «أريدك أن تقابل شاباً موهوباً. وقد كتب مؤخراً سيمفونية».

وحين أحضروا غلازونوف من الغرفة المجاورة قال له المضيف «ساشا اطلع ضيفنا العزيز على سيمفونيتك». جلس غلازونوف إلى البيانو وأعاد عزف سيمفونية تانييف من البداية إلى النهاية. السيمفونية

٤٢– Absolute pitch: تعبير يطلق على القدرة التي يمتلكها أولئك الذين يستطيعون بواسطتها تحديد اسم أية نغمة موسيقية لدى سماعها. وهناك العديد من الموسيقيين الجيدين يمتلكون هذه القدرة، كما أن هناك العديد من الموسيقيين الجيدين أيضاً لا يملكون هذه القدرة. ويبقى الأمر نسبياً على صعيد حساسية الأذن الموسيقية. المترجم.

التي سمعها لأول مرة من خلال الباب المغلق. أنا لست متأكداً من أن سترافينسكي يستطيع القيام بخدعة غلازونوف. وأنا على يقين من أن بروكوفييف لايستطيع.

أذكر ان الناس قالوا إن سترافينسكي كان يعاني مشاكل في سمعه حين كان يدرس على يديَّ كورساكوف، ولكن قد يكون ذلك افتراء (تشويه سمعة)، وقد يكونوا غاضبين على التلميذ المتمرد. من أجل تلك الخدع يحتاج الموسيقي إلى أذن جيدة وجرأة. وهذه الأمور تحدث عادة بعد رهان. كان سولرتينسكي يحثني دائماً على أن أخلق من جديد سيمفونيات ماهلر بتلك الطريقة، وقد نجحت في ذلك.

كان غلازونوف يعرف جميع طلابه بأسمائهم الأخيرة (بنسبهم). ذلك ليس مدهشاً جداً. لكن الأكثر أهمية بالنسبة لنا هو أن غلازونوف كان يتذكر كل واحد منا كموسيقي. كان يتذكر أين وماذا عزف التلميذ، وماذا كان برنامجه، وكم كان عدد النوتات النشاز. هذا ليس مبالغة. في الواقع كان يتذكر كم عدد المرات وأين أخطأ تلميذ معين أثناء الامتحان. وقد يكون قد مر على الامتحان ثلاث أو أربع سنوات.

وينطبق ذات الشيء على المؤلفين. فهو يتذكرهم جميعاً – الموهوب منهم والعادي والذي لا أمل منه. كما يتذكر مؤلفاتهم.

كان غلازونوف يعزف البيانو على نحو جيد. كان يعزف بطريقة فطرية، إذ كان يفتقر إلى تقنية العزف الصحيحة. وكان يعزف دائماً وسيجاره الشهير في يده اليمنى. وكان لديه أيضاً مقدرة على قراءة أكثر المدونات الموسيقية تعقيداً. في غرفة معيشته هناك بيانويان كبيران، لكنه لا يستخدمهما. فكان يعزف على بيانو حائطي مركون في غرفة صغيرة

وضيقة. قبل الثورة كانت مخصصة للخادمة،وبعد الثورة أضحت الغرفة الوحيدة الصالحة للسكن في الشقة. فهناك خشب كافٍ لتدفئتها، في حين تظل باقي الشقة باردة.

حين تزوره في منزله، تجده مرتدياً معطفاً من الفرو، وفي قدمه جزمة عالية تصل إلى الركبة. وترى والدته إيلينا بافلوفنا منهمكة في الاعتناء بالطفل. كانت إلينا في الثمانين من عمرها حينئذ. أحياناً كنت أجدها ترفو جوارب الطفل. بالطبع كانت الأوضاع الجديدة صعبة عليه. كان يجلس في تلك الغرفة الصغيرة الدافئة مرتدياً معطفه الفرو ويعزف لزواره من الأجانب المشهورين. إذ كان يرى أن من الحكمة المحافظة على علاقات ودية مع الموسيقيين الأجانب، وذلك منذ أن بدأت تداعب مخيلته فكرة الهجرة إلى الغرب. كان يأمل أن يشبع حاجاته ورغباته من دون المجازفة بحياته.

إنها لصورة رائعة – غلازونوف في معطفه الفرو، يعزف، وضيف شهير، أيضاً في معطف فرو، يصغي، ثم حديث ودي، وسحب من البخار تنبعث من فمهما. انبعث البخار من فم فيليكس فاينغارتنر، وهيرمان أبندروث، وأرتور شنابل، وجوزيف زيغيتي. إن جميع هؤلاء الزوار المشهورين عادوا إلى موطنهم في الغرب بعد أن اغتنوا بانطباعات جديدة حول بلد متجمد – ظلمة وبرد.

كان غلازونوف معجباً بـ ليست، الذي قابله في فايمار على ما أعتقد. وقد عزف له ليست مقطوعات لـ بيتهوفن. وقد أحب غلازونوف أن يروي حول المعالجة واضعاً عزف ليست جنباً إلى جنب مع عزف أنتون روبنشتاين. فغلازونوف يعود دائماً إلى روبنشتاين حين يتحدث عن

جروس البيانو، وقد اقتبس قوله «تعتقد أن البيانو آلة واحدة، إنه في الواقع مئة». ولكنه بوجه عام لم يكن يحب طريقة عزف روبنشتاين، ويفضل أسلوب ليست.

يقول غلازونوف، إن ليست يعزف ببساطة ودقة وشفافية. بالطبع كان ذلك في أواخر حياته، و لم يكن يعزف على المسرح بل في المنزل حيث لا مكان للتأثير على النساء والشابات.

السوناتا التي نحن بصددها، كما أذكر، كانت لـ بيتهوفن وهي في دو دييز مينور. وقد قال غلازونوف إن ليست عزفها بثبات مع تحكم وبتمبوات معتدلة. وقد أظهر ليست جميع الأصوات الداخلية. لقد أحب أن يذكرنا بأن العنصر الأكثر أهمية في التأليف هو البوليفونية.

حين يجلس غلازونوف ليستعرض شيئاً على البيانو، كان يركز دائماً على الصوت المرافق والكروماتيكية، وعلى التعاقبات الصاعدة والنازلة، التي تمنح عزفه امتلاءً وحياة.

شخصياً أشعر بأن هذا واحد من الأسرار البيانوية العظيمة، وعازف البيانو الذي يدرك هذا يقف على عتبة النجاح الكبير.

كان غلازونوف يعشق الجلوس إلى البيانو، وما أن يبدأ العزف يصبح من الصعب إيقافه. عادة كان يعزف أعماله، وكان قادراً على عزف سمفونيتين أو ثلاث من دون توقف. كنت أشعر أحياناً بأنه يواصل العزف لأن من الصعب عليه النهوض، فقد كان كثير الجلوس – من الأسهل بالنسبة إليه الجلوس ومتابعة العزف.

وأخيراً حين ينهض كان يشير إلى ليوبولد غودوفسكي الذي كان يرفض دائماً العزف بوجود رفقة، قائلاً إن أصابعه تتوقف عن الحركة في غرفة المعيشة. ولكن حالما يجلس إلى البيانو ينسى غودوفسكي تحذيره، وعندئذ كان يستحيل جره بعيداً عن البيانو. لا أعرف الكثير حول غودوفسكي، ولكن فيما يتعلق بـ غلازونوف كنت مندهشاً من رغبته الطفولية في العزف – وعزف مؤلفاته. هذه السمة شائعة وسط المؤلفين الذين يكتبون الموسيقا عبر ارتجالاتهم على البيانو، لكن غلازونوف، كما تعلم، لا يؤلف وهو جالس إلى البيانو. وكان يعاني حين ترد الأفكار الموسيقية إلى رأسه أثناء الاجتماعات التي لا تنتهي. كان من عادته الانتظار حتى يتخذ التأليف شكلاً في ذهنه عندئذ يخطه على مسودة نهائية. لكنه يدخل في حسابه احتمال إجراء تصويبات أو إعداد نسخ جديدة.

إن من الصعب أن تكسب احترام الناس، بل ربما من المستحيل. لكن غلازونوف فاز باحترامنا. إن معرفته العملية في مجال الآلات الموسيقية لا تقدر بثمن. فالنسبة للعديد من المؤلفين يبقى هذا المجال كأرض مجهولة. انهم يحصلون على المعرفة النظرية، ولكن من دون معرفة عملية. فعلى سبيل المثال، تعلم غلازونوف العزف على الكمان حين كان يكتب كونشرتو لآلة الكمان. وأنا على علم بأن غلازونوف عزف على العديد من آلات النفخ الخشبية، الكلارينيت على سبيل المثال.

كنت أروي دائماً هذه القصة لتلاميذي. ذات مرة كان غلازونوف في انكلترا بهدف قيادة أعماله. أثناء التمرين سخر منه أعضاء الأوركسترا الانكليزية، فقد اعتقدوا بأنه بربري وربما جاهل. وبدؤوا بعرقلة التمرين. ينتابني الرعب حين أفكر بأوركسترا غير منضبطة أثناء التمرين، ولا أتمنى ذلك لعدوي. لنعد إلى القصة. قام عازف الهورن

الفرنسي وقال إنه لا يستطيع عزف نغمة محددة لأن ذلك من المستحيل. وقد سانده أعضاء الأوركسترا. ترى ما الذي سأفعله لو كنت في مكان غلازونوف. ربما كنت ساتخلى عن التمرين وأنسحب. لكن إليك ما فعله غلازونوف، اتجه بصمت نحو عازف الهورن، أخذ آلته و«صوب» هنيهة ثم عزف النغمة المطلوبة التي أصر عازف الهورن على استحالة عزفها.

صفق أعضاء الأوركسترا، انتهى العصيان، وتابعوا التمرين.

أعتقد بأن العقبة الخطيرة في طريق القيادة كانت تلك على وجه الضبط – مقاومة الأوركسترا التي توقعتها دائماً. لقد اعتدت عليها منذ الخطوات الأولى، منذ سيمفونيتي الأولى.

أحب غلازونوف القول إن هؤلاء الهواة سيصنعون أفضل الموسيقيين، ثم أضاف «إن عرفوا كيف يعزفون».

هل تعرف السطر الذي ورد في قصة الأطفال لـ جوكوفسكي والذي يدور حول صعوبة سحب حصان من مستنقع؟ حسن أنا الآن أسحب حصاناً من مستنقع ذاكرتي، واسم الحصان هو غلازونوف. إنه حصان جيد، لطيف ومفيد.

يتواصل عمل الذاكرة، وأفكر دائماً حول معناها. أحياناً أكون على ثقة بأن ذلك المعنى لن يفهمه أحد. وأحياناً أكون أكثر تفاؤلاً وأفكر بأن لدي، على الأقل، قارئاً واحداً سيعرف المعنى – نفسي. أفسر لنفسي أناساً متنوعين، عرفتهم بطرق متنوعة – بصورة ليست جيدة، جيدة، جيدة جداً. وفي حالة واحدة ربما أفضل من أي شخص على وجه الأرض.

تحدثت إلى هؤلاء الأشخاص، معارفي، في طرق شتى طوال حياتي. ناقضت نفسي أحياناً – وأنا لست خجلاً من ذلك. غيرت رأي حول هؤلاء الأشخاص وليس ثمة شيء مخجل في ذلك. وقد فعلت ذلك بسبب ضغوط خارجية أو لأجعل الحياة أفضل. استمعت إلى الموسيقا الجديدة، عانيت الأرق وأمضيت الليالي أتأمل. كل ذلك أثر فيَّ.

لذلك لا أفكر اليوم بالناس بالطريقة التي درجت عليها منذ ثلاثين، أربعين، أو خمسين عاماً مضت.

حين كنت شاباً، اعتدت استخدام الشتائم في المحادثات مع الأصدقاء. وبمرور السنين أصبحت استخدمها على نحو أقل وأقل. أصبحت عجوزاً، والموت بات قريباً، أراه بعيني. وأعتقد الآن بأني أدرك ماضيَّ على نحو أفضل. إنه، أيضاً، غدا أقرب إليَّ، وأستطيع أن أراه بعيني أيضاً.

أخبرني يوري أوليشا، حين كنا لم نزل صديقين، بهذه الحكاية الرمزية: وقعت الخنفساء في حب اليسروع وقد بادلها الحب، لكنه مات واستلقى ملفوفاً بالشرنقة. حزنت الخنفساء على جسد المحبوب. وفجأة انفتحت الشرنقة وظهرت فراشة. قررت الخنفساء قتل الفراشة لأنها شوشت تأملاتها حول الجسد. اندفعت نحوها فرأت أن عيني الفراشة كانتا مألوفتين – كانتا عينا اليسروع. لقد كادت أن تقتلها، لا في نهاية الأمر، كان كل شيء يبدو جديداً باستثناء العينين. بعد ذلك عاشت الفراشة والخنفساء بسعادة إلى الأبد.

ولكنك بحاجة إلى النظر إلى الأمور بالعين، ولا يستطيع أي أحد فعل ذلك، وأحياناً العمر كله لا يكفي.

III

كثيراً ما أفكر في ميرخولد، أفكر فيه أكثر مما يجب، لأننا جيران نوعاً ما. فدائماً ما أسير أو أقود سيارة ماراً باللوحة التذكارية التي تصف مخلوقاً مخيفاً وأرتعد. يقول النقش: «في هذا المنزل عاش ميرخولد». ينبغي أن يضيفوا: «وفي هذا المنزل قُتلت زوجته بوحشية».

قابلت ميرخولد في لينينغراد عام ١٩٢٨. تلفن لي فسيفولود إيميليفيتش وقال «ميرخولد يتحدث. أرغب في رؤيتك. تعال لعندي إن استطعت. فندق كذا، غرفة كذا».

لا أتذكر الحديث الذي دار بيننا. أتذكر فقط أنه سألني إن كنت أحب الانضمام إلى مسرحه. وافقت فوراً وبعد وقت قصير ذهبت إلى موسكو وبدأت العمل في مسرح ميرخولد بصفة موسيقي.

لكني تركت العمل في ذات العام: إنه يستلزم الكثير من العمل التقني. و لم أستطع إيجاد مكان ملائم لي يرضينا كلينا، على الرغم من أنه كان من الممتع أن أكون جزءاً من المسرح. كانت التمارين آسرة جداً. مشاهدته وهو يحضر مسرحية جديدة كان مثيراً.

كان عملي في المسرح ينحصر في العزف على البيانو. فمثلاً إذا نودي لأحد الممثلين في مسرحية «المفتش العام» وطُلب منه غناء رومانس

لـ غلينكا، أرتدي الفراك وأدخل كضيف، وأجلس إلى البيانو. وكنت أعزف في الأوركسترا أيضاً.

عشت في شقة ميرخولد في شارع نوفينسكي. في الأمسيات كنا نتحدث حول خلق دراما موسيقية. حينئذ كنت أعمل باجتهاد في أوبراي «الأنف». وحدث ذات مرة أن شب حريق في شقة ميرخولد. لم أكن حينها في الشقة، لكن ميرخولد استطاع انقاذ مدونتي الموسيقية سالمة. وانتهى كل شيء على نحو مرضٍ، ولا أعتقد أن أثاث الشقة تضرر كثيراً.

كانت مشاعري تجاه زوجته زيناييدا نيكولايفنا رايخ ذاتية وربما نشأت من واقع أن ميرخولد كان يحاول دائماً أن يقلل من أهمية التباين في أوضاعنا وأعمارنا. لم يكن يجرؤ على رفع صوته في وجهي. لكن زوجته كانت تزعق في وجهي بين حين وآخر. كانت رايخ امرأة حيوية، تشبه أرملة الرقيب في مسرحية «المفتش العام». كانت تتخيل نفسها لبوة اجتماعية. وهذا يذكرني بقصيدة لـ ساشا شيرني. فهي تشير إلى ظاهرة في الحياة. فمع أن الشخص المشهور قد يعطيك، عرضاً، يده، تقدم زوجته في أفضل الحالات إصبعين. ويمكن ان ينطبق ذلك على زيناييدا نيكولايفنا.

لقد عشقها ميرخولد بجنون. لم يسبق لي أن رأيت مثيلاً له. إن من الصعب تخيل وجود مثل ذلك الحب في أيامنا. كان ثمة شيء مشؤوم حوله – وقد انتهى ذلك على نحو سيء.

إن ذلك يجعلك تعتقد: إن أفضل السبل لدوام شيء هو ألا تعيره الكثير من الاهتمام. الأشياء التي تحبها كثيراً تذبل. ينبغي أن تتعامل مع كل شيء بسخرية، خصوصاً مع الأشياء التي تحبها كثيراً. عندئذٍ ثمة فرصة أكبر لتبقى.

ربما كان ذلك من الأسرار الكبيرة في حياتنا. الرجال المسنون لم يعرفوا السر. لذلك فقدوا كل شيء. آمل فقط أن يكون الشباب أكثر حظاً.

كان ميرخولد يحب أن يلبس بأناقة وأن يحيط نفسه بالأشياء الجميلة – اللوحات، الخزفيات، الكريستالات، وهلم جرا. لكن ذلك لا يقارن بشغف زينايدا نيكولايفنا بالرفاهية. كانت رايخ امرأة جميلة جداً، ولكن ربما مع جانب ثقيل نوعاً ما، وكان ذلك جلياً وبصورة خاصة على المسرح.

كانت رايخ تعشق جمالها. وقد عرفت كيف تبدو جذابة، كيف تؤطر جمالها. كان كل شيء في منزل ميرخولد يوظف لخدمه ذلك الهدف: الأثاث، الديكور، كل شيء. وبالطبع الجواهر.

بعد اختفاء ميرخولد[٤٣] مباشرة، اقتحم قطاع الطرق منزل رايخ وقتلوها. كان ثمة ١٧ طعنة سكين. لقد طعنت في عينيها. صرخت رايخ طويلاً. لكن لا أحد من الجيران قدم لنجدتها. لم يجرؤ أحد على الذهاب لشقة ميرخولد. من كان يعلم بما كان يجري. ربما كانت رايخ مهشمة بقبضة حديدية لسفاح رسمي. الأفضل الابتعاد عن المشاكل. وهكذا فقد قتلوها وفروا آخذين معهم كل الجواهر.

كانت رايخ من أصل لوثري، وعلاوة على ذلك، كانت امرأة نبيلة، ولكني لم أكن أنظر إليها بصفتها نبيلة. فقد كانت تبدو نموذجاً للمرأة الأوديسية (نسبة إلى مدينة أوديسا). فإرثها الأوديسي يلقي ظلالاً على

٤٣– يشير هنا إلى اعتقال ميرخولد في ٢٠ حزيران عام ١٩٣٩. كان الناس يختفون ببساطة في تلك الأيام من دون أية كلمة رسمية حول مصيرهم الذي يبقى مجهولاً طوال عدة سنوات، وفي معظم الحالات تظل تواريخ الموت تقريبية.

الباقي. كانت زينايدا نيكولايفنا تتردد على متاجر السلع المستعملة، أحدها يجانب شارع نوفينسكي، حيث باعت سيدات سابقات مخلفات ماضيهن. وكانت رايخ مساومة ممتازة.

كان موقف رايخ تجاهي، كما اعتقد، واحداً من الأسباب التي دفعتني إلى ترك مسرح ميرخولد. فقد أشعرتني بأني أعيش على إحسان ميرخولد كطفيلي. بالطبع، لم يكن ذلك بالقول، ولكن كان واضحاً في تعاملها معي. كنت امقت ذلك التعامل.

كان ميرخولد محسني. سمع عني من أرنشتام[٤٤]. وكان أرنشتام يخطط لترك ميرخولد منذ أن أصبح مجنداً. وكان ميرخولد قد سمع سيمفونيتي الأولى. لم يحبها كثيراً، لكنه ما زال يعرف اسمي. زكاني أرنشتام كعازف بيانو، وكان ذلك عملاً جيداً بالنسبة لـ ميرخولد. لقد فكر في الأمر على النحو التالي: هنا شاب لا يملك مايسد به رمقه. سأجلبه إلى مسرحي. وقد فعل. ولكن كونه نبيل الروح لم يستغل هذا الصنيع الجيد ضدي. لم يكن مثل زينايدا نيكولايفنا.

كانت رايخ هي من دمر ميرخولد. وأنا مقتنع بذلك تماماً. إنها هي التي دفعته للبقاء قريباً من القادة، قريباً من تروتسكي، زينوفييف[٤٥].... إلخ وقد أهدى واحدة من مسرحياته إلى تروتسكي. وقد أخفقت.

٤٤- ليو أرنشتام ١٩٠٥ - ؟. مخرج سينمائي، صديق شوستاكوفيتش. في شبابه عمل عازفاً للبيانو في مسرح ميرخولد. وقد وضع شوستاكوفيتش موسيقا لخمسة من افلام أرنشتام.

٤٥- غريغوري زينوفييف ١٨٨٣ - ١٩٣٦. من زعماء الحزب الشيوعي والكومنترن. أشتهر بقسوته. أُعدم بأمر من ستالين لكونه «إرهابي».

ضمت قائمة المعجبين بـ ميرخولد بوخارين[٤٦] وكارل راديك. لكن مفخرة ميرخولد تكمن في أنه لم يكن على علاقة طيبة مع السلطات. كان الضيوف ذوو الشأن السياسي يتركون أثراً بغيضاً عليه. وأستطيع أن أشهد بذلك، ومن الطبيعي ألايدني ميرخولد نفسه لوظيفة خادم لـ ستالين. كان ستالين يكره ميرخولد. ويمكن القول أن كراهيته تجسدت بالاهمال، لأن ستالين لم يحضر أبداً أية مسرحية من مسرحيات ميرخولد. ولا واحدة. وقد بنى ستالين مشاعره تجاه ميرخولد على الاتهامات.

قبل اغلاق مسرح ميرخولد مباشرة، حضر كاغانوفيتش[٤٧] عرضاً في المسرح. كان جباراً شديد التأثير. وقد افتتح مسرح المستقبل تنفيذاً لرأيه، كما مستقبل ميرخولد.

وكما هو متوقع، لم يحب كاغانوفيتش المسرحية، فقد غادر، رفيق ستالين المخلص، المسرح في منتصف المسرحية. هرع ميرخولد، الذي كان في عقده السادس، إلى الشارع خلف كاغانوفيتش. لكن كاغانوفيتش استقل مع حاشيته السيارة التي انطلقت مسرعة. ركض ميرخولد خلف السيارة إلى أن سقط. لم أكن لأرغب في رؤية ميرخولد في تلك الحالة.

٤٦- نيكولاي بوخارين ١٨٨٨ - ١٩٣٨. من زعماء الحزب الشيوعي. وصفه لينين في وصيته السياسية: «بأنه ليس فقط عالم نظري في الحزب، لكنه أيضاً المفضل في الحزب». أعدمه ستالين.

٤٧- لازار كاغانوفيتش ١٨٩٣ - ؟. من زعماء الحزب الشيوعي، تزوج ستالين أخت كاغانوفيتش الصغرى روز. وقد ظهر توقيع كاغانوفيتش على عدد وفير من تفويضات الموت في زمن ستالين.

أمر غريب كان يحدث لميرخولد. إنه بالتأكيد لم يكن مدرساً، في الواقع كان ضد التعليم. فإذا حدث وأضجره فضولي بأسئلته، قاد ذلك إلى مشهد متسم بالمبالغة الحمقاء. كان ميرخولد يهاجم الشخص البريء، ويصرخ، وهو على حافة الجنون، متهماً الشخص البريء بالتجسس عليه، إذ يزعم أن اكتشافاته الإبداعية كانت قد سرقت منه.

ولكن حتى الأشخاص الذين أمضوا وقتاً قصيراً مع ميرخولد تعلموا شيئاً. حتى لو رمى بهم خارج مسرحه، فانهم ينفصلون عنه وقد اغتنوا، إلا إذا كانوا حمقى تماماً.

عندما كنت أعيش مع ميرخولد في شارع نوفينسكي، كان يشاركني في أفكاره أحياناً. كنت أجلس أثناء التدريبات وأشهد العديد من العروض. وقد تعلمت الكثير من ميرخولد.

ترسخت بعض من أفكاره في ذهني. هذه، على سبيل المثال، ينبغي أن تجاهد من أجل خلق شيء جديد في كل عمل، لأن الجديد في كل عمل يصدم. ضع نصب عينيك هدفاً تقنياً في كل عمل – اتبع ميرخولد. هذه القاعدة بعناد مسعور. اليوم، ربما تبدو هذه القاعدة مألوفة، ولكن في تلك الأيام، في ذلك الوقت، كانت اكتشافاً كبيراً بالنسبة لي. لم نكن قد تعلمنا أي شيء مثل ذلك. في الكونسرفتوار كانت تجري الأمور على هذا النحو: إذن أنت تؤلف؟ حسن، تابع بأية طريقة ترضيك. بالطبع، اتبع قواعد محددة. ولا شيء غير ذلك.

وهذا يقود إلى القاعدة الثانية، درس ميرخولد الثاني. ينبغي أن تحضر من أجل كل مؤلف جديد. افحص بعناية الكثير من الموسيقا، ابحث – ربما كان هناك شيء مشابه في الكلاسيكيات. عندئذٍ يتبغي

أن تحاول أن تجعل عملك أفضل أو، على الأقل، أن تجعله على طريقتك الخاصة.

جميع هذه الأفكار ساعدتني كثيراً في تلك الفترة. نسيت بسرعة مخاوفي حول تحولي إلى مؤلف. بدأت أفكر بكل مؤلف، أصبحت ثقتي أفضل في ما كنت أكتب، وصار من الصعب تحويلي عن اتجاهي.

قاعدة أخرى ساعدتني في أن أكون أهدأ في مواجهة نقد عملي. هذا هو درس ميرخولد الثالث، وهو مفيد للآخرين، وليس لي وحدي. لقد صرح ميرخولد أكثر من مرة قائلاً: إذا أرضى نتاجك الجميع، عندئذ اعتبر ذلك فشلاً كلياً. ومن ناحية ثانية، إذا انتقد كل شخص عملك، عندئذ يمكن أن يكون في عملك شيء جدير بالاهتمام. يأتي النجاح الحقيقي حين يجادلك الناس حول عملك، حين يكون نصف الجمهور مبتهجاً، والنصف الآخر جاهزاً لتمزيقك.

بوجه عام، حين أتذكر ميرخولد أشعر بالحزن. ليس لأنه لاقى مصيراً مرعباً. حين أفكر في نهايته أتألم فحسب. يأتي الحزن لأن فسيفولود إميليفيتش وأنا لم نفعل شيئاً معاً. لم نخطط لأي عمل كبير نتشارك في خلقه. أراد ميرخولد مسرحة أوبراي «الأنف»، لم يحدث ذلك. أراد أيضاً أن يقوم بمسرحة أوبراي «ليدي ماكبث»، لم يحدث ذلك أيضاً. كتبت موسيقا لواحد من انتاجاته «بقة الفراش» لـ مایاکوفسكي، على الرغم من نفوري الشديد من تلك المسرحية. لقد استسلمت لسحر ميرخولد.

رفضت عدة اقتراحات لـ ميرخولد لأني كنت غاضباً منه بسبب «بقة الفراش». لم أعمل معه في انتاج مسرحية مایاکوفسكي الشنيعة «الحمامات» التي أخفقت. حتى أنني رفضت كتابة موسيقا لمسرحية

«ثلاثة وثلاثون إغماءة» المأخوذة عن تشيخوف. وبالطبع لم أكتب موسيقا لانتاج ميرخولد «حياة واحدة»، فذلك كان عملاً مروعاً بني على رواية أوستروفسكي المرعبة «كيف سقينا الفولاذ». لقد أراد ميرخولد التخلي عن الشكلية في هذه المسرحية. لقد رتب مناظر خشبة المسرح بحيث يبدو كل شيء حقيقياً. ولكن أتى ذلك التخلي متأخراً. فقد كانت قائمة آثامه الأيديولوجية طويلة جداً. وأصدرت السلطات التي شاهدت الواقعية حكمها: «هذا متعمد، كان من الأفضل له أن يسخر من الواقعية».

منعوا عرض المسرحية، وأغلقوا مسرح ميرخولد.

أراد ميرخولد أن يعد معي أوبرا مبنية على رواية ليرمينتوف «بطل من هذا الزمان». وخطط لكتابة الليبريتو بنفسه. ثم فكرنا باعداد أوبرا مبنية على «حفلة تنكرية» لـ ليرمينتوف. واقترح علي كتابة أوبرا مبنية على مسرحية «هاملت» لـ شكسبير التي خطط لينتجها. إن ذلك لمحزن جداً. ومع ذلك أستطيع أن أتخيل ما كنا سنفعله في إعداد «هاملت»، نظراً لأن أفكاره كانت مرفوضة في تلك الأوقات. كان سيجري التنديد بنا بتهمة أنصار النزعة الشكلية[٤٨].

إنه لمن المخجل ألا ينجح العمل مع ميرخولد. على أية حال لقد أنهيت كتابة موسيقا «هاملت» من أجل واحد من أهم الشكليين. أنا قليل الحظ مع الشكلية. لقد اكتمل المخطط الفني، وطُلب إليَّ أن أكون

---

٤٨ – الشكلية – في الأدب والفن: كل نزعة ترمي إلى تغليب الشكل والقيم الجمالية على ما في العمل الأدبي من فكر أو خيال أو شعور. ويمكن القول إن نظرية الفن للفن هي خير مثال لهذه النزعة. المترجم

مؤلف الموسيقا، ثم كان هناك فضيحة. لا بد أنه القدر. «البيضات المشؤومة» على غرار قصة بولغاكوف.

واحدة من أكثر البيضات شؤماً، كان الانتاج الأول من الانتاجات الثلاثة لـ «هاملت» الذي كنت مشاركاً فيه. كان الانتاج مخزياً، قالوا إنه الأكثر خزياً في تاريخ شكسبير. ربما كان كذلك، لا أدري. على أية حال، كان هناك ضجيج وزعيق. وبالطبع، كان هناك من جديد ذات الشيء القديم: الشكلية.

كان أكيموف يقدم «هاملت» في مسرح فاختانغوف. وكان أكيموف أكبر مني بخمس سنوات، وذلك فارق كبير، خصوصاً حين تكون شاباً. كان ذلك في بداية الثلاثينيات، وكان «هاملت» الانتاج المستقل الأول لـ أكيموف. جسارة، أليس كذلك؟ خصوصاً إذا كنت تضع في الحسبان طبيعة «هاملت» الذي أراد أن يقدمها للجمهور.

حتى هذا اليوم، يشكل هذا الانتاج المخزي كابوساً بالنسبة لدارسي شكسبير. تغدو وجوههم شاحبة لدى ذكر ذلك الانتاج، وكأنما يرون شبحاً. بالمناسبة، لقد تخلص أكيموف من الشبح. أعتقد بأنها الرؤية الوحيدة لـ «هاملت» من دونه. لقد اتخذ الإنتاج قاعدة مادية، إن جاز القول.

كان ميرخولد، كما تعلم، يعشق مسرحية «هاملت». فقد كان يعدها المسرحية الأفضل في أي زمان وأي بلد. قال ذات مرة: «إذا حدث واختفت على حين غرة جميع المسرحيات المكتوبة وبقيت بأعجوبة مسرحية «هاملت» فقط، فسيحافظ على جميع المسارح في العالم لتقدم عليها «هاملت» وسوف تنجح وتجتذب الجماهير».

ربما كان ميرخولد يغالي قليلاً في هذه المسألة. ولكني، في الواقع، أعشق مسرحية «هاملت» أيضاً. لقد «واجهت» هاملت ثلاث مرات من وجهة نظر احترافية، لكني قرأتها عدة مرات، مرات كثيرة. وأنا أقرأها الآن.

لقد تأثرت بالمحادثة التي جرت بين هاملت و«روزنكرتز» و«غيلدنستيرن»، حين يقول هاملت إنه ليس مزماراً ولن يدع الناس تعزف عليه. مقطع مدهش. إنه سهل بالنسبة إليه، إنه أمير في النهاية. إن لم يكن أميراً فسيعزفون عليه.

المسرحية الأخرى التي أعشقها هي «الملك لير» لـ شكسبير. لقد قابلت «هاملت «الأمير» ثلاث مرات و«الملك» مرتين، وفي حالة واحدة شاركت في موسيقاهما – الملك لير تشارك مع هاملت[٤٩]. اعتقدت بأنهما شخصيتان متوجتان ستعمل الموسيقا بينهما بنجاح.

الشيء الهام في مسرحية «الملك لير» كما أرى هي تحطم أوهام«لير» البائس. لا، ليس تحطم. يأتي التحطم دفعة واحدة وينتهي الأمر، ذلك لن يسبب مأساة. لكن مراقبة أوهامه وهي تنهار ببطء وبالتدريج – ذلك شيء آخر. ذلك مؤلم، عملية مروعة .

تموت الأوهـام تدريجياً – حتى عندما تبدو بأنها حدثت على

٤٩– استخدم غريغوري كوزينتسيف ١٩٠٥ – ١٩٧٣ موسيقا شوستاكوفيتش التي كتبها في مرحلة مبكرة من أجل انتاج «الملك لير» في اخراجه لمسرحية «هاملت». فيما بعد كتب شوستاكوفيتش موسيقا خاصة لفيلم «الملك لير». الفيلمان من اخراج كوزينتسيف.

الفور وعلى نحو مفاجئ، كأن تستيقظ في يوم رائع وأنت متحرر من الأوهام. إنها ليست كذلك على الإطلاق. فتدمير الأوهام عملية طويلة وكئيبة مثل وجع السن. لكنك تستطيع قلع السن. الأوهام، الموت، تتابع تجذرها فينا. تبعث رائحة كريهة. وأنت لا تستطيع الفرار منها. وأنا أحملها معي أينما ذهبت.

أفكر بـ ميرخولد. ثمة العديد من المآسي في حياته. كانت حياته كلها مأسوية، وواحدة من مآسيه كونه لم يخرج مسرحية «هاملت». أحبَ ميرخولد أن يناقش كيف سيخرج هذا المشهد أو ذلك من «هاملت». كانت أفكاره مطابقة لمفهوم أكيموف. وكان ميرخولد قد فكر فيها كلها في وقت مبكر وحملها معه من مكان إلى آخر. وكان يصرخ في كل زاوية قائلاً إن أكيموف سرقها منه. بالطبع، أكيموف لم يفعل ذلك. فكر أكيموف في كل شيء وحده. لكن الهام هو أن فكرة تقديم «هاملت» كـ كوميديا كانت منتشرة.

أراد ميرخولد أن يقوم ممثلان بتقديم مسرحية «هاملت»، ربما رجل وامرأة، وأما «هاملت» فيقرأ المنولوغات التراجيدية، والآخر ليضايقه. و«هاملت» الثاني سيكون كوميدياً. أعتقد بأن رايخ (زوجة ميرخولد) ستقرأ المنولوغات التراجيدية. كان ميرخولد قد جربها كـ «هاملت».

كان ميرخولد قلقاً إزاء الشبح. إنه لا يؤمن بالأشباح. لكن الأكثر اهمية هو أن مراقبي الأعمال الفنية لا يؤمنون بالأشباح. لذلك فكر ميرخولد حول كيفية تقديمه. وقد تبيَّن كيف سيتسلق الشبح صندوق سيارة كبيرة، محدثاً صريراً وتأوهاً. وسيلبس الشبح نظارات وحذاء مطاطياً ويعطس باستمرار. كان ميرخولد مرحاً جداً وهو يتحدث

حول الشبح. وعندئذٍ قدم أكيموف «هاملت» من دون الشبح. ذلك ممتع أيضاً.

لكني في ذلك الوقت كنت أمر بأزمة صعبة[٥٠]. كنت في هيئة مروعة. كل شيء كان ينهار ويتفتت. كنت أتآكل في داخلي. وفي ذلك الوقت كنت أكتب أوبراي الثانية. أوبراي الثانية قتلت الأولى. سنتكلم في وقت لاحق حول مشاريعي الأوبرالية المختلفة. إنها شوشت ذهني وأرهقت روحي.

كانت، بوجه عام، فترة سيئة. وظل أكيموف يلاحقني. وافقت على كتابة الموسيقا، ودفع لي المسرح سلفة مالية. كان أكيموف رجلاً لاذعاً جداً ومثابراً، وظل يغريني بحكايات حول «هاملت» وكيف ستغدو مخزية.

النقطة الأساسية هي أن الرقابة منعت عرض «هاملت». قد تصدق ذلك أو لا. بوجه عام كان مسرحنا قد عانى مشكلة شكسبير، خصوصاً مع «هاملت» و«ماكبث». فقد اتخذ ستالين موقفاً متشدداً إزاء هاتين المسرحيتين. لماذا؟ يبدو ذلك واضحاً تماماً. حاكم مجرم – ما الذي يمكن ان يجذب القائد والمعلم[٥١] في ذلك الموضوع؟ كان شكسبير متنبئاً –

٥٠– في عام ١٩٣١، حين كان شوستاكوفيتش يكتب أوبرا «ليدي ماكبث» واجه سلسلة من الاخفاقات: سُحبت باليه «البرغي» من برنامج الحفلات، و لم تعزز سمعته الموسيقا التي كتبها لعدد من المسرحيات والأفلام. كان يود خلق «فن رفيع المستوى»، وكان غاضباً من الضغوط التي صرفته عن عمله الحقيقي. وكانت علاقته بـ نينا فاسيليفنا فارزار، زوجته المستقبلية، متوترة.

٥١– «القائد والمعلم» هي واحدة من الصيغ التقليدية التي أُضيفت إلى اسم ستالين طوال حياته. وسط الصيغ الأخرى هناك «مهندس السكة الحديدية العظيم»، «صديق الأطفال»، «البستاني العظيم».

رجل يترصد القوة خلسة، يخوض في الدم إلى الركبتين. وكان شكسبير بسيطاً جداً. وخزات الضمير والجريمة وكل ذلك. ما الضمير المذنب؟

كل ذلك مألوف، بسيط وجميل. أحياناً، يتحدث شكسبير إلينا مثل طفل صغير. حين أتحدث إلى طفل، فالكلمات ليست مهمة. ما هو مهم هو الذي يكمن وراء الكلمات – المزاج والموسيقا.

حينما اتحدث إلى أطفال صغار لا أنقب في معنى ثرثراتهم، أصغي فقط إلى الجروس. كذلك الحال مع شكسبير. حين أقرا شكسبير أستسلم للتدفق. لا يحدث ذلك دائماً. ولكن تلك هي اللحظات الأفضل. أقرأ – أصغي إلى موسيقاه.

مآسي شكسبير مفعمة بالموسيقا. إنه هو القائل: الإنسان الذي لا يحب الموسيقا غير جدير بالثقة. هكذا إنسان قابل لفعل الشر أو القتل. من الواضح أن شكسبير كان يعشق الموسيقا. لطالما أُخذت بمشهد «لير» الذي يستيقظ فيه «لير» المريض على الموسيقا.

بالطبع، لم يدن ستالين الموسيقا. إنه ببساطة لم يرد أن يشاهد الناس مسرحيات بحبكات لا تروقه، أنت لا تدري ما قد يفرقع في ذهن شخص مجنون. بالطبع، كل الناس عرفوا بطريقة حاسمة أن ستالين هو الأعظم بين العظماء والأحكم بين الحكماء، لكنه منع شكسبير فقط في حالة: ماذا لو قرر أحد ما أن يلعب دور «هاملت» أو «مكدوف»؟

أتذكر كيف أوقفوا تدريبات «هاملت» في المسرح بموسكو. لقد كان مسرح ستالين «المفضل. وبدقة أكبر، كان المسرح الوحيد الذي يحبذه القائد. وبالنسبة للممثل الذي كان يلعب دور «هاملت» فإن

منع المسرحية غدا مأساة حقيقية. كان «هاملت» حلمه، وأدرك كل من حوله بأنه سينجح في أداء الدور. لكن كلمة ستالين كانت قانوناً، وان القائد والمعلم لا يحتاج إلى إصدار أمر. ليس هنا أمر، فقط رغبة. لماذا يمنع؟ قد تدخل التاريخ بأقل من صورة مهيبة. من الأفضل أن تسأل فقط، كما فعل ستالين: «هل هذا ضروري – عرض «هاملت» في مسرح الفن، إيه؟». ذلك كل شيء، ذلك كافٍ. تزال المسرحية ويغرق الممثل في الشراب حتى الموت.

لسنوات طويلة لم تشاهَد «هاملت» على المسرح السوفييتي. كان كل شخص يعرف سؤال ستالين المباشر في مسرح الفن و لم يرد أحد المجازفة. الكل كان خائفاً.

و«الملك لير»؟ كان الكل يعرف أن أفضل «لير» لدينا هو الممثل ميخويلز[٥٢] في المسرح اليهودي، والجميع يعرف ما آل إليه مصيره. مصير رهيب. وماذا حول أفضل مترجم لدينا لـ شكسبير – باسترناك؟

كل شخص تقريباً يحمل مأساة، أكثر مأسوية من أي شيء في شكسبير. لا، من الأفضل ألا نتورط في عالم شكسبير. فقط الناس اللامبالون سيضطلعون بتلك المهمة الخاسرة. ذلك أن شكسبير مادة شديدة الانفجار.

ولكن لنعد إلى الوراء. في شبابي أذعنت لنصائح أكيموف. كان مخرجاً نادراً، فاتناً. كان يلبس دائماً بأناقة، وكان مهذباً جداً، ولكن

٥٢– سولومون ميخويلز ١٨٩٠ – ١٩٤٨ ممثل ومخرج يهودي قُتل بوحشية بأوامر من ستالين، وزُعم أن الزُعر هم من اقترفوا الجريمة.

الأفضل ألا تكون هدفاً لذكائه وقلمه. كان فناناً خبيثاً. كانت رسوماته الكاريكاتيريةمدمرة. أعتقد بأني نجوت بسهولة.

حصل أكيموف على ترخيص شَرْطي لانتاج «هاملت». كان هذا نصراً عظيماً. كانت المشكلة هي أن الرقابة لم توافق كلياً على الانتاج السابق للمسرحية الذي لعب فيه الممثل الأسطوري ميخائيل تشيخوف دور «هاملت». كان ميخائيل تشيخوف، كما تعلم، داعية للتسامي الروحي، وقد شرَّب مسرحه بالتسامي الروحي. ولعب دور «هاملت» بتلك الروح. وقد نفذ ميخائيل تشيخوف المسرحية في المطهر. حرفياً. وبتعبير أدق، اعتقد تشيخوف أن شكسبير قد كتب مسرحية رمزية كلياً وأن كل شخص كان في الحقيقة ميتاً. أفراد الحاشية كانوا أرواح الموتى وشخصيات المسرحية كانت رموزاً للتسامي الروحي.

ربما كان ميخائيل تشيخوف مخلصاً في اعتقاده أن شكسبير كان، بالفعل، داعية للتسامي الروحي، ولقد لعب دور «هاملت» انطلاقاً من ذلك المعتقد. كان جو المسرحية روحياً. وقد لمع الممثلون. لقد كان ميخائيل تشيخوف عبقرياً ببساطة. وقد خرج الجمهور من المسرح وهم يحملون انطباعاً بأنهم خرجوا من عالم آخر. صُدم الرسميون بما شاهدوا وفي الحال منعوا مسرحية «هاملت» الرجعية، التشاؤمية، الصوفية.

كان أكيموف، كما قلت سابقاً، خبيثاً، لكنه كان انساناً مرحاً. شاهد أكيموف معالجة ميخائيل تشيخوف لـ «هاملت» فأثارت غضبه. وقد أخبرني قائلاً: «نظرت إلى ما جرى على خشبة المسرح وتساءلت، أمن الممكن أن يكون مؤلف هذا الهذيان النكد هو حقاً شكسبير؟». وقد

أظهر أكيموف رغبته المتقدة في انتاج «هاملت» الخاص به. يحدث ذلك دائماً: إلهام ينبع من شيء مناقض لرؤيتك؟ فعلى سبيل المثال، تخيل ميرخولد رؤيته لـ «الملكة البستوني» تحت تأثير الانتاج المروع الذي سبق وشاهده.

عانى أكيموف كثيراً بعد مشاهدته لـ «هاملت» ميخائيل تشيخوف الذي كان القشة الأخيرة التي قادت إلى تصوره الخاص للمسرحية. كانت الفكرة ثورية، فقد قرر أن يخرج المسرحية كـ كوميديا. كوميديا الصراع من أجل السلطة. اعطى أكيموف الدور إلى ممثل كوميدي. كان الممثل قصيراً وبديناً، رجل يعشق الأكل والشرب. ينبغي أن أشير إلى هذه التطابقات مع نص المسرحية، التي تشير إلى بدانة «هاملت». لكن الجمهور لم يعتد ذلك أبداً. فقد اعتاد مشاهدة «هاملت» الجليل والبارد جنسياً، أو إلى حد ما الخنثوي في ثوب أسود وسراويل ضيقة. ثمة نساء لعبن دور «هاملت» – أستانيلسن على ما أعتقد واحدة منهن. وخططت زيناييدا رايخ لتلعب الدور. أعتقد بأنه الدور الذكري الوحيد في عالم الأدب الذي حاولت النساء لعبه. والآن، وعلى حين غرة «هاملت» البدين، ذي الصوت العالي والمفعم بالحيوية.

حين أخبر أكيموف إداري المسرح بمخططه، علت وجوههم الدهشة. إذ لا شيء هناك يستوجب المنع. على أية حال فإن هذه الفكرة لن تنبعث منها رائحة صوفية رجعية. بل على العكس ستفوح منها رائحة الكحول. وفيما يتعلق بـ «هاملت» طبقاً لـ أكيموف، فقد كان مرحاً مبتهجاً، رجلاً مجداً يستمتع بشرابه. بالطبع لم يكن أحد لا يفعل مثل ذلك: غيرترود، كلوديوس،بولونيوس، حتى أوفيليا تشرب. في رؤية أكيموف تغرق أوفيليا لأنها ثملة. فبلغة تقرير الفحص الطبي

جاء: «كشف تشريح الجثة عن وجود آثار تسمم كحولي». وتكلم حفاروا القبور هكذا: «أن تشرب أو لا تشرب – ذلك هو السؤال». وكان المرتاب صريحاً «أي سؤال؟ بالطبع أن تشرب». لقد كُتب الحوار خصيصاً من أجل هذا المشهد.

الآن حول الصراع من أجل السلطة. غدا الصراع الموضوع المركزي لـ «هاملت» حسب رؤية أكيموف. الصراع من أجل العرش. ليس هناك شيء من وخزات الذنب التقليدية، والشكوك وهلم جرا. أنا مريض من ذلك الصراع على السلطة، الموضوع المركزي في الفن. لا يمكنك الابتعاد عنه خصوصاً في زمننا. وهكذا «هاملت» يتظاهر بالجنون ليخدع كلوديوس. ادعى «هاملت» الجنون في المسرحية ١٧ مرة وفقاً لحساب اكيموف. أما «هاملت» أكيموف، فيخوض قتالاً متواصلاً وذكياً من أجل العرش. ليس ثمة شبح، كما قلت. «هاملت» نفسه يتخذ هيئة الشبح. يقوم بذلك ليرعب ويرهب أفراد الحاشية. يريد «هاملت» أن يحضر شاهداً مهماً، يشهد لصالحه، من العالم الآخر، ويؤكد الشاهد أن كلوديوس يتربع على العرش بصورة غير شرعية. وهكذا فإن مشهد ظهور الشبح أُعد على نحو كوميدي تماماً.

وفيما يتعلق بـ «أأكون أو لا أكون»، يقرأ هاملت الأسطر وهو يزن التاج بين يديه. يجربه على رأسه، يديره في كل اتجاه. علاقته مع أوفيليا، المومس والجاسوسة، كانت واضحة تماماً. كان هاملت يضاجعها. وأوفيليا الحبلى تثمل وتغرق نفسها.

كان بولونيوس رائعاً. وقد لعب ذلك الدور بوريس شوشوكين. وفيما بعد ازدادت شهرة شوشوكين عندما مثل شخصية لينين على

الشاشة. كان شوشوكين، مثل أكيموف، عدائياً جداً. حاول بشتى السبل الاقتراب من دور بولونيوس. في البداية لم ينجح. فيما بعد عرفته على نحو أفضل حين كان يخرج مسرحية بلزاك في مسرحه وطلب مني كتابة الموسيقا. عند ذلك كشف شوشوكين عن سر نجاحه في هاملت.

أعتقد أن القصة شائقة ومفيدة للممثلين. درس صغير في فن التمثيل. ضحكت من كل قلبي حين سمعت ذلك. أراد شوشوكين أن يبتعد عن الكليشيهات. دور بولونيوس ليس واضحاً جداً. إنه يبدو ذكياً وفي ذات الوقت أحمق إلى حد ما. باستطاعته أن يكون «أباً نبيلاً»، وهذا ما سلكه مع ابنه. ولكن في علاقته بابنته سلك سلوك قواد. عادة كان ظهور بولونيوس مضجراً للجمهور. لكن الجمهور اعتاد عليه وتحمله. ينبغي أن تتحمل أموراً محددة. ينبغي أن تكن احتراماً للكلاسيكيات.

كان هذا منهج شوشوكين. لقد وجد ميزات وسمات في أصدقائه قد تساعده في خلق الدور، وذلك ما فعله مع بولونيوس. أخذ شيئاً من صديق وشيئاً من آخر. ثم حاول أثناء التدريب أن يقرأ مونولوغ بولونيوس وكأنه ستانيسلافسكي.

وفجأة بدأ الدور يتخذ شكلاً محدداً، وقع كل شيء في الموضع الصحيح. حتى المقاطع الأكثر صعوبة في الدور حين تُنطق بأسلوب وشكل الشخصية الـستانيسلافسكية، تبدو فجأة مقنعة. حاكى شوشوكين ستانيسلافسكي من دون أخطاء. وكانت النتيجة مهيبة إلى حد بعيد ومملة إلى حد ما. الرجل (ستانيسلافسكي) يعيش براحة، على نحو مرض تماماً، ومع ذلك، يهذر بهذا الهراء. هكذا صور شوشوكين ستانيسلافسكي.

في ذلك الوقت كان هناك العديد من النكات حول ستانيسلافسكي. إنه لم يدرك شيئاً حول ما يدعونه «واقع المحيط». أحياناً، حين يظهر ستانيسلافسكي أثناء التدريبات في مسرح الفن، يصدم الممثلين بأسئلته الغبية، خصوصاً إذا كان التدريب يجري على مسرحية تتناول الحياة السوفييتية.

تدور واحدة من المسرحيات الكوميدية «تربيع الدائرة»، على سبيل المثال، حول واقع أسرتين تعيشان في غرفة واحدة. في تلك الأيام كان ذلك مألوفاً. فإذا كانت الغرفة كبيرة، يمكن أن تُقسم إلى ثلاثة أو أربعة أقسام. و لم يكن ثمة حديث بخصوص ترف مثل شقة. يمكن أن تحتوي الشقة على ١٠ أو ١٥ عائلة. كان هناك عجزاً في تأمين السكن، فما الذي يمكنك أن تفعله؟

كلمتان رائعتان: شقة مشاع. ينبغي أن تُخَّلد هذه الظاهرة لكي يعرف المتحدرون من أصول متباعدة ماذا تعني الشقة المشاعية. زوتشينكو لا يضاهي هنا. فقد غنى أغنيته. «بالطبع، حصولنا على شقة مستقلة لا يعني شيئاً سوى حلم بورجوازي تافه. ينبغي أن نعيش معاً بانسجام كلي، وأن لا نقفل على أنفسنا في حصوننا. ينبغي أن نعيش في شقق مشاع. أنت محوط بالناس. هناك أناس تتحدث إليهم، تنصحهم، تلكمهم».

ومن السهل أن تدلي بتصريح، أن تتهم جارك، نظراً لأن حياة جارك مرئية. كل شيء مرئي – من أتى، في أي وقت غادر، من زار من، من هم أصدقاؤه. ماذا يطبخ فلان من أجل العشاء أيضاً مرئي، نظراً لأن المطبخ مشاع. يمكنك أن تنظر خلسة إلى قِدر جارك حين يخرج من

المطبخ. يمكنك أن تضيف إليه (القدر) المزيد من الملح. دعه يأكل شيئاً مالحاً إن كان ذكياً. ويمكنك إضافة شيء آخر.

ولكن، كما قال زوتشينكو: ينبغي أن يسكن السكرتير المتعلم مع السكرتير المتعلم، وطبيب الأسنان مع طبيب الأسنان وهلم جرا. أما عازفو الفلوت فينبغي أن يقيموا خارج البلد. عندئذٍ تتألق الحياة في الشقق المشاع.

نعم، نحن بحاجة، حقاً نحن بحاجة، إلى أعمال ضخمة مبنية على الموضوع الخالد: الشقق المشاعية. ينبغي أن تُصور وتُمجد وتُبجل. هذا واجب فننا وأدبنا.

أعترف هنا بأني حاولت أيضاً أن أشارك في الجهد العام. لأدرك، لأصور هذا البؤس بالموسيقا. أردت أن أبين أنه يمكنك قتل إنسان في عدة طرق، ليس فقط جسدياً، ليس فقد بالاعدام بالرصاص، أو من خلال العمل الشاق. يمكنك قتل الكائن البشري من خلال أشياء بسيطة، بأسلوب الحياة، بالشقة المشاع. على سبيل المثال.

هذا ليس موضوعاً كوميدياً. أعني، ليس للضحك. إنه موضوع من أجل الهجاء. لكن مسرح الفن يقدم كوميديا مبنية على موضوع يريدون له أن يثير الضحك في الوقت الذي ينبغي أن يدفع للبكاء. وستانيسلافسكي لا يدرك ميكانيكية الحبكة. إنه يسأل: «ماهي الفكرة؟ لم يعيش هؤلاء البشر في غرفة واحدة!». يعيش ستانيسلافسكي في منزل خاص به في المدينة.

يقولون لـ ستانيسلافسكي: «إنهم لا يملكون شققاً خاصة بهم». لا

يصدق ستانيسلافسكي ذلك. إنه يقول «لا أصدق ذلك، لا يمكن ألا يكون للناس شقق خاصة بهم. أنتم تخدعونني».

إنهم يحاولون اقناع ستانيسلافسكي أن ذلك كان حقيقة خالصة، أن هناك مواطنين يعيشون في هذه الأوضاع الشاذة. هنا ينزعج العجوز. فيهدؤونه. عندئذ يتخذ قراراً لامعاً: «حسن، في تلك الحالة سنكتب في الإعلانات: هذه كوميديا حول الناس الذين لا يملكون شققاً خاصة بهم. وإلا فالجمهور لن يصدق ذلك».

هذه قصة حقيقية حول واحد من المخرجين العظام في زمننا. الآن، من الواضح أن ستانيسلافسكي يعيش في عالمه الخاص. إنه رجل رفيع المقام بروح فنية. إنه يحصل على المواد التموينية من موزعين حصريين، كما هو حال جميع العباقرة والعاملين في الحزب الذين يقدمون خدمات متميزة للدولة.

ولكن كان العجوز، لسذاجته، يعتقد أن الموزع الحصري «معيله السري». والناس في المسرح يتحدثون حوله بابتسامة متكلفة. صحيح أن ستانيسلافسكي اعتقد أنه سر عظيم. ولكن لم يكن سراً. الكل كان يعرف حقيقة الموزعين الحصريين، ويعرف أن الأشخاص المهمين يحصلون على موادهم الغذائية من مصدر خاص لا يصله المواطنون الآخرون، من أماكن خاصة خصصت للنخبة. الجميع اعتاد واقع حياتنا هذا. وظل كل شخص صامتاً، معتقداً بأنه يحتفظ لنفسه بـ «السر العظيم».

لقد جلب أسلوب الحياة الجديدة العديد من النزاعات الجديدة: الموزع الحصري، الشقة المشاع. في الأزمنة السابقة قد تصادف رجلاً

يطوف والسيف في يده حول قلعة باحثاً عن شبح. في أيامنا يتجول الرجل، وفي يده فأس، هنا وهناك في الشقة المشاع مراقباً النزيل الذي لا يطفأ ضوء المصباح في الحمام. تخيل رواية في زمننا الجديد تتضمن أسراراً ورعباً. بطلي هنا، فأس في اليد، تهدد النزيل القذر بالموت إن ضُبط متلبساً بالجرم.

أنا لا أنغمس الآن في السخرية. لسبب ما يعتقد الناس أن على الموسيقا أن تخبرنا شيئاً حول ذروات الروح الانساني أو على الأقل الدونات الرومانتيكيين. ولكن هناك القليل من الأبطال أو الدونات. معظم الناس عاديين، لا أسود ولا أبيض. انهم رماديون يعكسون درجة من درجات اللون الرمادي الوسخ.

وعلى هذه الأرضية الوسط تجري نزاعات عصرنا. إنه تل النمل الكبير الذي نزحف عليه جميعاً. وفي أكثر الحالات تبدو أقدارنا سيئة. لقد عوملنا بقسوة وخشونة. حالما يرتقي أحد الزاحفين قليلاً نحو الأعلى، يغدو مستعداً ليعذب الآخرين ويذلهم.

ذلك الوضع، في اعتقادي، بحاجة إلى المراقبة. ينبغي أن تكتب حول غالبية الناس ومن أجل الأكثرية. وينبغي أن تكتب الحقيقة – عندئذ يمكن أن يدعى ذلك الفن الواقعي. من هو بحاجة إلى التراجيديات؟ هناك قصة إلف وبيتروف التي تدور حول شخص مريض غسل قدمه قبل الذهاب إلى الطبيب. وحين وصل إلى هناك لاحظ أنه غسل القدم الخطأ. الآن، تلك هي تراجيديا حقيقية.

حاولت ضمن نطاق قدرتي أن أكتب حول هؤلاء الناس، حول أحلامهم العادية وآمالهم، وحول ميلهم المريب نحو الجريمة. أنا نادم

لأني لم أكن متماسكاً على نحو كاف فيما يتصل بذلك. لم أكن أملك تصميم زوتشينكو وقوة إرادته. رفض زوتشينكو ببساطة آراء ليو تولستوي أو رابندراناث طاغور.

لكن لدي مبرر عظيم. فأنا لم أحاول أبداً تملق السلطات في موسيقاي. ولم أقم أبداً «علاقة» معهم. لم أكن مفضلاً لديهم، على الرغم من أن البعض اتهمني بذلك. قالوا بأني وقفت قريباً من السلطة. ذلك خداع بصري. ما كان لا، كان لا.

لننظر ببساطة إلى الوقائع. لينين لم يسمع موسيقاي أبداً، ولو كان قد سمعها، أشك بأنه أحبها. وأستطيع القول إن لينين كان لديه ذوق محدد في الموسيقا. وكان اقترابه منها متميزاً، أكثر تميزاً مما يمكن تخيله. كان لونا تشارسكي[٥٣] يدعو لينين دائماً إلى داره لسماع الموسيقا، لكن لينين كان يرفض دائماً بحجة أنه مشغول. وذات مرة قال لـ لونا تشارسكي بعد أن تعب من دعواته: «بالطبع، إن من الممتع الإصغاء إلى الموسيقا. ولكن هل يمكنك أن تتخيل بأنها تحزنني، واجد صعوبة في تحملها». أرأيت، كانت الموسيقا تحزن لينين.

لم يكن زينوفييف من أنصار موسيقاي. كان كيروف[٥٤] يحل محله،

٥٣- أناتولي لونا تشارسكي ١٨٧٥ - ١٩٣٣. من زعماء الحزب الشيوعي. مفوض الشعب للشؤون الثقافية. كتب مقالات ممتازة حول الموسيقا. في عام ١٩٢٦ حصل الشاب شوستاكوفيتش، بأوامر شخصية من لونا تشارسكي، على حصص طعام.

٥٤- سيرغي كيروف ١٨٨٦ - ١٩٣٤. من زعماء الحزب الشيوعي، «رئيس» لينينغراد. قتله إرهابي (يعتقد الآن أن ستالين كان مدبر عملية القتل). في عام ١٩٣٥ سُمي مسرح مارينسكي الشهير للأوبرا والباليه باسم كيروف.

و لم يكن لي حظ معه أيضاً. في ذلك الوقت أصدر زينوفييف أمراً باغلاق جميع دور الأوبرا في بتروغراد. وقد علل ذلك بقوله: البروليتاريا (طبقة العمال والكادحين) ليست بحاجة إلى دور أوبرا. إنها عبء ثقيل على البروليتاريا. نحن البولشفيك لم نعد نستطيع حمل العبء الثقيل. (لينين، إن كنت تذكر، اعتبر الأوبرا «جزءاً من ثقافة الطبقة الأرستقراطية»).

على العكس من ذلك، كان كيروف يحضر دائماً عروض الأوبرا. كان يحب أن يكون راعي الفنون. لكن ذلك لم ينجح مع أوبراي «الأنف». كان موقفه سلبياً جداً من الأوبرا وأمر بسحبها من برنامج العروض. لقد ألقوا باللائمة على الأوبرا بذريعة أنها تحتاج إلى تدريبات كثيرة. قالوا إن الفنانين تعبوا. على الأقل لم يغلقوا المسرح.

لست بحاجة هنا إلى الحديث حول ستالين وجدانوف وخروتشيف. يعرف الجميع بعدم رضاهم عن موسيقاي. هل كان عليَّ أن أقلق؟ بالطبع لا! وهذا أبسط جواب. لم يكونوا مجرد معارف، رجال في الشارع. كانوا رجالاً يتمتعون بسلطة لا حدود لها.

وقد استخدم زعماء الحزب تلك السلطة من دون أن يفكروا مرتين، خصوصاً إذا شعروا أن ذوقهم الرفيع قد تأذى. ثمة فنان اختفى إلى الأبد لأن الصورة الزيتية التي رسمها للقائد لم تماثل هيئة ذلك القائد. وذلك ما حدث للكاتب الذي استخدم «كلمات خشنة». لا أحد دخل معهما في مناقشات جمالية أو طُلب منهما تفسير آرائهما. قِدم أحد من أجلهما في الليل. ذلك كل شيء.

لم تكن هاتان الحالتان استثنائيتين. ينبغي أن تدرك ذلك. ليس هاماً كيف كانت ردة فعل الجمهور إزاء عملك أو هل أحبه النقاد. كل ذلك لم

يكن يعني شيئاً في نهاية الأمر. كان هناك دائماً سؤال واحد بخصوص الحياة أو الموت: إلى أية درجة أحب القائد عملك. أنا مرهق: حياة أو موت، لأننا نتحدث هنا حول الحياة أو الموت، حرفياً، وليس مجازياً. ذلك ما ينبغي أن تدركه.

الآن كما ترى، لم كان من المستحيل الإجابة عن السؤال: هل كنت قلقاً. بالطبع كنت قلقاً.

القلق هي الكلمة الغلط، لكن لندعها جانباً. تبدو التراجيديات في الادراك المؤخر مثل الكوميديات. حين تصف خوفك لأحد ما، يبدو سخيفاً. تلك هي الطبيعة الانسانية. هناك شخص واحد فقط يتمتع بسلطة أحب موسيقاي باخلاص، وكان ذلك هاماً جداً بالنسبة لي، انه المارشال توخاتشيفسكي، «نابليون الأحمر»،كما كانوا يدعونه.

حين التقينا كنت في التاسعة عشرة من عمري تقريباً، وكان توخاتشيفسكي في الثلاثين. لم يكن العمر هو الفارق الأساسي بيننا. كان الفارق الأساسي هو أنه كان يشغل منصباً هاماً في الجيش الأحمر، وكنت قد بدأت العمل بصفتي موسيقياً.

لكني تصرفت على نحو مستقل. كنت مغروراً، وقد أحب توخاتشيفسكي ذلك. غدونا أصدقاء. كانت المرة الأولى والأخيرة التي أصادق فيها قائداً، وقد تحطمت تلك الصداقة على نحو مأسوي.

ربما كان توخاتشيفسكي من أكثر الناس إثارة للاهتمام. لقد غدا قائد الجيش وهو في الخامسة والعشرين. حصل على الشهرة والاحترام والمقام الرفيع. وقد استمر ذلك حتى عام ١٩٣٧.

كان توخاتشيفسكي يستمتع بكونه جذاباً. كان وسيماً جداً وقد عرف ذلك. كان يلبس على نحو استعراضي. وقد أحببت ذلك. فحين كنت شاباً أحببت أن ألبس على نحو جيد. وكانت صحته في أحسن حال. وكنت أتمنى أن أكون مثله، فقدكنت شاباً مريضاً.

كان توخاتشيفسكي من دون شك إنساناً ذو قدرات استثنائية. كان يتمتع بموهبة عالية في المجال العسكري وتشهد على ذلك العمليات العسكرية التي نفذها – على سبيل المثال، اخماده لانتفاضة كرونشتات. وكان محوطاً بالكثير من التملق.

كان توخاتشيفسكي رجلاً طموحاً ومتغطرساً – نموذجاً للرجل العسكري. وبهاتين الصفتين يشبه ميرخولد الذي كان يعشق ارتداء الزي العسكري. لقد لبس زي الجيش الأحمر النظامي. وكان لديه شغف بالمدافع والأوسمة والطبول وبكل المعدات العسكرية.

كانت تلك نقطة ضعف ميرخولد. لنضعها هكذا. كان الفن نقطة ضعف توخاتشيفسكي. وكان ميرخولد يبدو سخيفاً في الزي العسكري. وبدا توخاتشيفسكي سخيفاً حين حمل كمانه، لكن الكثيرون وجدوا ذلك فاتناً. بالمناسبة، نحن هنا نتعامل مع زيف بريء وبسيط في كلتا الحالتين.

الغريب أن ميرخولد عزف الكمان، كذلك فعل توخاتشيفسكي. كل واحد منهما استعاد الحرفة لفترة قصيرة قبل موته المأسوي. ذلك بالطبع مجرد مصادفة. واحدة من دعابات الحياة الموجعة.

أسف ميرخولد، وكأنه كان يتوقع اعتقاله، لأنه لم يصبح عازف كمان.

«كنت الآن جالساً في أوركسترا، أتفحص كماني، ولا أحمل هماً» قال ميرخولد ذلك بمرارة وخوف. حينئذ كان في الخامسة والستين. وقد قال توخاتشيفسكي قبل اعتقاله وهو في الرابعة والأربعين ذات الشيء تقريباً. «كم كنت أتمنى دراسة الكمان وأنا طفل، والدي لم يشتر لي كماناً، لم يكن يملك المال. كنت سأغدو أحسن حالاً كعازف كمان».

تدهشني المصادفة وترهبني. مخرج شهير، وقائد عسكري شهير – كلاهما تمنيا لو لم يلتفت إليهما أحد. المارشال والمعلم تمنيا لو قايضا سيرتهما بسيرة أي شخص آخر، بسيرة سكير يسلي الحشود في قاعات السينما. ولكن أتى ذلك متاخراً.

أحب توخاتشيفسكي أن يكون راعياً للفنون. كان يحب إيجاد «الشبان الموهوبين» ومساعدتهم. ربما لأن المارشال نفسه كان عسكرياً موهوباً، أو ربما لأنه أحب استعراض سلطته.

منذ اليوم الأول الذي التقينا فيه طلب توخاتشيفسكي أن أعزف له مؤلفاتي. وقد أطراها وانتقد بعضها. ودائماً ما كان يطلب إعادة بعض الأشياء – أي عذاب إذا أضجرتك الموسيقا.

أحياناً أفكر فيما كانت ستؤول إليه حياتي إن لم يعدم توخاتشيفسكي بأوامر من ستالين. هل كان سيسير كل شيء على نحو مختلف؟ هل سأكون أسعد؟ ولكن دعنا نتحرر من الأحلام. لا تنسى أن ستالين لم يتشاور مع توخاتشيفسكي. فحين طلب إليهم القائد الحكيم والمعلم مهاجمة أوبراي «ليدي ماكبث»، لم يكن توخاتشيفسكي يعلم مسبقاً بأي شيء. وقد عرف ذلك مع الجميع من مقالة«البرافدا». فما الذي كان يستطيع فعله؟ هل سيسوي الأمر مع ستالين؟

في تلك الفترة بدا مستقبل توخاتشيفسكي متألقاً. فقبل عدة أشهر غدا مارشال الاتحاد السوفييتي. وبعد سنة ونصف أُعدم. وبمصادفة بقيت حياً.

لنعد إلى ذلك الوقت. في عام ١٩٣٦ استدعيت إلى موسكو من أجل عرض جلد الذات. كان عليَّ، مثل أرملة الضابط، أن أعلن للعالم أجمع أني جلدت ذاتي. لقد دُمرت تماماً. كانت نكبة طمست ماضيَّ ومستقبلي.

إلى من كنت سأتوجه طلباً لنصيحة؟ إلى من كنت سأذهب؟ ذهبت إلى المارشال توخاتشيفسكي. كان قد عاد من زيارة ناجحة إلى لندن وباريس. وكانت «البرافدا» تكتب حوله كل يوم. وكنت كالمجذوم يخشى الناس من لقائي. كانوا يتجنبونني. وافق توخاتشيفسكي على مقابلتي. أقفل باب مكتبه، وأغلق خطوط هواتفه. وجلسنا صامتين. ثم بدأنا الحديث بصوت ناعم. تكلمت بصوت خافت لأن لوعتي ويأسي حالا دون أن أتكلم بصوتي الطبيعي. وتكلم توخاتشيفسكي بصوت خافت خشية من آذان المتطفلين.

في تلك الفترة كان عليك أن تأخذ ضيفك إلى الحمام لتخبره بنكتة. تفتح صنبور الماء ثم تهمس بالنكتة. حتى انك تضحك بهدوء في قبضتك. هذا التقليد المدهش لم يمت، فقد تواصل حتى يومنا.

لكننا حينئذٍ لم نكن في مزاج لتقبل النكات. كان توخاتشيفسكي يعرف ستالين على نحو لا يضاهى. كان يعرف أن ستالين يتعقب رجلاً حتى النهاية. بدا لي في تلك الأيام كأنما سيحدث لي ذلك. وقد دمرت المقالة الثانية في «البرافدا» باليهي لتُعزز مخاوفي.

وعد توخاتشيفسكي أن يفعل ما باستطاعته. تحدث بحذر. رأيته يضبط نفسه حين اتجه الحديث نحو ستالين. وما الذي استطاع قوله عندئذٍ؟

بقيت خطط توخاتشيفسكي لغزاً. ترى هل أراد أن يصبح دكتاتوراً؟ لم لا، هذا ما أعتقده الآن. ولكني أشك بان ذلك كان ممكناً في تلك الأوضاع. والآن أصبح معروفاً أن توخاتشيفسكي دُمر من خلال عمل مشترك قام به ستالين وهتلر. ولكن ينبغي ألا يبالغ أحد بدور الجاسوسية الألمانية في هذا الموضوع. فإن لم يكن هناك تلك الوثائق المزيفة التي «تفضح» توخاتشيفسكي، سيتخلص منه ستالين بأية طريقة. لقد أوقع الألمان أنفسهم بين يدي ستالين. كان ذلك مأسوياً. سواء أكان هناك سبب أم لا – ما هو الفرق؟ لقد تقرر مصير توخاتشيفسكي.

كانت توصيات توخاتشيفسكي في المواضيع العسكرية غالباً ما تغضب ستالين، على الرغم من أن ستالين هو من يقرر أية توصيات يوافق عليها. أعرف أن توخاتشيفسكي كان يلجأ إلى الخداع. كان يخطط هو ومساعده على النحو التالي: يظهران معاً أمام ستالين. يدلي توخاتشيفسكي باقتراح، لكن مساعده «يعدل» اقتراحه، مما يجعل ستالين سعيداً وهو يضيف ويطور «التعديل». فهو يحب أن يرى توخاتشيفسكي «مخطئاً». وفي النهاية يوافق على الفكرة. لكنها لم تعد فكرة توخاتشيفسكي بل فكرة ستالين. وثمة توضيح آخر مدهش يبين من أين جاءت أفكار ستالين.

أحياناً، يقولون إن توخاتشيفسكي كان ضعيفاً أمام ستالين،وأن ستالين أذكى. ذلك هراء كان ستالين يهاجم من حول الزاوية مثل قاطع

طريق. أنت لست بحاجة لكن تكون أذكى من أجل ذلك. ينبغي أن تكون وضيعاً فقط.

كان توخاتشيفسكي وحيداً. لم يكن له أصدقاء، فقط المتملقون. وقد هوجم من قبل رجال «الخيالة» القدماء منهم بوديوني وفوروشيلوف. لقد أكد توخاتشيفسكي أن الحرب التالية ستكسب بالدبابات والطيران. وكما تعلم كان المارشال على حق. لكن رجال الخيالة السابقين لم يصغوا إليه. اعتقدوا أن باستطاعتهم الجري إلى باريس ولندن على ظهور الخيل.

كان من الأسهل أن يتحدث ستالين مع الخيالة. كانوا يبجلونه. ذلك ما سمح لـ فورشيلوف أن يبقى خلال جميع الأحداث البغيضة. بالطبع، بدأ ستالين في أواخر أيامه بالقول إن فوروشيلوف كان جاسوساً بريطانياً، لكن لم يتذكر ما كان يقوله. وقد بقي فوروشيلوف على قيد الحياة.

كان فوروشيلوف يعشق غناء الكورس. وقد غنى بنفسه. كان صوته من طبقة التينور، وذلك ما دفعه إلى الاعتقاد بأنه اختصاصي في الموسيقا مثل جدانوف. كان يقدم النصيحة إلى المؤلفين والمؤدين. وكانت الأغاني الشعبية الأوكرانية هي المفضلة لديه، وقد اعتاد غنائها بصوته التينور. أخبرني واحد من أصدقائي كيف غنى مع ستالين وفوروشيلوف وجدانوف. وقد غنى مغنو مسرح بولشوي بتواضع مع القادة. كان التنافر مخيفاً. وكان ستالين يقود. لقد أراد أن يسيطر هنا أيضاً. بالطبع كانوا كلهم سكارى.

كان توخاتشيفسكي مهنياً في كل مكان، في أي وضع. أراد أن

يكون راعياً للفنون، لكن عقله كان دائم الانشغال بالقضايا العسكرية. أحياناً كان يخبرني بشيء أو بشيئين.

في تلك اللحظات أحببته و لم أحبه. أحببته لأنه يتحدث حول الموضوع الذي يعرفه. أنا لا أهتم بمحبي الفنون. أجد المهنيين أكثر جاذبية. لكن حماسة توخاتشيفسكي تجاه المواضيع العسكرية نفرتني.

كان توخاتشيفسكي يعشق السينما، كان يشاهد الأفلام في غرف مخصصة لكبار الضباط. لكنه كان يفضل الذهاب إلى دور السينما بلباسه المدني، وحده، من دون حارس.

ذات مرة ذهبت معه إلى الأرميتاج لمشاهدة اللوحات الفنية. بالطبع كانت هذه فكرته. كان بلباسه المدني. في البداية تجولنا في المتحف، ثم انضممنا إلى مجموعة من الناس يرشدها دليل. كان الدليل الشاب قليل الثقافة، فبدأ توخاتشيفسكي يصحح معلومات الدليل. وبعد مرور وقت قصير لم يعد الناس يستمعون إلى الدليل بل راحوا يستمعون إلى توخاتشيفسكي فقط. أخيراً ثار غضب الدليل. دنا مني وسألني «من هذا؟». أي لماذا يدس أنفه في عملي؟ أجبته من دون تردد «توخاتشيفسكي». في البداية لم يصدقني الدليل. لكنه نظر إليه عن كثب وتبينه. كان لـ توخاتشيفسكي وجهاً مميزاً. عندئذ تحول غضبه إلى خوف شديد وبدأ يشكر توخاتشيفسكي على معلوماته التي لا تقدر بثمن. أجاب توخاتشيفسكي بلطف «ادرس أيها الشاب، ادرس، لم يفت الأوان بعد». وكان توخاتشيفسكي سعيداً بهذه المغامرة.

كانوا يسمون توخاتشيفسكي «العالم النظري العسكري السوفييتي الأعظم». وكان ستالين لا يحتمل ذلك. كذلك كان ستالين يرتاب

بعلاقة توخاتشيفسكي بـ أوردو نيكيدزه. حين توفي فرونز مفوض الشعب العسكري فجأة – كما يظنون الآن، كان لـ ستالين يد في موته أيضاً – زكى توخاتشيفسكي أوردو نيكيدزه ليشغل المنصب الشاغر. ستالين لم يرد ذلك أبداً. وقد لعب ذلك الأمر دوراً في أحداث المستقبل.

أرسل توخاتشيفسكي، بأوامر من ستالين، إلى لينينغراد. كان ذلك بمنزلة نفي، لكني ذهبت لرؤيته أكثر من مرة. وفي لينينغراد عمل توخاتشيفسكي بنشاط مسعور، وفيما بعد بدت نتائج عمله واضحة أثناء الحرب – بعد أن أُعدم توخاتشيفسكي.

كنت أثناء الحرب أفكر كثيراً بـ توخاتشيفسكي. لقد فقدنا ذهنه النظيف. نعرف الآن أن هتلر لم يوقع على خطة بربروسا[٥٥] على الفور. تردد، ثم وقع فقط لأنه اعتقد أن الجيش الأحمر بات ضعيفاً من دون توخاتشيفسكي.

فكرت بـ توخاتشيفسكي حين حفرنا خنادق خارج لينينغراد في تموز عام ١٩٤١. أرسلونا إلى خلف مشفى فورلي، وقسمونا إلى مجموعتين، وأعطوا كل واحد منا مجرفة. كنا مجموعة الكونسرفتوار. بدا الموسيقيون بائسين وعملوا، ينبغي أن أضيف، على نحو سيء جداً. كان شهراً حاراً. قدم أحد عازفي البيانو في بذلة جديدة. رفع بنعومة بنطاله إلى ركبتيه كاشفاً عن ساقيه المهزولتين، اللتان سرعان ما تلطختا بالوحل. وآخر – عالم بتاريخ الموسيقا – كان يضع مجرفته جانباً كل دقيقة. لقد وصل ومعه محفظة مليئة بالكتب.

٥٥– بربروسا. سُميت خطة هتلر لمهاجمة الاتحاد السوفييتي باسم امبراطور ألمانيا فريدريك الأول «بربروسا» (اللحية الحمراء). سار في الحملة الصليبية في عام ١١٩٠.

بالطبع حاول كل شخص العمل بنشاط. ولكن أي نوع من حفاري الخنادق كنا؟ كان ينبغي أن ينجز كل ذلك مسبقاً. وفي وقت أبكر وبحرفية أكبر. إن القليل الذي سبق أن أنجز على الصعيد الدفاعي، أنجز باشراف توخاتشيفسكي.

حين أصر توخاتشيفسكي على زيادة عدد الدبابات والطائرات دعاه ستالين بالمخطط الأرعن. ولكني أثناء الحرب، بعد الهزائم الأولى الساحقة، أدرك ذلك. كان ذلك الشيء نفسه بالنسبة للصواريخ. لقد بدأ توخاتشيفسكي بعلم الصواريخ حين كان في لينينغراد. لكن ستالين أعدم جميع خبراء الصواريخ في لينينغراد. عندئذٍ كان عليه البدء من نقطة الصفر.

غدت الحرب مأساة مروعة بالنسبة للجميع. رأيت وعشت متاعب كبيرة، لكن كانت الحرب أقسى تجربة. ليس بالنسبة لي شخصياً، ولكن بالنسبة للجميع. بالنسبة للمؤلفين والشعراء ربما لم تكن قاسية جداً. لكن الشعب عانى. فكر الآن بالذين ماتوا. ملايين.

بالطبع كانت الحرب حتمية. إنها عمل مروع، قذر ودموي. كان من الأفضل ألا يكون هناك حرب وجيوش. إن وقعت الحرب، عندها ينبغي أن يتولى أمرها احترافيون. لقد كان توخاتشيفسكي محترف حرب، ومن الطبيعي أن ينجز عمله على نحو أفضل من القادة الأغرار أو غير المؤهلين عسكرياً الذين قادوا قواتنا بعد عملية التطهير التي جرت بأوامر من ستالين.

حدثني توخاتشيفسكي كيف قاتل في الحرب العالمية الأولى. كان كثير الشك بالقيصر ومع ذلك قاتل، قاتل بحماسة وشجاعة. قاتل

الألمان شاعراً بأنه يدافع عن الشعب وليس عن القيصر. إذ سيكون من الأسوأ أن يرزح الناس تحت حكم الألمان من أن يرزحوا تحت حكم القيصر.

كنت أتذكر دائماً كلمات توخاتشيفسكي. لقد أصبحت حقيقية بالنسبة لي أثناء الحرب. أكره الحرب. ولكن ينبغي أن تدافع عن بلدك إذا غزاها العدو. لديك وطن واحد فقط.

كان توخاتشيفسكي قد أمضى وقتاً في ألمانيا كأسير حرب. وكان المعسكر بمعايير اليوم أشبه بمصحة. كان السجناء يتمشون هنا وهناك من دون حراس؛ كان كافياً ألا تفر بموجب اتفاقية مكتوبة. كلمة ضابط. طلب توخاتشيفسكي من ضابط آخر أن يوقع بدلاً منه وفر. أخبرني حول ذلك بابتسامة. لكن توخاتشيفسكي لم يخطط للفرار من ستالين.

حين قُدم توخاتشيفسكي إلى لينين، كان سؤاله الأول: كيف دبر أمر هروبه من معسكر السجن الألماني؟ كان من الواضح أنه اعتقد أن الألمان «ساعدوه» على الهرب، مثلما «ساعدوا» لينين للوصول إلى روسيا بعد قيام الثورة مباشرة.

شعر لينين أن لـ توخاتشيفسكي طبيعة قريبة من طبيعته. فأوكل إليه مسؤولية معظم الأعمال. وكما تعلم، وصل جيش توخاتشيفسكي إلى وارسو، لكنه انهزم، فكان عليه الانسحاب. غفر لينين هزيمة توخاتشيفسكي. ذكرني توخاتشيفسكي بذلك قبل رحلتي إلى وارسو للاشتراك في مسابقة. كان توخاتشيفسكي قد هاجم وارسو في عام ١٩٢٠، وقد غادرنا إلى وارسو في عام ١٩٢٧. كنا ثلاثة وقد عزفنا برنامج المسابقة من أجله، وقد تحمل ذلك وشجعنا قائلاً: لن يحدث شيء مريع حتى لو خسرتم.

أتساءل من سيعزف على الكمانات التي صنعها توخاتشيفسكي إن قيض لها البقاء. لدي احساس بأنها ستصدر صوتاً حزيناً. لم أكن محظوظاً جداً في الحياة. لكن هناك من هم أقل حظاً مني. حين أفكر بـ ميرخولد وتوخاتشيفسكي أفكر بكلمات إلف وبيتروف: «ليس كافياً أن تحب السلطة السوفييتية. ينبغي أن تحبك».

IV

عملت في أوبـرا «ليدي ماكبث» طوال ثلاث سنوات تقريباً. كنت قد أعلنت عن ثلاثية أهديها إلى النساء في جميع مناطق روسيا. بُنيت حبكة أوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك» على قصة بذات الاسم للكاتب نيكولاي ليسكوف. القصة أدهشت القارئ بحيويتها وعمقها، ومن حيث كونها تصويراً أكثر صدقاً ومأسوية لقدر امرأة موهوبة وذكية واستثنائية «ماتت في الأوضاع المروعة لروسيا قبل الثورة»، كما يقولون. هذه القصة في رأيي هي واحدة من أفضل القصص.

قال مكسيم غوركي: «ينبغي أن ندرس. ينبغي أن نعرف بلدنا، ماضيه، حاضره، مستقبله». وقصة ليسكوف تخدم هذا الهدف. «ليدي ماكبث» هي كنز حقيقي بالنسبة لمؤلف بشخصياتها الحيوية وبصراعاتها الدراماتيكية – كنت مفتوناً بها. كتب معي الليبريتو الكاتب المسرحي ألكسندر غريمانوفيتش بريز. اتبعت قصة ليسكوف بكليتها باستثناء الفصل الثالث الذي انحرفنا فيه قليلاً عن الأصل بغية الحصول على أثر اجتماعي أكبر.

حولت الأوبرا إلى مزاج مأسوي. كنت قد قلت إن «ليدي ماكبث» يمكن أن تدعى أوبرا هجائية – مأسوية. على الرغم من كون إيكاترينا

لفوفنا قاتلة، فهي لم تفقد إنسانيتها. يعذبها ضميرها، تفكر بالناس الذين قتلتهم. أشعر بأني تقمصتها عاطفياً.

إن من الصعب إلى حد ما أن أشرح، وقد سمعت القليل من الآراء المتعارضة حول الموضوع، ولكني أردت أن أعرض امرأة تتمتع بمستوى أعلى من مستوى أولئك الذين من حولها. إنها محوطة بوحوش، وكانت سنواتها الأخيرة أشبه بسجن.

هؤلاء الذين انتقدوها بخشونة فعلوا ذلك من وجهة النظر هذه: إذا كانت مجرمة، إذن هي مذنبة. لكن ذلك هو الاجماع العام، وأنا أكثر اهتماماً بالخاص. كل شيء يعتمد على الظرف وعلى الشخص. لا يمكنك الاقتراب من أي شيء بذات القياس.

إيكاترينا لفوفنا امرأة متميزة نابضة بالحياة وحياتها حزينة وكئيبة. لكن يقتحم الحب القوي حياتها، ويثبت في النهاية أن من الأجدر ارتكاب جريمة من أجل ذلك الشغف، نظراً لأن الحياة لم يكن لها معنى.

تتناول «ليدي ماكبث» عدة مواضيع. أنا لم أرد انفاق الكثير من الوقت حول جميع التفسيرات المحتملة، ولا تنس أني لا أتحدث في هذه الصفحات حول نفسي، وبالتأكيد ليس حول موسيقاي. في النهاية يمكنك الذهاب ومشاهدة الأوبرا. في السنوات الأخيرة جرى تقديمها باستمرار، حتى خارج روسيا. بالطبع جميع العروض سيئة، سيئة جداً. في السنوات الأخيرة أستطيع أن أشير إلى تقديم واحد جيد – في كييف بقيادة كونستانتين سيميونوف، القائد الذي يتمتع باحساس رائع بالموسيقا. إنه يبدأ من الموسيقا وليس من الحبكة. حين بدأ مغنوه بغناء أدوارهم على نحو سيكولوجي متطرف صرخ قائلاً: «ما الذي

تحاولون فعله، أهنا مسرح فن موسكو؟ أريد غناءً وليس سيكولوجيا. أعطوني غناءً».

هنا لم يدركوا أن الغناء في الأوبرا أكثر أهمية من السيكولوجيا. يعالج قواد الأوركسترا الموسيقا في الأوبرا كأنها شيء قليل الأهمية. هكذا دمروا نسخة الفيلم «كاترينا ازمائيلوفا». كان الممثلون رائعين، خصوصاً المغنية غالينا فيشنفسكايا! لكن لا يمكنك سماع الأوركسترا أبداً. الآن ما هي النقطة الأساسية؟

لقد أهديت «ليدي ماكبث» إلى عروسي، زوجتي المستقبلية، لذا فالأوبرا تدور حول الحب أيضاً ولكن ليس الحب فقط. إنها حول ماسيكون عليه الحب في عالم خالٍ من الأشياء الوضيعة. إن القذارة تدمر الحب. كذلك القوانين والسلوكيات والهموم المالية والدولة البوليسية. فإن اختلفت الأوضاع، سيختلف الحب أيضاً.

كان الحب من المواضيع المفضلة لدى سوليرتينسكي؟ كان بامكانه الحديث عنه لساعات، على معظم المستويات:من المستوى الأعلى إلى المستوى المنخفض جداً. وقد دعم محاولتي الافصاح عن أفكاري في «ليدي ماكبث». لقد تحدث عن الرغبة الجنسية في أوبراتين عظيمتين «كارمن» و« فوزيك»، وأسف لعدم وجود شيء مشابه في الأوبرا الروسية. تشايكوفسكي، على سبيل المثال، لم يكن لديه مثلهما – وذلك لم يكن مصادفة.

آمن سوليرتينسكي بأن الحب هو الهبة الأعظم، وأن الشخص الذي يعرف كيف يحب يتمتع بموهبة، مثله مثل الشخص الذي يعرف كيف يبني السفن أو يكتب الروايات قي ذلك المعنى فإن « إيكاترينا لفوفنا»

هي عبقرية. إنها عبقريب الروايات. في ذلك المعنى، ة بشغفها الذي من أجله هيأت نفسها لفعل أي شيء، حتى القتل.

كان فيلم «الحب من أجل ثلاثة» ناجحاً. وعرضت المسارح مسرحيات مثل «تأميم النساء». وجرت مناظرات حول الحب الحر. وقد شاعت تلك المناظرات التي ناقشوا فيها نظرية «كأس الماء» إذ اعتاد الناس الفكرة القائلة إن ممارسة الجماع ينبغي أن تكون بسيطة بقدر بساطة تناول كأس من الماء. في إحدى المسرحيات تقول البطلة إن إشباع حاجاتك الجنسية لهو شيء هام جداً، وشربك من ذات الكأس على الدوام يجلب الضجر.

كذلك جرت مناظرات حول كتاب سرغي مالاشكين «قمر من اليمين» الواسع الانتشار. إنه كتاب مروع، لكن القراء لم يكترثوا. وصف الكتاب طقساً جنسياً جماعياً شاركت فيه فتيات الكومسومول الشابات. وهكذا اختبروا أبطال هذا الكتاب - بمشورة وأحكام محددة. كان السؤال الذي طُرح بحرارة والذي جرت مناقشته هو: هل باستطاعة شابة أن يكون لديها ٢٢ زوجاً؟

كانت هذه المسألة على شفتي كل شخص، حتى ميرخولد أُخذ بها، وكان رجلاً ذا ذوق ممتاز. وقد خطط ميرخولد لإخراج مسرحية تريتياكوف[٥٦] «أريد طفلاً»، حتى أنه بدأ بالتدريبات، لكن الرقابة منعت المسرحية. حاول طوال عامين الحصول على إذن، لكنه أخفق.

٥٦- سرغي تريتياكوف ١٨٩٢ - ١٩٣٩. كاتب مسرحي طليعي، عمل مع ميرخولد وايزنشتاين ومایاكوفسكي. عده بيرتولد بريشت واحداً من اساتذته في حقل الماركسية. أُعدم أثناء فترة الإرهاب.

رأت الرقابة أن تلك المسرحية صريحة جداً. وقد قال ميرخولد، في دفاعه، إن انتزاع جميع الكلمات البذيئة من النص، معناه أن تُحرق أعمال شكسبير وتُترك «روستاند» فقط.

أراد ميرخولد أن يقدم مسرحية تريتياكوف كمناظرة أيضاً. وفي الواقع بدت الأفكار تتجه نحو إلغاء الحب. تقول واحدة من النساء في المسرحية: «الشيء الوحيد الذي أحبه هو تنظيم حفلة عربدة وقصف». ويمكن للحب أن يقع بجانب الطريق.

وهكذا ترى أنه على الرغم من أن حبكة أوبراي لا تتعامل مع واقعيتنا المجيدة، هناك العديد من نقاط الالتقاء، ينبغي أن تلقي عليها نظرة فقط. وبوجه عام، إن بطلة كـ «إيكاترينا لفوفنا» ليست نموذجية بالنسبة للأوبرا الروسية، ولكن ثمة بعض الأمور التقليدية في «ليدي ماكبث»، وأعتقد بأنها هامة جداً. هناك الرجل الصغير الأعجف الذي يشبه إلى حد ما غريشكا كوتيرما[٥٧]، والفصل الرابع بأكمله مع المحكومين. البعض من أصدقائي اعترضوا على أن الفصل كان تقليدياً جداً. لكن جاء ذلك الختام كما تصورته في ذهني، لأننا كنا نتحدث عن المحكومين.

في الأيام الخوالي كان الناس يدعون المحكوم بـ «البائس الفقير»، وكانوا يحاولون مساعدة المحكومين، أن يمنحوهم شيئاً. ولكن في وقتي تغير الموقف تجاه المعتقل. إذا كنت سجيناً، فأنت لم تعد موجوداً.

٥٧- غريشكا كوتيرما. شخصية في اوبرا «حكاية مدينة كيتيش» لـ ريمسكي - كورساكوف. وهو يمثل الخيانة والتوبة.

قصد أنطون تشيخوف جزيرة سخالين ليطلع على أحوال المحكومين الجنائيين. وفيما يتعلق بالسجناء السياسيين – كانوا كلهم أبطال في أعين المثقفين. يروي دوستويفسكي كيف قدمت له فتاة صغيرة كوبيكا حين كان محكوماً. كان بائساً فقيراً في عينيها.

وهكذا أردت أن أُذكر الجمهور بأن المحكومين هم أناس بائسون وأنه لا ينبغي أن يقسوا على انسان حين يكون في الحضيض. اليوم أنت في السجن، غداً يمكن أن أكون في السجن. تلك لحظة هامة جداً بالنسبة لي في «ليدي ماكبث»، وبالمصادفة، أتت تقليدية جداً بالنسبة للموسيقا الروسية. تذكر أوبرا «خوفانتشينا»، على سبيل المثال – الأمير غوليتسن شخصية لا تثير التعاطف، ولكن حين أُخذ إلى المنفى تعاطف معه موسورسكي. ذلك ما ينبغي أن يحدث.

أعتقد أنها كانت ضربة حظ حين عثرت على حبكة «ليدي ماكبث». وقد عززتها عدة عوامل. فأنا أحببت ليسكوف، وقام كوستوديف برسم الصور الايضاحية. ثم إني أحببت الفيلم، الذي أخرجه شيسلاف سابينسكي، المبني على القصة.

ألفت الأوبرا بتركيز شديد، وعززتها ظروف حياتي الشخصية. حين كنت أكتب موسيقا الغناء أحببت أن أصور الناس الحقيقيين. هنا رجل أعرفه – كيف سيغني هذا أو ذاك المونولوغ؟ لذلك ربما أستطيع القول عن شخصياتي «ذاك فلان وتلك فلانة». بالطبع هذا شعوري الشخصي، ولكنه لم يساعدني على التأليف.

في الواقع، أفكر في المجالات الصوتية للأدوار. ولكن، قبل كل شيء. أفكر حول الشخصية. فعلى سبيل المثال، لدي أحاسيس معقدة

حول سرغي من «ليدي ماكبث». بالطبع إنه وغد، لكنه وسيم. والأهم هو جذاب بالنسبة للنساء، بينما زوج ايكاترينا لفوفنا فاسد. كان عليَّ أن أُظهر في الموسيقا جاذبية سرغي الجنسية البراقة. لم أستطع اللجوء إلى الكاريكاتور المجرد، إذ سيصبح الأمر فاسداً سيكولوجياً. على الجمهور أن يدرك أن المرأة تستطع فعلياً مقاومة رجل مثله. وهكذا منحت سيرغي العديد من ميزات صديق لي، لم يكن بطبيعته سرغي على الاطلاق، بل كان انساناً ذكياً جداً. يقول أشياء جميلة والنساء تذوب. منحت سيرغي تلك الميزة. حين يغوي سرغي إيكاترينا لفوفنا، فهو صديقي في الأداء. لكنني أنجزت العملية بطريقة متقنة إذ حتى الموسيقي المرهف لن يلاحظ شيئاً.

أشعر أن من الهام جداً أن تستخدم في الحبكة أحداثاً حقيقية وأناساً حقيقيين. حين وضعنا أنا وساسا بريز مسودات الليبريتو الأولى لـ «ليدي ماكبث» كتبنا جميع أنواع الهراءالتي انتزعناها من شخصيات أصدقائنا. كان ذلك مسلياً وثبت في النهاية أن ذلك قدم لنا مساعدة كبيرة في عملنا.

نجحت الأوبرا نجاحاً كبيراً. بالطبع أنا لم أكن لأرغب في إيقاف عرضها، لكن الأحداث التي تلت قلبت كل شيء. نسي كل شخص أن «ليدي ماكبث» قدمت طوال عامين في لينينغراد، وطوال عامين في موسكو تحت عنوان«كاترينا إزمايلوفا» في مسرح نيميروفيتش – دانشينكو. كذلك قدمت في مسرح البولشوي بقيادة نيكولاي سموليش.

كتب مراسلو صحيفة ووركر رسائل حانقة حول أوبرا «الأنف».

ونددوا أيضاً بـ باليه «العصر الذهبي» و«الصاعقة». ولكن لم يكن مثل ذلك مع «ليدي ماكبث». ففي لينينغراد وموسكو قدمت عدة مرات في الأسبوع. عُرضت «كاترينا إزمايلوفا»مئة مرة تقريباً في موسمين في مسرح نيميروفيتش – دانشينكو، كذلك في لينينغراد. يمكنك القول إن ذلك كان جيداً بالنسبة لأوبرا جديدة.

ينبغي أن تدرك بأني لا أنغمس في مدح الذات. المسألة لا تكمن في الموسيقا والعروض نفسها التي قدمت في لينينغراد وموسكو باهتمام بالغ، لكن الجو العام كان هاماً. وبالنسبة للأوبرا كان ذلك جيداً.

ربما كان هذا أسعد الأوقات بالنسبة لموسيقاي، لا شيء شابه ذلك لا من قبل ولا من بعد. قبل الأوبرا كنت ولداً يمكن أن يوبخ. وفيما بعد أصبحت مجرم الدولة. دائماً تحت المراقبة، ودائماً معرض للاشتباه. ولكن في تلك اللحظة كان كل شيء رائعاً نسبياً. أو، لأكن أكثر دقة، بدا أن كل شيء سيصبح رائعاً.

هذا الشعور الذي لا أساس له من حيث الجوهر نشأ بعد انهيار اتحاد الكتاب الروس البروليتاريين واتحاد الموسيقيين الروس البروليتاريين. هذان الاتحادان كانا عبئاً على كاهل كل شخص. ومنذ أن تحكم الاتحاد في الموسيقا، بدا أن أغنية دافيدنكو «أرادوا هزيمتنا» في طريقها لتحل محل جميع الموسيقا الموجودة. هذه الأغنية التي لا قيمة لها كان يقدمها المغنون المنفردون والكورس وعازفو الكمان وعازفو البيانو، حتى الرباعيات الوترية قدمتها.

أنت ترى أن هناك أكثر من سبب لنقع في اليأس. بدا كأنما لم يعد هناك احترام للأوركسترا السيمفونية وللأوبرا على الاطلاق. كان

الموسيقيون في مزاج بائس. انضم الواحد بعد الآخر مطأطأ الرأس إلى صفوف اتحاد الموسيقيين البروليتاريين الروس. فعلى سبيل المثال، بدأ صديقي رونيا شيبالين، على حين غرة، يتغنى بحمد دافيدنكو. وقد صنت نفسي بالعمل في مسرح العمال الشباب.

كان اتحاد الموسيقيين البروليتاريين الروس قد برم البرغي باحكام، إذ بدا أن لا شيء سيغدو أسوأ. وحين اختفى الاتحاد تنفس الجميع الصعداء. ولوقت قصير تولى المحترفون شؤون الموسيقا، بالطبع لم يكن لديهم القوة، لكن كانت اقتراحاتهم تؤخذ في الحسبان أحياناً.

ذهبت إلى تركيا مع الوفد الثقافي شبه الرسمي. كانوا يحاولون تحسين العلاقات مع تركيا ومع كمال أتاتورك الذي نظم العديد من حفلات الاستقبال. تلقى جميع الرجال علب سجائر ذهبية، وتلقت النساء أسورة. لقد احتفوا بنا بكرم. كانت الحياة الموسيقية التركية حينئذٍ غير نامية بعد. فقد احتاج دافيد أويستراخ وليف أوبورين إلى نوتاتٍ موسيقية – أعتقد لـ بيتهوفن – فلم يستطيعا ايجادها في جميع أنحاء أنقرة. فعزفا كل شيء من الذاكرة.

بعد رحلتي إلى تركيا، التي كتبت عنها الصحف السوفييتية كثيراً، تلقيت عدة دعوات لتقديم موسيقاي. ذهبت في واحدة من هذه الرحلات إلى أرخانغلسك مع عازف الفيولونسيل فيكتور كوباتسيك. وقد عزف سوناتا من تأليفي. وفي ٢٨ كانون الثاني من عام ١٩٣٦ ذهبنا إلى محطة القطارات لشراء عدد جديد من صحيفة البرافدا. فتحتها وتصفحتها – فوجدت مقالة «تشوش بدلاً من الموسيقا». لن أنسى أبداً ذلك اليوم، ربما هو اليوم الجدير بأن يذكر في حياتي.

غيرت المقالة التي نشرت في الصفحة الثالثة من البرافدا وجودي كله. كانت مطبوعة من دون توقيع، مثل المقالة الافتتاحية للصحيفة – معنى ذلك أنها تعبر عن رأي الحزب. لكنها في الواقع تعبر عن رأي ستالين، وذلك هو الأهم.

هناك مذهب فكري يوحي بأن من كتب المقالة هو الوغد المعروف زاسلافسكي. تضمنت المقالة الكثير عن ستالين، فهناك تعابير لا يستخدمها في العادة زاسلافسكي، كانت غير متفقة مع قواعد اللغة. ولا تنس أن المقالة ظهرت قبل عمليات التطهير.

أعتقد أن العنوان «تشوش بدلاً من الموسيقا» من وضع ستالين. فقبل يوم، نشرت البرافدا تعليقات لامعة للقائد والمعلم على مختصرات كتب مدرسية في التاريخ الجديد وردت فيها كلمة تشوشات.

هذا النص لقائد الشعب وصديق الأطفال نُشر بتوقيعه. ومن الواضح أن كلمة «تشوش» قد التصقت في ذهنه، يحدث ذلك أحياناً للمريض العقلي. وهكذا استخدم الكلمة في كل مكان. حقاً، لِم دعى الأوبرا تشوش؟

حسن، سُحبت الأوبرا من المسرح. نُظمت الاجتماعات لتقرع كلمة «تشوش» في رأس كل شخص. تجنبني الجميع. كان ثمة عبارة في المقالة توحي بأن كل شيء «يمكن أن ينتهي على نحو سيء». كان الكل ينتظر قدوم النهاية السيئة.

أصبحت كأني أعيش كابوساً. أعتقد واحد من أصدقائي، يعرفه ستالين، أن بامكانه مساعدتي، وكتب رسالة يائسة إلى ستالين. أكدت

رسالته على أن شوستاكوفيتش ليس روحاً ضائعة في النهاية، وانه، عدا أوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك» الفاسدة التي انتقدتها صحيفتنا المجيدة البرافدا، كتب أيضاً أعمالاً موسيقية عديدة تتغنى بمجد وطننا الاشتراكي.

حضر ستالين باليه «التيار اللامع» التي وضعت موسيقاها، والتي عُرضت في مسرح البولشوي. كان لوبوخوف قد أخرج الباليه في لينينغراد حيث حظيت بشعبية، وقد دعي ليخرجها في موسكو. وبعد انجازه تلك الباليه عُين مديراً للباليه في مسرح البولشوي. كانت نتائج نزهة القائد والمعلم الثقافية معروفة، إذ ظهرت المقالة الأخرى. كانت كتبت بلغة سليمة مع بعض الشذرات الثمينة. لكن ذلك لم يحقق رضى بالنسبة لي.

مقالتان هجوميتان في البرافدا في غضون عشرة أيام – ذلك كان صعباً. الآن عرف كل شخص على نحو مؤكد بأني سأتذمر. وتوقعْ ذلك الحدث الجدير بالذكر – على الأقل بالنسبة لي – لم يفارقني.

منذ تلك اللحظة كنت ملاحقاً بلقب «عدو الشعب»، ولست بحاجة إلى شرح ما يعني هذا اللقب في تلك الأيام. مازال الجميع يتذكر ذلك.

دعيت عـدواً للشعب بهدوء، وبصوت عـالٍ، من المنابر. أعلنت إحدى الصحف عن حفلة لي كما يلي «تقام اليوم حفلة لعدو الشعب شوستاكوفيتش». أو خذ هذا المثال: في تلك السنوات لم يكن اسمي مرحباً به بحماسة في الصحافة إلا إذا استخدم في مناقشة حول الصراعات ضد الشكلية. ولكن حدث أن جرى اختياري لعمل دراسة نقدية حول

انتاج أوبرا «عطيل» في لينينغراد، وفي دراستي النقدية لم أقل شيئاً مبهجاً حول مغني التينور نيكولاي بشكوفسكي. كنت غارقاً في رسائل مجهولة الكاتب تقول إني أنا عدو الشعب لا أملك وقتاً طويلاً لأعالج على الأرض السوفييتية، وأن أذني – أذنا الحمار، ستقطعان مع رأسي.

كانوا في لينينغراد يحبون بشكوفسكي. ولكن حين سمعه ميرخولد يغني دور غيرمان في أوبرا «الملكة البستوني» أخبر كل شخص قائلاً: «إذا التقيته مصادفة في زقاق مظلم سأقتله».

في الواقع، اتخذت حياة بشكوفسكي منعطفاً تعيساً وأمضى الكثير من الوقت في المعسكرات. إن كنت على علم بما سيحدث له، كنت حينها لا أجيز لنفسي قول أي شيء سلبي حوله. ولكن في تلك الأيام كنت أواجه احتمالاً أكبر في أن أنتهي في المعسكرات.

لأنه بعد نشر المقالتين جاءت قضية توخاتشيفسكي. كانت صدمة رهيبة بالنسبة لي حين أُعدم توخاتشيفسكي. حين قرأت النبأ في الصحف فقدت وعيي. شعرت بأنهم قتلوني. ولكني لم أرد أن أبالغ فوق الحد في هذه المسألة. ففي الأدب الرفيع فقط يتوقف الشخص عن الأكل والنوم لأنه متوتر. في الواقع، الحياة أبسط بكثير، وكما أشار زوتشينكو فإن الحياة تعطي القليل من المادة لكتاب الروايات.

لدى زوتشينكو فلسفة راسخة في الموضوع – يتوقف الشحاذ عن القلق حالما يصبح شحاذاً، والصرصور لا ينزعج من كونه صرصوراً. أوافقه تماماً. في النهاية الحياة تمضي. كان عليَّ أن أعيش وأطعم عائلتي. كان لدي ابنة صغيرة تبكي وتطلب طعاماً، وكان عليَّ أن أتكفل باطعامها بأفضل ما أستطيع.

«مشاعر الكاتب أمام روعة الطبيعة لا توصف». من الطبيعي أنني أستطيع، من دون لون إضافي وبضربات ريشة عريضة، وصف وضعي المحزن، عذابي الروحي، خوفي الشديد الدائم، ليس فقط من أجل حياتي ولكن من أجل حيوات أمي وأخواتي وزوجتي وابنتي، وفيما بعد ابني... وهلم جرا. لا أريد أن أنكر بأني عانيت فترة سيئة. ربما سيدرك القارئ الدقيق ذلك أو ربما يقفز متخطياً هذا الهراء ويفكر، ماضغاً قطعة كراميل، «أي شيء دفعني إلى قراءة هذا الكتاب؟ إنه يزعجني قبل الذهاب إلى النوم».

حين أتصور الأبله مثل ذلك، لا أرغب في المضي في الاستذكار، أجلس فقط بشعور من الذنب، حين لا يكون هناك من شيء يجعلني مذنباً.

من بين جميع الأشخاص الذين قابلتهم في حياتي، كان زوتشينكو الاختصاصي الأعظم في الاكتئاب واليأس والسوداوية وهلم جرا. اعتقد بأني أتحدث كثيراً عن نفسي، وهذه الذكريات ليست حولي، إنها حول الآخرين. أود أن أتحدث حول الآخرين أولاً ثم حول نفسي على نحو عرضي فقط.

كذلك حول زوتشينكو. إنها حقيقة أن الاسكافيين يجولون من دون أحذية، وأنه ليس هناك توكيد أفضل للحقيقة البدهية من زوتشينكو. كان زوتشينكو الكاتب الساخر الأكثر شعبية في شبابي، ومازال حتى اليوم، على الرغم من الاضطهاد والخطر. لقد أضحكت قصصه الملايين. ربما لم يكونوا قراء واعين جداً أو مثقفين، ربما ضحكوا حين كان عليهم أن يبكوا. لقد ضحكوا من أعمال زوتشينكو تلك التي أعدها شخصياً

مأسوية. لكن رأيي ليس مهماً هنا. لقد عُد زوتشينكو كاتباً ساخراً عظيماً، ولكنه في الواقع كان رجلاً مثقلاً تماماً بالاكتئاب والسوداوية.

أنا لا أرجع الآن إلى مصيره الأدبي المأسوي أو إلى واقع انه أُرغم على الكتابة على نحو أفقر، لذلك لا أستطيع قراءة أعماله الأخيرة من دون الشعور بالمرارة.

لم يكن هناك ما ينذر بمصيره المؤ لم حين كان يتمتع بالشهرة والمال. لم يكن ضجر زوتشينكو تصنعاً أدبياً. كان أقرب للموت بسبب الاكتئاب – لم يستطع مغادرة منزله، و لم يستطع أن يأكل. أعطوه أدوية وحُقناً، لكن ذلك لم ينفع. كان مازال شاباً، في السابعة والعشرين، وقرر محاربة مرضه بطريقته من دون مساعدة الأطباء، فقد كان على يقين من أن الأطباء لا يدركون سبب اكتئابه المريع وغير العادي.

أخبرني زوتشينكو، وهو يضحك بحزن، حول زيارته إلى طبيب نفساني. وصف زوتشينكو أحلامه التي يرى فيها نموراً ويداً تمتد نحوه. كان الطبيب اختصاصياً في التحليل النفسي وأجابه على الفور بأن معنى هذه الأحلام واضح جداً. ففي رأيه، أن زوتشينكو الصغير كان قد أُخذ إلى حديقة الحيوانات فخاف الطفل من خرطوم الفيل الطويل. فاليد كانت الخرطوم، وكان الخرطوم رمزاً قضيبياً. لذلك يعاني زوتشينكو صدمة جنسية.

كان زوتشينكو على يقين من أن الطبيب مخطئ. فخوفه من الحياة نجم عن أسباب أخرى، لأن اندفاعاتنا كلها لا يمكن أن تختزل إلى الجاذبية الجنسية. يتجذر الخوف في قلب الانسان لأسباب اجتماعية أيضاً.

أصر زوتشينكو على أن الخوف الناجم عن أسباب اجتماعية يمكن

أن يكون أكثر قوة، ويمكن أن يسيطر على اللاشعور. أنا أتفق معه تماماً. صحيح أن الجنس يلعب دوراً هاماً في هذا العالم ولا أحد ينجو من تأثيره. ولكن المرض يمكن أن ينجم عن أسباب أخرى، وأن الخوف يمكن أن ينتج عن قوى أخرى.

ينشأ الخوف من الفظاظة ومن أسباب أكثر جوهرية – الخوف من فقدان الطعام، أو الخوف من الموت أو الخوف مما قبل العقاب المرعب. قال زوتشينكو إن الانسان المريض بهذا النوع من الخوف يمكن أن يظل طبيعياً من الناحية الجسدية ويكشف مرضه بعدة أفعال غريبة، يعني، عدة أفعال شاذة. لقد شعر بأن غرابة الأطوار هذه كانت أفضل دليل على سبب المرض أكثر من الأحلام، لأن السلوك الشاذ كان دائماً طفولياً. يسلك البالغ مثل طفل أو على الأصح يحاول أن يكون طفلاً. ويبدو أن هذا السلوك يساعد على تجنب الخطر، يساعده على تجنب التماس مع الأشياء الخطرة والقوى الخطرة.

يبدأ المريض بالمناورة بأية طريقة، وحين يأخذ المرض هذا الدور يتوقف كل شيء على قوة المريض النفسية ضد قوة المرض. لأن تنامي الخوف يمكن أن يقود إلى انهيار الشخصية.

يحاول الشخص تجنب الظاهرة الخطرة وذلك يقود إلى التفكير بالانتحار. وما الانتحار؟ فسره زوتشينكو لي. شرح قائلاً إن الموت يمكن أن يبدو مثل الخلاص. المسألة هي أن الطفل لا يدرك ما هو الموت، إنه يرى فقط إن الموت غائب. يرى بأنه يمكنك أن تفر من الخطر، يمكنك الابتعاد والاختباء من الخطر. وهذا الذي يهرب منه الطفل يسميه موت، لأن الموت ليس مرعباً بالنسبة له.

حين يمرض الإنسان تصبح مشاعره مشاعر طفل. وتلك أخفض درجة من درجات نفسه، والطفل يخاف الخطر أكثر مما يخاف الموت. فالانتحار هو هروب سريع من الخطر. انه فعل الطفل الذي غدا مذعوراً من الحياة.

في حياتي التعيسة كان هناك العديد من الأحداث السيئة، ولكن كان هناك فترات تجمع فيها الخطر على نحو مشؤوم، وعندما كان محسوساً بصورة خاصة ازداد خوفي. وفي الفترة التي كنا نتحدث عنها كنت قريباً من الانتحار. أرعبني الخطر و لم أر مخرجاً آخر.

كنت عبداً للخوف على نحو كامل. لم أعد سيد حياتي، شُطب ماضيّ. عملي وقدراتي انتهيا ليصبحا عديمي القيمة. و لم يبد المستقبل أقل قتامة. في تلك اللحظة أردت بيأس الاختفاء.

في تلك الفترة الحاسمة ساعدني تآلفي مع أفكار زوتشينكو. إنه لم يقل إن الانتحار نزوة عابرة لكنه قال إن الانتحار فعل طفولي. كان تمرداً من المستوى الأدنى ضد المستوى الأعلى للنفس. في الواقع لم يكن تمرداً، إنه إنتصار الدرجة الدنيا، الانتصار الأخير.

لم تكن أفكار زوتشينكو وحدها هي التي ساعدتني في ساعة اليأس. هذه الأفكار واعتبارات مشابهة هي التي منعتني من اتخاذ قرارات متطرفة. خرجت من الأزمة أقوى مما كنت، أكثر ثقة بقوتي. لم تعد القوى المعادية ذات قدرة غير محدودة، حتى غدر الأصدقاء والمعارف المخجل لم يسبب لي الكثير من الألم كما كان من قبل.

غدر الأكثرية لم يهمني شخصياً. تمكنت من فصل نفسي عن

الآخرين، وفي تلك الفترة تحقق خلاصي. يمكنك إيجاد بعض هذه الأفكار، إن رغبت، في سيمفونيتي الرابعة.

في الصفحات الأخيرة يظهر ذلك بدقة. هذه الأفكار كانت حاضرة في ذهني أيضاً حين كنت أكتب الجزء الأول من السيمفونية السادسة. لكن السادسة لاقت مصيراً أسعد من الرابعة. لقد عُزفت على الفور وانتقدت باعتدال. أما الرابعة فقد عُزفت بعد خمسة وعشرين عاماً من كتابتها. ربما كان ذلك أفضل، لا أدري. أنا لست مناصراً للنظرية القائلة ينبغي أن تمكث المؤلفات الموسيقية في القاع بانتظار زمنها. السيمفونيات ليست بيضات صينية كما تعلم.

بوجه عام، ينبغي أن تُعزف الموسيقا بعد تأليفها مباشرة، وبذلك يستمع إليها الجمهور في الوقت المناسب. كذلك من الأسهل على المؤلف أن يُخبر بحقيقة الأمر. فإذا ما ارتكب أخطاء يمكنه أن يصوبها في عمله القادم. فيما عدا ذلك ما هو إلا هراء، مثلما حدث مع السيمفونية الرابعة.

الآن يقول البعض إني المسؤول عما حدث، لأني أوقفت تقديم سيمفونيتي، واني جلدت نفسي، واني لا أملك الحق في أن أدين الآخرين. إن من السهل الحكم من بعيد. ولكن إن كنتم مكاني لغنيتم لحناً مختلفاً.

وفوق ذلك يبدو وكأن كل تقديم لأعمالي لم يسبب الازعاج، جلب مسرح الأوبرا «مالي»، «ليدي ماكبث» إلى موسكو – فكانت النتيجة «تشوش بدلاً من الموسيقا». أخرج مسرح بولشوي باليهي – فخرجت مقالة أخرى للبرافدا «عمل باليه مزيف». ترى ما الذي كان سيحدث

لو قدمت عندئذ السيمفونية الرابعة؟ من يعلم، ربما لا أحد كان سيقول كلمة، وكانت ستغنى أغنيتي إلى الأبد.

كانت الأوضاع سيئة ومميتة. لم يكن هناك من معنى للتفكير حولها. لم تكن تدريبات قائد الأوركسترا شتايدري سيئة فحسب – بل كانت مريعة. أولاً: كان خائفاً حتى الموت لأنه لم يكن ثمة من يرحمه أيضاً. بوجه عام قواد الأوركسترا ليسوا الأشجع بين الرجال على الأرض. عايشت عدة مناسبات وأستطيع أن أثبت هذا الرأي. إنهم شجعان حين يصرخون في الأوركسترا، ولكن حين يصرخ أحدهم في وجوههم تصطك ركبهم.

ثانياً: لم يفهم شتايدري أو يدرك المدونة الموسيقية، ولم يكن لديه الرغبة في التصارع معها. قال ذلك بصراحة. ولم الخجل؟ فقد كان المؤلف معرضاً للهجوم بتهمة الشكلية. فلم الازعاج والتعمق المجهد في مدونته؟

قد يقول قائل: لماذا تتذمر من الآخرين؟ ماذا عنك؟ ألم تكن خائفاً أيضاً؟ أجيب بصدق بأني كنت خائفاً. كان الخوف شعوراً مشتركاً بين الجميع، وأنا لم أقصر في المشاركة.

عندئذ قد يقول: مم كنت تخاف؟ إنهم لم يمسوا الموسيقيين. سأجيب: ذلك ليس صحيحاً، لقد مسوا الموسيقيين – وكيف؟ القصة القائلة إن الموسيقيين لم يمسوا كان قد روجها خرينيكوف[٥٨] وتابعه النفعيون،

٥٨– تيخون خرينيكوف ١٩١٣ –؟. مؤلف ورئيس اتحاد المؤلفين في الاتحاد السوفييتي. عينه ستالين في هذا المنصب. هاجم خرينيكوف بشدة شوستاكوفيتش وبروكوفييف. حصل على أرفع الأوسمة والجوائز الرسمية.

ونظراً لأن رجال الفن لديهم ذاكرة ضعيفة صدقوه. لقد نسوا نيكولاي زيلاييف، الرجل الذي أعده من أساتذتي.

قابلت زيلاييف عند توخاتشيفسكي، كانا صديقين. كان زيلاييف يدَّرس في كونسرفتوار موسكو، لكنه كان يعطي الدروس في منزله. وكلما أتيت إلى موسكو كنت أقوم بزيارته وأطلعه على أعمالي الأخيرة. كان لا يعلق لمجرد قول شيء ما. في ذلك الوقت كان بلا فائدة أن أُري عملي لـ شتاينبرغ، أستاذي في الكونسرفتوار، إذ ببساطة لم يفهم نوع الموسيقا التي كنت أكتبها حينئذٍ. لذا حل زيلاييف محل استاذي بقدر الامكان.

كان في منزله صورة كبيرة لـ توخاتشيفسكي، وبعد الاعلان عن إعدام توخاتشيفسكي بتهمة خيانة الوطن، لم ينزل زيلاييف الصورة عن حائط الغرفة. لا أدري ما إذا كنت أستطيع تفسير ذلك العمل البطولي. إليكم كيف كان سلوك الناس في تلك الفترة. حالما يعلن عن شخص بأنه عدو الشعب، يدمر كل شخص على نحو مسعور كل شيء يتعلق بذلك الشخص. إذا كان عدو الشعب قد كتب كتباً، كانوا يتخلصون من كتبه. وإن سبق وتلقوا رسائل منه، كانوا يحرقون تلك الرسائل. لا يستطيع العقل الاطاحة بعدد الرسائل أو الصحف التي أحرقت في تلك الفترة. وبالطبع تبتلع ألسنة اللهب الصور أولاً، لأنه إذا قام أحدهم بالابلاغ عن أن لديك صورة لعدو الشعب فذلك يعني الموت.

لم يكن زيلاييف خائفاً. عندما قدموا إليه، أدهشت صورة توخاتشيفسكي الكبيرة حتى الجلادين. سألوه «ما هذا، مازالت معلقة؟» أجاب زيلاييف «سيأتي الوقت الذي سينصبوا فيه له تمثالاً».

نسينا بسرعة زيلاييف والآخرين. سرغي بوبوف الذي كان انساناً موهوباً جداً. أعاد خلق أوبرا «فويفوذا» لـ تشايكوفسكي، لأن المؤلف كان قد حرق مدونتها في نوبة يأس. وحين اعتقلوا بوبوف، كانت المدونة الموسيقية مدمرة للمرة الثانية، وقد بعثها من جديد بافل لام[٥٩].

ونيكولاي فيغودسكي، عازف الأورغن الموهوب عاش ذات القصة. وقد نسوا بوليسلاف بشبيشفسكي، مدير كونسرفتوار موسكو. كان ابناً لكاتب شهير. ونسوا ديما غاتشيف. كان غاتشيف عالماً في الموسيقا، وبعد أن أكمل عملاً صعباً قرر أن يأخذ استراحة وذهب إلى مصحة حيث عاش في الغرفة مع عدة أشخاص. وقد وجد أحدهم صحيفة فرنسية قديمة. ولسوء حظ غاتشيف اتقانه للفرنسية. فتح الصحيفة وبدأ يترجم ما يقرأه بصوت عالٍ، وبعد عدة جمل توقف – كان في الصحيفة أشياء سلبية عن ستالين. «آه، ما هذا الهراء!». لكن الوقت كان قد فات. اعتقل في الصباح. أحد ما في الغرفة أخبر عنه.

عوقب بالسجن خمس سنوات. كان رجلاً قوياً وأمضى السنوات الخمس في الأشغال الشاقة. وقبل عدة أيام من انتهاء السنوات الخمس حُكم بعشر سنوات إضافية. لقد حطمه ذلك وتوفي بعد وقت قصير.

٥٩– بافل لام ١٨٨٢ – ١٩٥١. عالم بالموسيقا. وضع دراسات هامة حول أوبرات موسورسكي وبورودين. كتب لام التوزيع الأوركسترالي لعدد من أعمال بروكوفييف بضمنها أوبرا «خطوبة في الدير» وأوبرا «الحرب والسلم». كما كتب التوزيع الأوركسترالي لموسيقا فيلمي ألكسندر نيفسكي، وايفان الرهيب.

كنت محظوظاً إذ لم أُرسل إلى المعسكرات، ولكن لم يفت الأوان. في نهاية الأمر، يعتمد ذلك على كيفية شعور القائد والمعلم حول عملك. في حالتي، موسيقاي.

يحب الطغاة أن يقدموا أنفسهم كرعاة للفنون. تلك حقيقة معروفة. لكن الطغاة لا يفهمون شيئاً في الفن. لماذا؟ لأن الطغيان هو انحراف، والطاغية منحرف. يبحث الطاغية، لعدة أسباب، عن القوة، يدوس الجثث. القوة تغري. تفتنه فرصة سحق الناس والسخرية بهم. أو ليس التوق إلى السلطة هو في حد ذاته انحرافاً؟ إذا كنت مستقيماً ينبغي أن تجيب عن السؤال على نحو ايجابي. وفي اللحظة التي تثور في نفسك الشهوة إلى السلطة، فانت انسان ضائع. أنا نزاع إلى الشك في كل مرشح للزعامة. فقد كان لدي ما يكفي من الأوهام في شبابي الضبابي.

وهكذا، إن ارضاءك لرغبات الطاغية المنحرفة، لا يحد من استمرارها، إذ ينبغي أن تظل السلطة مصانة، مصانة ضد الرجال المجانين أمثالك. حتى لو لم يكن هناك أعداء ينبغي اختراعهم، لأنك لولا ذلك لا تستطيع أن تشد عضلاتك على نحو كامل، لا تستطيع أن تقمع الناس على نحو كامل، أن تجعل الدم ينبجس. ومن دون ذلك ما نفع السلطة؟

يقولون أحياناً أو يكتبون، إن مديري معسكرات الموت الألمانية يعشقون ويفهمون باخ وموتسارت. وهلم جرا. وإنهم يذرفون الدموع لدى سماعهم موسيقا شوبرت. لا أصدق ذلك. إنها أكاذيب روجها الصحفيون. شخصياً لم أقابل أبداً جلاداً واحداً يفهم الفن فعلاً.

قابلت العديد من الموسيقيين الذين أصروا على أن ستالين يحب

بيتهوفن. قالوا «بالطبع هو لا يفهم الموسيقا المعاصرة»، «ولكن من يفهمونها ليسوا كثر. حتى المحترفين لا يفهمونها، حتى المؤلفين، وان الذين يؤلفون بأسلوب تقليدي يعدون الموسيقا التي يكتبها زملاؤهم الطليعيون هذيانات وتشوشات. أنت ترى أن هناك خلافاً وسط الموسيقيين حول هذه المسألة. وستالين يحب الفن الكلاسيكي، الباليه، على سبيل المثال. ويحب الموسيقا الكلاسيكية، بيتهوفن، على سبيل المثال. إنه يحب كل شيء رفيع المقام، مثل الجبال. وبيتهوفن رفيع المقام، من أجل ذلك هو يحبه أيضاً».

لدي ما يكفي من هذه الخطب، شكراً. إنها تدفعني إلى الشعور بالغثيان. صفعونا بدليل على حب ستالين للكلاسيكيات، وحاصرونا من كل جانب، من الأمام والخلف والأعلى والأسفل.

سمعت، على سبيل المثال، القصة التالية: تقرر أن يقام احتفال بعد انتهاء أحد مؤتمرات الحزب ليستمتع المندوبون الذين عملوا بكد بالراحة المنتظرة. جرى وضع البرنامج الموسيقي الذي تضمن الرقص والتواثب والغناء وقُدم إلى ستالين للموافقة عليه. وكما يبدو رفض ستالين البرنامج الموسيقي واقترح بدلاً منه سيمفونية بيتهوفن التاسعة.

أنا لا أصدق ذلك. إنها كلها أكاذيب. أولاً: لم يخبرني أحد عن المؤتمر الذي انتهى بـ بيتهوفن. ثانياً: لم شُرف بيتهوفن فقط في هذا المؤتمر. أخيراً إذا كانت هذه الواقعة حدثت، فهي لا تبرهن أبداً على أن ستالين يحب بيتهوفن. إذ هل يمكننا أن نعد تقديم أوبرا «الفالكيري» في مسرح البولشوي قبل الحرب بأمرمن ستالين، دليلاً على حب ستالين لـ فاغنر؟

قصة الفالكيري مخجلة تستحق السرد. كانت معاهدة مولوتوف – ريبنتروب نافذة المفعول. كنا على ما يُظن نحب الفاشستيين. أحببناهم بعد فوات الأوان. ولكن كان نتيجة ذلك الشغف الكبير بهم أن أزاحوا اليهود عن المناصب الهامة. فعلى سبيل المثال، أُزيح ليتفينوف عن منصبه بصفته قوميسار الشعب للشؤون الخارجية. ولكن كانت هذه أفعالاً سلبية، إذا جاز التعبير. أما الأفعال الايجابية فهي أنهم سلموا هتلر المئات من الألمان واليهود المناهضين للفاشية الذين بحثوا عن ملجأ في الاتحاد السوفييتي. ولكن ذلك كان فعلاً متواضعاً جداً. كانوا يريدون شيئاً جماهيرياً وصخباً إعلامياً. لذلك تذكروا فاغنر.

حدثت أمور طريفة مع فاغنر في روسيا. في البداية انقسم الموسيقيون إلى قسمين، قسم معه، وقسم ضده. ثم أوقفوا الخصام وتعلموا منه. لكن ذلك ظل في حدود مجموعة من الاختصاصيين. وفجأة غدا فاغنر شعبياً. كان هذا قبل الحرب العالمية الأولى. فقد أمر القيصر بإخراج أوبرات «خاتم النيبيلونغ» في مسرح مارينسكي الإمبراطوري. وقع الجميع – القصر، الرسميون، الموظفون في حب فاغنر. وفجأة أقبلت الحرب! فقرروا في روسيا جلد فاغنر. سُحبت أعماله من برنامج مسرح مارينسكي الإمبراطوري.

بعد الثورة البلشفية تذكروا فاغنر ثانية، لأنهم كانوا بحاجة إلى أوبرا تناسب العهد الجديد. كان البرنامج الأوبرالي الثوري محدوداً. إذ لا يمكنك أن تسمح بوجود القياصرة أو البويار على المسرح أو «سيدات خياليات» كما اعتادوا في تلك الأيام أن يدعوا تاتيانا من أوبرا «يفغيني أونيغن» لـ تشايكوفسكي. فقرروا بان تلك الأوبرات الغربية أقل خطراً على الثورة. حاولوا أن يتعلموا أوبرا «وليام تل» و«فيوريلا» و«النبي». واقترحوا أوبرا «رينزي» لـ فاغنر.

بدأ ميرخولد بإخراج «رينزي». وقد أخبرني بأنه، لسبب ما مسرحي داخلي، لم يحقق الإنتاج حتى النهاية. كان يأسف لذلك أعتقد بأن المشكلة كانت المال. وقد حدثني ميرخولد حول تصوره الذي كان مثيراً للاهتمام، وحول الموسيقا التي لم يستطع فعل شيء معها.

أخيراً قام مخرج آخر بتقديم «رينزي». أنا لا أحب الأوبرا كثيراً، فقد وجدتها متباهية وطنانة على نحو مفرط. الفكرة ليست قادرة على الوقوف وحدها والموسيقا متوسطة النوعية. الحبكة جيدة من أجل مسرحية ثورية، لكن ذلك ليس شرطاً أساسياً لأوبرا.

اختلفت مشاعري تجاه فاغنر في مراحل حياتي المختلفة. لقد كتب بعض الصفحات التي تجلت فيها العبقرية، وصفحات فيها الكثير من الموسيقا الجيدة والمتوسطة الجودة. ولكن فاغنر يعرف كيف يبيع بضاعته. لقد اكتشفت أن ظاهرة إشهار المؤلف هي ظاهرة أجنبية، إنها بالتأكيد ليست موجودة في تقليد الموسيقا الروسية. ربما كان ذلك هو السبب في أن الموسيقا الروسية ليست شائعة في الغرب كما ينبغي لها أن تكون. غلينكا مؤلفنا المحترف الأول، كان أيضاً الأول، الذي قال، رداً على مايربير، «أنا لا أجول لبيع أعمالي». وهكذا كان. ليس مثل مايربير.

ثم هناك موسورسكي الذي رفض الذهاب لرؤية ليست على الرغم من كل دعواته. خطط ليست لجعله أكثر شعبية، لكن موسورسكي فضل البقاء في روسيا ليؤلف. لم يكن رجلاً عملياً.

هناك مثال آخر – ريمسكي – كورساكوف. فقد أراد دياغيليف أن يجر ريمسكي – كورساكوف إلى عروضه المبكرة للموسيقا الروسية في باريس. تحدثا بشأن أوبرا «سادكو». طلب دياغيليف من كورساكوف

أن يختصر الأوبرا. وقال إن الفرنسيين غير قادرين على الاستماع إلى أوبرا منذ الثامنة حتى منتصف الليل، وانهم لم يستطيعوا حتى سماع أوبرا «بيلياس وميليزاند» إلى نهايتها، إذ غادر الكثير منهم المسرح في الحادية عشرة خالقين بذلك انطباعاً قاتلاً. أجابه كورساكوف قائلاً «أنا لا أكترث كلياً بأذواق الفرنسيين».

من بين المؤلفين الروس هناك اثنان فقط عرفا كيف يسوقان نفسيهما. سترافينسكي وبروكوفييف. ولكن ليست مصادفة أن الاثنين كانا مؤلفي العصر الجديد، وإلى حد ما ولدان، ولو أن أحدهما كان متبنياً الثقافة الغربية. أن حبهما للشهرة حال دون أن يصبح الاثنان مؤلفين روسيين تماماً. هناك نقص ما في شخصيتهما، فقدان بعض المبادئ الأخلاقية الهامة جداً.

كلاهما تلقيا دروساً من الغرب تأثرا بها كثيراً، دروساً ما كان ينبغي تعلمها أبداً. وفي محاولتهما كسب الشهرة خسرا شيئاً قيماً.

من الصعب بالنسبة لي أن أتحدث حول هذا، ينبغي أن أكون حذراً جداً في ألا أهين انساناً من دون وجه حق. بالنسبة لـ سترافينسكي، على سبيل المثال، ربما هو المؤلف الأكثر لمعاناً في القرن العشرين. لكنه دائم التحدث عن نفسه، في حين تحدث موسورسكي عن نفسه وعن بلده. ومن ناحية ثانية، لم يحظ موسورسكي بآلة دعاية. لا، على الاطلاق.

الآن، آمل أنك أدركت لماذا لدي مشاعر متناقضة تجاه فاغنر. لقد تعلم منه الروس طريقة جديدة في التوزيع الأوركسترالي، و لم يتعلموا كيف يحققون الشهرة، أو إثارة الاهتمام والمنافسة. إن تطريق السيف في الفصل الأول من أوبرا «زيغفريد» هي لحظة عبقرية. ولكنه يحشد

جيشاً من أنصاره ضد براهمز؟ إن ازعاج زميل لا يأتي من نوبة استياء، إنه يأتي من الخاصية العضوية للروح. والروح الوضيعة ستنعكس على نحو محتم في الموسيقا. وفاغنر هو مثال مقنع على ذلك، لكنه أبعد من أن يكون الوحيد.

في فترة ما قبل الحرب قدمت أوبرات فاغنر في روسيا، ولكن على نحو ضعيف وباهت. حصلت أمور مختلفة اعترضت السبيل. لقد وجدوا في أعماله آثاراً من المثالية والصوفية والرومانتيكية الرجعية وفوضوية البرجوازية الصغيرة، وكتبوا جميع أنواع الكتابات المهينة حوله. عندئذ تغير الوضع ثانية على نحو مفاجئ. حدث ذلك لأن ستالين أراد أن يمنح هتلر عناقاً أشد، مع موسيقا عالية في الخلفية. إذ بين فيلهيلم ورومانوف قرابة دم، وبين ستالين وهتلر قرابة روحية.

والمؤلف المناسب لمرافقة الصداقة الروسية – الألمانية هو فاغنر. اتصلوا بـ إيزنشتين وطلبوا منه تقديم أوبرا «الفالكيري» في مسرح البولشوي. لماذا إيزنشتين، وهو مخرج سينمائي؟ احتاجوا إلى اسم شهير. ينبغي أن تكون أوبرا فاغنر دراماتيكية، صاخبة بقدر الموسيقا. والأهم من ذلك ينبغي أن يكون المخرج غير يهودي. ووالد إيزنشتين كان ألمانياً، يهودي تحول إلى المسيحية. لم يدرك إيزنشتين على الفور الغرض من دعوته. اتصل بـ ألكسندر تيشلر، الفنان اليهودي، وطلب منه أن يكون مصمم الانتاج.

كان تيشلر حكيماً. قال لـ إيزنشتين «هل أنت مجنون؟ ألم تدرك ما هو هذا الانتاج؟ انهم لن يسمحو لك باستخدام اسمي على الاطلاق. سيكون الانتاج خالياً من اليهود.

ضحك إيزنشتين. كان لا يريد أن يفهم ما فهمه كل شخص آخر. ربما كان يتظاهر، لكنه قال «أنا أتعهد بأن تعمل في هذا الانتاج». لكنه عاد بعد عدة أيام واتصل به. في هذه المرة لم يضحك بل اعتذر وقال لـ تيشلر «كنت على حق».

لماذا لم يرفض إيزنشتين العمل في المشروع حين أدرك أبعاده. إننا دائماً ما نقول حول شخص ما بأنه عمل ليس بدافع الخوف ولكن ليرضي ضميره. حسن، لم يكن لديه ضمير على الاطلاق، لكنه خاف. ثبت في النهاية أن أيزنشتين كان يجازف برأسه. قالوا إنه كان يتعذب ويعاني، لكنه واسى نفسه بالتفكير بأنه سيكون من الهام أن يعمل في البولشوي وأن «الفالكيري» أوبرا ألفها عبقري.

مؤخراً كنت أتحدث مع صديقي العالم في الموسيقا، وقد أثرنا قضية الانتاج الفاغنري المخجل. دافع عالم الموسيقا عن إيزنشتين بقوله إن إيزنشتين كان يرغب منذ مدة طويلة في أن يعمل في أوبرا، وإنه كان قد «فكر كثيراً حول المزج بين الفنون»، وإنه تمكن من تقديم بعض أفكاره في مسرح البولشوي.

لكني ذكرت عالم الموسيقا بأن إيزنشتين أتيحت له فرصة ليحقق أفكاره المدهشة في انتاج أوبرا أخرى، في موسكوأيضاً. وكانت تلك الأوبرا من تأليف صديقه المقرب بروكوفييف. أشير هنا إلى أوبرا «سيميون كوتكو» لـ بروكوفييف التي تتعامل مع احتلال الألمان لـ أوكرانيا عام ١٩١٨. وقد صُور فيها الألمان كجزارين. حين كان بروكوفييف يكتب الأوبرا كانت مناسبة للوضع السياسي.

في الواقع، كانت حبكة بروكوفييف هذه متميزة بايدولوجية

متماسكة. كان هناك بولشفيون وكولاك (مزارعون أغنياء) أشرار، وعهد مخلص من قبل الانصار الحمر على قبر المسؤول الحزبي، وحتى انتفاضة شعب.

تقرر انتاج «سيميون كوتكو» في مسرح أوبرا ستانيسلافسكي، بإدارة ميرخولد نفسه، كانت آخر عمل له في المسرح. في الواقع، لم يكملها أبداً، فقد اعتقل في منتصفها، و لم يعد اسمه ميرخولد بل «سيميونيتش». ذلك كان لقبه المزعوم وهو معتقل تحت الأرض كمخرب. لكن ذلك مضحك تماماً. فربما كان المستجوب هو من اخترع الاسم بعد أن قرأ في الصحف شيئاً عن «سيميون كوتكو».

كان المخرج قد اعتقل لكن العمل استمر وكأنما لم يحدث شيئ. كانت هذه واحدة من علامات العصر المروعة، إنسان يختفي، ويتظاهر كل شخص كأنما لم يحدث شيئ. إنسان كان مسؤولاً عن عمل اتخذ معناه منه فقط، وتحت إدارته. لكنه لم يعد هناك، لقد تبخر، و لم يقل أحد كلمة واحدة.

اختفى على الفور اسم ميرخولد من المحادثات. كان ذلك كل شيء. في البداية ارتعد كل شخص. اعتقد كل واحد بأنه التالي. ثم صلوا – لا أدري لمن، لكنهم صلوا حتى لا يكون التالي أحدهم. ونظراً لأنه لم يكن هناك أمر بوقف العمل، استطاعوا المتابعة. لقد شعروا أن العمل ضروري، ربما استطاعوا بالعمل انقاذ حيواتهم.

تحول بروكوفييف إلى صديقه إيزنشتين. إن كلمة «صديق» استخدمها هنا كتقليد متبع، خصوصاً حين تتعلق بشخصين مثل إيزنشتين وبروكوفييف إذ أشك بأن أياً منهما بحاجة لصديق. كان

كل منهما منعزلاً وغير ودود. ولكن يحترم كل منهما الآخر. وكان إيزنشتين أيضاً تلميذاً لـ ميرخولد. وهكذا طلب بروكوفييف من مخرج الأفلام أن يكمل «سيميون كوتكو».

رفض إيزنشتين. لقد تغير المناخ السياسي حينئذٍ، وفي تلك الحقبة الرائعة، فإن معاداة الألمان، حتى في الأوبرا، غير مسموح بها. وبدا مستقبل الأوبرا مبهماً. لم الخوض في مغامرة سياسية مريبة.؟ لذا قال إيزنشتين «ليس لدي وقت». لقد وجد وقتاً، كما تعلم، من أجل «الفالكيري».

التاريخ اللاحق لكلا الانتاجين كان شائقاً، شائقاً جداً جداً. افتتح التقديم الأول لـ «الفالكيري» بابهة لائقة. فقد حضره قادة من الحزب والدولة، والسفراء الفاشيين. وكان هناك نقد إطرائي، وانتصار، انتصار على جبهة الفنون. أما أوبرا «سيميون كوتكو» فـ بالكاد زقزقت في العالم. بالطبع اختفى الألمان من الأوبرا وحل مكانهم جيش محتل بلا اسم. ولكن، مع ذلك، أثارت القوى الموجودة في الأوبرا الاستياء. فقد كان ستالين مذعوراً من فكرة إغضاب الألمان. ظهر رسميون من مفوضية الشعب للشؤون الخارجية في أحد التدريبات، قطبوا ثم غادروا بصمت. تلك كانت اشارة سيئة جداً.

أخيراً ظهر فيشينسكي بنفسه. كان اليد اليمنى لـ ستالين، وكان وغداً وجزاراً. كان من الواضح أن القائد والمعلم أرسله ليحدد على وجه الضبط الأفكار التحريضية التي ستلقى من فوق خشبة المسرح الذي كان قد سُمي باسم من يحترمه ستالين، أقصد ستانيسلافسكي. وتحت ادارة فيشينسكي الحكيمة اتخذت الأوبرا الشكل المناسب. كان

راضياً من حبكة الأوبرا الملائمة، إذ كل ما كان مطلوباً هو عدم ذكر الألمان أو المحتلين أو أي كان. ليكن الحرس الأبيض هو العدو. «أين العدو؟» كما كانوا يغنون في أوبرا «حياة من أجل القيصر» التي تغير عنوانها في يومنا إلى «إيفان سوسانين». ما دام هناك أعداء فهذا رائع. أي عدو. ما دام هناك أحد تقاتله، ليس ثمة حاجة لتحدد من هو.

وهكذا عاد إلى الحياة الانتاج نصف الميت و لم يحبه أحد. الكل أحب فاغنر لأن فاغنر، كما كان جلياً، كان محبوب ستالين. بعد ذلك وقعت الحرب الثانية! فحُذف فاغنر، الاشتراكي القومي، من برنامج الحفلات مرة أخرى. سقط ثانية في رفقة سيئة.

وهكذا، هنا قصة محزنة في فصلين مع مقدمة وخاتمة. التاريخ، كما ترى، يعيد نفسه. يمكنك رؤية ذات المهزلة يعاد تمثيلها مرتين أو ثلاث مرات وأحياناً أربع مرات في الحياة، خصوصاً إذا كنت محظوظاً وعشت أكثر من ستين عاماً في أزماننا المضطربة قافزاً فوق عدة حواجز بغيضة. كل قفزة تستهلك الأونصة الأخيرة من قوتك وأنت على يقين من أنها قفزتك الأخيرة. ولكن ثبت في النهاية أن هناك حياة اضافية لتعيشها، ويمكنك أن تأخذ استراحة وتسترخي. وسيعرضون عليك ذات المهزلة القديمة. قد لا تجدها مضحكة بعد الآن. لكن الناس من حولك يضحكون، الصغار من الناس الذين يرون هذاالعرض السوقي لأول مرة. وأن من العبث أن تشرح لهم أي شيء، سوف لا يفهمون على أية حال. تبحث عن متفرجين من عمرك، إنهم يعرفون، إنهم يفهمون، ويمكنك التحدث إليهم. لكن لا يوجد أحد منهم، إنهم يموتون الواحد بعد الآخر. والذين ما زالوا على قيد الحياة فهم حمقى ميئوس منهم، ربما لهذا ظلوا على قيد الحياة. أو يتظاهرون بانهم حمقى.

لن أصدق أن هناك فقط البلهاء في كل مكان. لابد أنهم يرتدون الأقنعة – تكتيك البقاء الذي يسمح لك أن تحافظ على أقل ما يمكن من حسن السلوك. الآن كل واحد يقول «نحن لم نعرف، لم نفهم. آمنا بستالين. لقد خُدعنا، آه، كم خُدعنا بقسوة».

أشعر بالغضب من هؤلاء الناس. من كان الذي لم يفهم، الذي خُدع؟ اللبانة العجوز الأمية؟ الأصم الأبكم؟ لا، إنهم أناس مثقفون – كتاب، مؤلفون، ممثلون. الناس الذين صفقوا لسيمفونيتي الخامسة. لم أصدق أبداً أن الرجل الذي لم يفهم شيئاً يمكن أن يتأثر بالسيمفونية الخامسة. بالطبع، لقد فهموا، فهموا ما كان يحدث حولهم وأدركوا حول ماذا كانت الخامسة.

لقد نشأ وضع صعب جداً، وغدا أكثر صعوبة بمرور الوقت. إن من المحزن الحديث حوله، إنه بغيض. ولكن ينبغي عليَّ التحدث لأروي الحقيقة. والحقيقة هي أن الحرب أفادت. جلبت الحرب الأسى، وجعلت الحياة شاقة جداً. الكثير من الأسى والدموع. ولكن الحياة كانت أكثر شقاء قبل الحرب، لأنه حينئذٍ كان كل شخص وحيداً في حزنه ومحنته.

حتى قبل الحرب، ربما لم يكن هناك عائلة واحدة لم تفقد أحداً من أفرادها، أب، أخ، وإن لم يكن قريب، فصديق قريب. كان لدى كل شخص مايبكيه، ولكن ينبغي عليك البكاء بصمت، تحت بطانيتك، لكي لا يراك أحد. كان كل شخص يخاف من كل شخص آخر. لقد أرهقنا الحزن وخنقنا.

كان عليَّ أن أكتب حوله، شعرت بأن ذلك مسؤوليتي وواجبي. كان

عليَّ أن أصف آلة الإبادة المرعبة وأعبر عن احتجاجي ضدها. ولكن كيف يمكنني فعل ذلك؟ كنت حينئذٍ محط اشتباه، وكان النقاد يحصون النسبة المئوية لسيمفونياتي في مفتاح الماجور، والنسبة المئوية لسيمفونياتي في مفتاح المينور[٦٠]. ذلك أحزنني وحرمني من رغبتي في التأليف.

ثم قدمت الحرب وغدا الحزن عاماً. استطعنا التحدث حوله، استطعنا البكاء جهاراً، البكاء من أجل من فقدنا. أوقف الناس دموع الخوف. وفي النهاية اعتادوا عليها. كان هناك وقت لإعتياده – أربع سنوات. وذلك هو السبب في مشكلة ما بعد الحرب، حين توقف كل شيء في حين غرة. وذلك هو السبب في وضعي العديد من أعمالي الكبيرة في درج مكتبي، حيث بقيت لمدة طويلة.

لم أكن الشخص الوحيد الذي أتيحت له الفرصة ليعبر عن نفسه بسبب الحرب. كل شخص شعر بذلك. إن الحياة الروحية التي كانت قد سُحقت تماماً قبل الحرب، غدت مشحونة ومتوترة، كل شيء اتُخذ بفطنة، اتُخذ بمعنى. ربما يعتقد الكثيرون بأني عدت إلى الحياة بعد السيمفونية الخامسة. لا، عدت إلى الحياة بعد السابعة. أخيراً أمكنك التحدث إلى الناس. كان ما زال شاقاً، لكنك استطعت التنفس. ذلك هو السبب الذي جعلني أعتبر سنوات الحرب مثمرة بالنسبة للفنون. لم يكن هذا الوضع عاماً في كل مكان، ففي بلدان أخرى ربما عرقلت الحرب الفنون ولكن في روسيا – لأسباب مأسوية – ازدهرت الفنون.

٦٠– المقطوعات الموسيقية التي تكتب بمفتاح الماجور يغلب عليها، غالباً، طابع السرور والانشراح أما التي تكتب بمفتاح المينور يغلب عليها، غالباً، طابع الحزن والوحشة والتأمل. وهذا ليس قاعدة ثابتة. المترجم

غدت السيمفونية السابعة عملي الأكثر شعبية. إنها تحزنني. لكن الناس لا يدركون دائماً عما تدور، ومع ذلك كل شيء واضح في الموسيقا. كتبت أخماتوفا جنازها والسيمفونية السابعة والثامنة هما جنازي. لا أريد التوقف عن الضجيج الذي ارتبط بهذين العملين، فقد كتب الكثير حوله. ومن وجهة نظر خارجية فهذا أفضل جزء معروف في حياتي. كان ذلك متوقعاً. وقد ظننت انه سيكون هكذا منذ البداية.

في البداية بدا أن تلك الشهرة العريضة قد تساعدني، ولكني تذكرت حينئذ ميرخولد وتوخاتشيفسكي. كانا أكثر شهرة مني، و لم تساعدهما الشهرة ولو بمقدار ضئيل. على العكس.

في البداية تطور كل شيء على نحو طبيعي، لكني أدركت حينئذ أنه كان هناك العديد من المقالات والكثير من الضجيج. كانوا يحولونيً إلى رمز. رُميت «سيمفونية شوستاكوفيتش إلى مكان احتاجوا إليها فيه، وإلى مكان لم يكونوا بحاجة إليها، وكان ذلك أكثر من بغيض، كان مرعباً. وقد ازداد رعبي، خصوصاً، حين بدأ الغرب باثارة ضجة أيضاً. أنا على يقين من أن الضجيج بدأ بهدف محدد. كان هناك شيء مصطنع حوله، ظل من الهيستيريا.

قد تعتقد بأن أخبار نجاح موسيقاك ستجلب لك السرور، لكني لم أكن راضياً تماماً. كنت سعيداً لأنهم يعزفون موسيقاي في الغرب، لكني فضلت أن يتحدثوا أكثر حول الموسيقا وأقل حول المواضيع الهامشية.

لم أكن أعرف كل هذا، كنت قلقاً فقط. فيما بعد أدركت كم كنت محقاً. استمتع الحلفاء بموسيقاي، وكأنما كانوا يحاولون القول: انظروا

إلى أي حد نحب سيمفونيات شوستاكوفيتش، وأنتم مازلتم تريدون منا شيئاً أكثر، جبهة ثانية أو شيئاً آخر.

قدم ويندل ويلكي إلى موسكو، حين كان مرشحاً للرئاسة. كان يعتبر شخصاً مهماً يستطيع فعل الكثير. وقد سئل عن الجبهة الثانية فأجاب قائلاً: شوستاكوفيتش مؤلف عظيم. بالطبع اعتقد السيد ويلكي بأنه سياسي بارع، انظر كيف تجنب السؤال. ولكنه لم يفكر حول انعكاس ذلك عليّ.

هكذا بدأ الأمر. لم يعودوا يثيرون جلبة حول سيمفونياتي، لكن الحلفاء أثاروا ضجة، أثاروها على نحو مدروس. لقد خلقوا ألهية لصرف الانتباه عن أمور أخرى، وقد ازدادت الضجة الاعلامية لدرجة أغضبت ستالين. فالحديث الدائم والمطول حول شخص ما آخر لا يحتمله ستالين. ينبغي على كل شخص أن يمجد ستالين فقط، هو فقط الذي يشع في جميع مجالات الحياة الإبداعية والعلمية. كان ستالين ذروة القوة، لا أحد يجرؤ على معارضته، ولكن لم يكن ذلك كافياً.

ما أقوله هو تحليل واقعي هادئ وليس تفجراً مزاجياً. إن حسد ستالين لشهرة أي شخص قد يبدو جنوناً. لكنه كان موجوداً. وكان لذلك الحسد تأثير كارثي على حيوات الكثير من الناس ونشاطهم. أحياناً كانت أتفه الأسباب كافية لاغضاب ستالين، كلمة طائشة. كان ستالين عنكبوتاً كل من يقترب من شباكه يجب أن يموت. البعض ممن لا يستحقون الشفقة، يريدون التقرب، أن يكونوا مدللين. يلطخون أنفسهم بدماء الأبرياء، يتزلفون، ومع ذلك يموتون.

كان ستالين يكره الحلفاء ويخشاهم. لم يستطع عمل شيء مع الأمريكيين. ولكن فور انتهاء الحرب تعامل بوحشية مع مواطنيه الذين

كانوا على علاقة مع الحلفاء. حول ستالين مخاوفه وكراهيته نحوهم. كانت هذه مأساة الآلاف. كان الشخص الذي يتلقى رسالة من أمريكا يُعدم. كل هدية، كل هبة – النهاية. الهلاك.

معظم كلاب صيده المخلصين شاركوه كراهيته للحلفاء. اشتموا رائحة الطريدة. كان خرينيكوف واحد من كلاب صيده وكان أنفه ودماغه من الطراز الأول. كان يعرف تماماً مالذي يريده المعلم.

أخبرني عالم من علماء الموسيقا بهذه القصة: كان يحاضر حول المؤلفين السوفييت، وبالمناسبة أطرى سيمفونيتي الثامنة. وبعد انتهاء المحاضرة توجه إليه خرينيكوف وابتدره بغضب قائلاً: «أتدري من هو الذي كنت تطريه؟ أتدري؟ حالما نتخلص من الحلفاء سنضع شوستاكوفيتشك تحت ظفر إبهامنا!».

كانت الحرب ما زالت مشتعلة، وظل الحلفاء رفقاء في السلاح، كما كان يقال رسمياً. لكن كلاب الصيد كانوا على علم بأن ذلك لا يعني شيئاً، وكانوا يخططون للانتقام.

كان خرينيكوف يحاول جاهداً. كان يكرهني. من الطريف التحدث عن ذلك الآن، ولكن كان هناك وقت، إلى أن سمعت أوبرا خرينيكوف «في العاصفة»، حين احتلت صورتي موقعاً على مكتب خرينيكوف. كانت أوبرا رديئة. لقد اعتبرت خرينيكوف شخصاً موهوباً، أما هنا فكان يحاكي بضعف أوبرا ديرجينسكي «الدون الهادئ». كان كل شيء في أوبرا خرينيكوف يناسب الوضع السياسي. وقد بُني الليبريتو على رواية أحبها ستالين كثيراً، وبنيت الموسيقا على أوبرا أجازها ستالين.

كانت موسيقا مملة باهتة بهارمونيات بدائية وتوزيع أوركسترالي ضعيف. أراد خرينيكوف ارضاء القائد والمعلم. وقد كتبت رسالة إلى خرينيكوف حول ذلك. كتبت بأنه يسير في طريق خطر، أردت تحذيره. درست أوبراه بالتفصيل، وكانت الرسالة طويلة وقبل إرسالها قرأتها لبعض الأصدقاء بهدف البحث عن نصيحة. فقد لا يجوز ارسال رسالة مثل تلك، وقد يكون تدخلي بلا طائل. لكنهم وافقوا على الرسالة قائلين إنها ضرورية ومفيدة من أجل خرينيكوف.

لكن خرينيكوف لم يرها من تلك الزاوية. حين قرأ رسالتي مزقها وداسها بانفعال شديد. وفي ذات الوقت سحق صورتي بقدميه. كان غاضباً على نحو مروع. لقد اعتقدت بأني اتصرف بروح المدرسة الروسية – كان المؤلفون الروس يتشاورون وينتقد أحدهم الآخر، و لم يشعر أحد منهم بأنه أهين. لكن خرينيكوف لم ينظر من ذلك المنظار. اعتقد بأني أعترض سبيل منحه مكافآت وجوائز، وأني أحاول حرفه عن الطريق القويم وجره نحو الشكلية في الموسيقا. وأشار إلى أن ستالين لن يطريه بسبب الشكلية، في حين سيره في الطريق البدائية يمكنه من كسب موافقة القائد والمعلم ومباركاته.

كان نجاح السيمفونية السابعة والثامنة بمنزلة سكين في حنجرة خرينيكوف ورفاقه. اعتقدوا بأني أحجب ضوءهم وانتزع كل الشهرة من دون أن أترك شيئاً من أجلهم. وتحول الأمر إلى قصة بغيضة. لقد أراد القائد والمعلم أن يلقنني درساً، وأراد أصدقائي المؤلفون تدميري. كل تقرير عن نجاح السابعة والثامنة جعلني مريضاً، كل نجاح جديد عنى مسماراً جديداً في نعشي.

كان الانتقام قد أُعد سلفاً. بدأت التحضيرات مع السيمفونية السابعة. قالوا إن الجزء الأول منها فقط كان مؤثراً، وإن ذلك الجزء، على حد قول النقاد، صور العدو. أما الأجزاء الأخرى فكان من المفترض أن تُظهر قوة وقدرة الجيش السوفييتي، لكن شوستاكوفيتش افتقر إلى الألوان من أجل تلك المهمة. لقد طالبوني بشيء شبيه بافتتاحية عام ١٨١٢ لـ تشايكوفسكي. وفيما بعد غدت المقارنة بين موسيقاي وافتتاحية تشايكوفسكي مجادلة شعبية، بالطبع ليست في صالحي.

حين قُدمت السيمفونية الثامنة، أُعلن جهاراً بأنها ضد الثورة وضد السوفييت. قالوا: لماذا كتب شوستاكوفيتش سيمفونية تفاؤلية في بداية الحرب وسيمفونية مأسوية الآن؟ في بداية الحرب كنا متراجعين والآن نهاجم وندمر الفاشيست. وشوستاكوفيتش يتصرف بمأسوية، ذلك يعني أنه إلى جانب الفاشيست.

تجمع السخط وثار. أرادوا مني تبويقاً ونشيداً. أرادوا مني أن أكتب (سيمفونية تاسعة) مهيبة. كانت القضية مشؤومة مع (التاسعة). أعني أن الهبة كانت حتمية، لكنها ربما ستخبو فيما بعد أو ستكون أقل خشونة، إن لم تكن من أجل (السيمفونية التاسعة).

أشك في أن ستالين ارتاب في عبقريته وعظمته. لكن حين كُسبت الحرب ضد هتلر، أطلق ستالين لنفسه العنان في التطرف. كان كالضفدع الذي نفخ نفسه ليصبح بحجم الثور، مع فارق أن كل شخص حوله اعتبره ثوراً وقدم له ما يستحقه الثور.

كل شخص مجّد ستالين، والآن من المفترض أن أشارك في هذا العمل الفاجر. هناك عذر مناسب. لقد انهينا الحرب بانتصار، لايهم

الثمن، الشيء الهام هو أننا كسبنا، توسعت الإمبراطورية. وطالبوا شوستاكوفيتش أن يستخدم أربعة أضعاف من آلات النفخ الخشبية، وكورس ومغنين منفردين ليحيوا القائد. كل ذلك لأن ستالين وجد الرقم الميمون: (السيمفونية التاسعة).

كان ستالين يستمع دائماً إلى الخبراء والاختصاصيين باهتمام. أخبره الخبراء بأني أعرف عملي لذلك افترض ستالين أن السيمفونية التي على شرفه ستكون مقطوعة موسيقية متميزة. وسيكون في مقدوره القول أنها تاسعتنا القومية.

أعترف باني منحت الأمل لأحلام القائد والمعلم. أعلنت بأني أكتب تأليهاً. كنت أحاول رميهم من على ظهري لكن انقلب الأمر ضدي. حين قُدمت سيمفونيتي التاسعة كان ستالين غاضباً. كان منزعجاً للغاية بسبب عدم وجود كورس ومغنين منفردين. وعدم وجود تأليه، حتى لم يكن هناك إهداء. هناك الموسيقا فقط التي لم يفهمها ستالين جيداً والتي تتضمن محتوى مريباً.

سيقول الناس إن ذلك صعب التصديق، وإن كاتب المذكرات يشوه الأمور، وإن القائد والمعلم لم يكن لديه الوقت في تلك الأيام الصعبة للاهتمام بالسيمفونيات والاهداءات. لكن السخافة هي أن ستالين يراقب الاهداءات على نحو أقرب من مراقبته شؤون الدولة. وهذا لم يحدث معي فقط. فقد أخبرني ألكسندر دوفتشينكو قصة مشابهة. لقد أخرج فيلماً وثائقياً أثناء الحرب، وبطريقة ما لاحظه ستالين. كان ستالين مهتاجاً. استدعى دوفتشينكو. وحين دخل صرخ بيريا في وجه دوفتشينكو أمام ستالين قائلاً: «ألم تستطع أن تستبقي عشرة أمتار من

شريط الفيلم من أجل قائدنا؟ حسن، ستموت مثل كلب!». وبمعجزة نجا دوفتشينكو من الموت.

لم أستطع كتابة تمجيد لـ ستالين. لم أستطع ذلك ببساطة. لقد عرفت بأني كنت متورطاً في متاعب حين كتبت السيمفونية التاسعة. لكني لم أصور ستالين موسيقياً في سيمفونيتي التالية، العاشرة. كتبتها بعد موت ستالين مباشرة، وليس ثمة من يخمن محتوى تلك السيمفونية. إنها حول ستالين وسنوات ستالين. الجزء الثاني منها، السكيرزو، هو صورة موسيقية لستالين. بالطبع هناك عدة أشياء فيها، ولكن ذلك هو الشيء الأساسي.

ينبغي القول إن من الصعب تصوير المحسنين للبشرية في الموسيقا، تقييمهم من خلال الموسيقا. بيتهوفن أفلح في ذلك من وجهة نظر موسيقية. لكنه كان مخطئاً من وجهة نظر تاريخية.

بذلك المعنى، أدرك بأن سيمفونيتي الثانية عشرة لم تنجح تماماً. فقد بدأت بهدف إبداعي وانتهيت بمخطط مختلف تماماً. لم أكن قادراً على إدراك أفكاري، بدت المادة مقاومة. أنت ترى كم هو صعب رسم صورة للقادة والمعلمين بالموسيقا. لكني أعطيت ستالين ما يستحقه. لا يمكن أن أكون ملوماً بسبب تجنب تلك الظاهرة القبيحة لواقعنا.

ومن ناحية ثانية، حين كنت أكتب السيمفونية التاسعة لم يكن موت ستالين قريباً، وكلفني عنادي الشيء الكثير. لماذا لم يزعجني ستالين على الفور؟ أي آنذاك في عام ١٩٤٥؟ الجواب بسيط: كان عليه التعامل مع الحلفاء. وهنا فرصة ملائمة فرضت نفسها. ازداد عدد الكلاب الذئبية التي كشفت عن أنيابها. ضيَّعت كلابنا الذئبية فرصة تقاسم اللحم. إذ

لا أحد في الخارج طلب مؤلفات خرينيكوف أو مؤلفات كوفال أو ميخائيل تشولاكي. طُلبت أعمال مؤلفين آخرين. ظلم شنيع. اعتقدوا أنهم دمروا الشكلية، وهنا كانت تظهر رأسها القبيح.

أمطرت الجماعة الساخطة ستالين بوابل من التصريحات، وقعوها أفراداً وجماعات. وكما أشار إلف وبتروف ذات مرة، «مؤلفون يندد أحدهما بالآخر على ورقة النوتة الموسيقية». مؤلفون بالغوا بتقدير قيمتهم، كتبوا استنكارهم على ورقة قبيحة.

كان موراديلي أحد الناقمين، غدا منسياً الآن. بعد تصميمه التاريخي على أوبرا «الصداقة العظيمة». بدا موراديلي كأنه يسير وسط الضحايا، لكنه في الواقع لم يكن ضحية أبداً، وكان يخطط لتدفئة يديه على أوبراه «الصداقة العظيمة».

أراد شيئاً أكثر من المجد الشخصي. كانت أوبراه التالية المقيتة قد قُبلت لتقدم في عام ١٩٤٧ إلى جانب ٢٠ أوبرا تقريباً، والأكثر أهمية هو أن مسرح البولشوي سيقدمها بمناسبة هامة – الذكرى السنوية لمرور ثلاثين عاماً على ثورة أكتوبر. وسيفتتحها مسرح البولشوي في ٧ تشرين الثاني بحضور ستالين.

تجول موراديلي هنا وهناك وتبجح قائلاً «سيدعوني (ستالين) بنفسه إلى مقصورته. سأخبره بكل شيء، سأخبره بأن الشكلية أعاقت سبيلي، كان ينبغي عمل شيء» بدا أن كل شيء يبشر بنجاح موراديلي. اتخذت حبكة الأوبرا أساسها الفكري من حيوات الجيورجيين والأوسيتيين. كان المفوض الجيورجي أوردجو نيكيدزه من شخصيات الأوبرا، كان يطهر جبال القفقاس. كان المؤلف قوقازي الأصل.

لكن موراديلي أخطأ التقدير. لم يحب ستالين الأوبرا. قبل كل شيء لم يحب الحبكة، وجد فيها خطأ سياسياً. فطبقاً للحبكة، يقنع أوردجو نيكيدزه الجيورجيين والأوسيتيين ألا يقاتلوا مع الروس. كان ستالين، كما تعلم، أوسيتياً (وليس جيورجياً كما هو شائع)؟ لقد استاء انتصاراً للأوسيتيين. كان لـ ستالين وجه نظره الخاصة بالموضوع. كان يحتقر الشيشان والأنغوش، الذين كانوا قد تركوا جبال القفقاس. ذلك كان أبسط شيء تفعله في زمن ستالين. نُقلت أمتان بالشاحنات والحافلات إلى مكان قصي، إلى الشيطان. وهكذا كان على موراديلي لوم أفعال الشر التي ارتكبت بحق الشيشان والأنغوش، لكنه لم يظهر الفطانة العقلية الضرورية.

ثم هناك أوردجونيكيدزه. ومرة أخرى أظهر موراديلي سذاجته. اعتقد بأن وضع أوردجو نيكيدزه في الأوبرا ستكون فكرة حسنة، و لم يفكر بأن تذكير ستالين به كان مثل الدوس على مسمار القدم. في ذلك الوقت جرى إعلام الناس أن أوردجو نيكيدزه توفي إثر نوبة قلبية. وفي الواقع انتحر لأن ستالين دفعه إلى ذلك. كان ثمة سحب سوداء، عاصفة تتجمع. تفتقر فقط إلى مبرر، احتاج البرق للسنديان ليشتعل، أو على الأقل إلى أحمق. وقد لعب موراديلي دور الأحمق.

لَم أنفق الكثير من الوقت على موراديلي؟ كان، من الناحية الموسيقية، مثيراً للشفقة، وكان كرجل، حقوداً على نحو مفرط. ان حساسية مزاجه المفرطة قد تقوده للقيام بصنيع جيد، ولكن بالمصادفة فقط. فعلى سبيل المثال، تملكته ذات مرة فكرة جامحة ليوفق بيني وبين بروكوفييف. فقد قرر بأني إذا جلست وبروكوفييف إلى طاولة وبدأنا بشرب الأنبذة الجيورجية ونأكل الشواء يمكن أن نغدو صديقين عظيمين. كان علينا

فعل ذلك، إذ من يستطيع مقاومة الأنبذة الجيورجية والشواء؟ بالطبع، لم يتحقق شيء من تلك الفكرة.

ومع ذلك لعب موراديلي دوراً هاماً في مسألة الشكلية،وإن يكن ذلك الدور باعثاً على الأسى. كان هذا هو الواقع. هناك شوستاكوفيتش الذي يجب وضعه في مكانه، وهناك موراديلي الذي أزعجت أوبراه «الصداقة العظيمة» ستالين. لكن مشكلة الشكلية في الموسيقا لم تكن بعد موجودة، الصورة المرعبة لتآمر الشكلي لم تكن قدتشكلت بعد. باستطاعتهم تسديد ضربة لـ شوستاكوفيتش وموراديلي وينتهي الأمر. ربما لم يكن لدى ستالين هدف تسديد ضربة إلى الموسيقا السوفيتية. أتت القوة المحركة القائمة على أساس تدمير الموسيقا السوفيتية من موراديلي وحده.

بعد العرض البائس لأوبراه «الصداقة العظيمة» دعي إلى اجتماع في مسرح البولشوي، وفي ذلك الاجتماع تاب موراديلي ووصل إلى النظرية التالية: إنه عشق اللحن وفهم اللحن وسيكون أكثر سعادة إذا كتب لحناً فقط، والذي منعه من كتابة رقصات الـ ليزينكا، ذات اللحنية المتناغمة، المتآمرون الشكليون الموجودون في كل مكان. في الكونسرفتوار، في دور النشر، في الصحافة. في كل مكان. وقد أجبروا موراديلي على كتابة رقصة ليزينكا بالأسلوب الشكلي، إن ما كتبه في السابق كان نتيجة تآمر الشكليين أعداء الشعب متملقو الغرب.

إن صيغة موراديلي هذه أثارت اهتمام ستالين الذي كان دائم الاهتمام بالمتآمرين. هذا المستفز – موراديلي – وحده لا يكفي. جمعوا المؤلفين الذين بدأ أحدهم يدين الآخر. كان مشهداً محزناً اتمنى لو لم

أتذكره. بالطبع لا شيء فاجأني. أوكل ستالين جدانوف للقيام بمهمة إعداد قائمة بأسماء «المذنبين الرئيسيين». عمل جدانوف كجلاد خبير – وضع المؤلف الواحد ضد الآخر.

بالطبع لم يتوجب على جدانوف العمل بكد، فقد راح المؤلفون يمضغ أحدهما الآخر بجذل. لا أحد أراد أن تضمه القائمة، إذ لم تكن القائمة من أجل الجوائز بل ربما من أجل الافناء. كان لكل شيء أهمية هنا – موقعك في القائمة، فإذا كنت الأول، على سبيل المثال، اعتبر نفسك ميتاً. الأخير – مازال هناك أمل. لقد أرهق المؤلفون أنفسهم لتجنب القائمة وفعلوا كل ما استطاعوا لجلب رفاقهم إلى القائمة. كانوا حقاً مجرمين. تقوم فلسفتهم على قاعدة: ستموت اليوم، وسأموت غداً.

لقد عملوا وعملوا على تلك القائمة. وضعوا بعض الأسماء، وشطبوا أسماء، اسمان تصدرا القائمة، الاسم الأول شوستاكوفيتش والثاني بروكوفييف. انتهى الاجتماع، وظهر القرار التاريخي. وبعد ذلك....

اجتماع تلاه اجتماع، مؤتمر تلاه مؤتمر. كانت المدينة كلها في حمى. كان ذلك أشبه بانهيار سد واندفاع مياهه العكرة القذرة. بدا كل شخص في طريقه إلى الجنون، وكل مؤلف شعر بمثل ذلك عبر عن رأيه بالموسيقا.

أعلن جدانوف قائلاً: «تطلب اللجنة المركزية للبولشفيك من الموسيقا الجمال والنقاء»، وأضاف قائلاً إن الهدف من الموسيقا هو منح المتعة والسرور، في حين كانت موسيقانا خشنة وسوقية، وإن الاستماع إليها يدمر دون شك التوازن السيكولوجي والفيزلوجي للإنسان، إنسان، على سبيل المثال، مثل جدانوف.

لم يعد يعتبر ستالين إنساناً. كان إلهاً وكل هذا لا شأن له به. كان فوقه. تنصل القائد والمعلم من المسؤولية، واعتقد بأنه فعل ذلك على نحو واع. غدا ذكياً. لكني أدركت هذا فيما بعد. في ذلك الوقت بدا وكأن نهايتي قد حلت. لقد دمروا الأشرطة في محطات الراديو. وقال خرينيكوف «ذهبت إلى غير رجعة. لن ترفع أفعى الشكلية رأسها ثانية».

نشرت جميع الصحف رسائل العمال الذين شكروا الحزب الذي جنبهم عذاب الاستماع إلى سيمفونيات شوستاكوفيتش. اجتمعت الرقابة مع العمال الراغبين في وضع لائحة سوداء ذُكرت فيها سيمفونيات شوستاكوفيتش الممنوعة من التداول. وهكذا توقفت شخصياً عن ازعاج أسافييف، تلك الشخصية القيادية للثقافة الموسيقية، الذي تذمر قائلاً «اعتبرت السيمفونية التاسعة كإهانة شخصية».

من الآن إلى الأبد ينبغي أن تكون الموسيقا مصقولة متناغمة، لحنية. أرادوا بذل العناية بالغناء مع الكلمات، لأن الغناء من دون كلمات يرضي أذواق المنحرفين من متذوقي الجمال والداعين إلى الفردانية.

اجمالاً قيل: إن الحزب أنقذ الموسيقا من نكبة. وثبت في النهاية أن شوستاكوفيتش وبروكوفييف أرادا القضاء على الموسيقا، وإن ستالين وجدانوف منعاهما من فعل ذلك. البلد كلها خاضت معركة أخلاقية مع المؤلفين الشكليين بدلاً من التفكير في حياتها البائسة. لماذا نسترسل في الحديث حول ذلك؟ لدي مؤلف موسيقي مبني على تلك الثيمة ويقول كل شيء[٦١].

٦١- يشير إلى عمل غنائي لشوستاكوفيتش يسخر فيه من الحملة ضد الشكلية لعام ١٩٤٨.

كان هناك تطورات أخرى: جرحت ردة فعل الغرب على القرار التاريخي كبرياء ستالين. فلسبب ما اعتقد بأنهم سيرمون قبعاتهم في الهواء أيضاً، أو على الأقل أن يصمتوا. لكنهم لم يصمتوا في الغرب. أثناء الحرب عرفوا موسيقانا على نحو أفضل بقليل. وهكذا رأوا أن القرار كان هذياناً.

بالطبع لم يذم ستالين الغرب وأهل الفكر الغربيين على نحو خاص. فقد اعتاد القول: «لا تأبه، سيبتلعونه». لكن الغرب كان موجوداً وعليه فعل شيء. بدؤوا بحركة السلام، وأرادوا أناساً من أجلها. وفكر ستالين فيَّ. كان ذلك أسلوبه. أحب ستالين أن يضع الرجل وجهاً لوجه أمام الموت ثم يجعله يرقص على لحنه.

أُمرت بأن أتهيأ لرحلة إلى أمريكا. كان عليَّ الذهاب لحضور المؤتمر الثقافي العلمي من أجل السلام العالمي في نيويورك. سبب وجيه. من الواضح أن السلم أفضل من الحرب وأن النضال من أجل السلم هو جهد نبيل. لكني رفضت، كان مذلاً بالنسبة لي أن أشارك في مشهد كهذا. كنت شكلياً،ممثلاً للاتجاه المعارض للقومية في الموسيقا. موسيقاي ممنوعة، والآن يفترض أن أذهب وأقول إن كل شيء ممتاز.

قلت لا. لن أذهب. أنا مريض. لا أستطيع ركوب الطائرة، فأنا مصاب بدوار الجو. تحدث معي مولوتوف. لكني أصررت على رفضي. عندئذ اتصل بي ستالين. سألني القائد والمعلم عن السبب في رفضي الذهابَ إلى أمريكا. أجبت بأني لا أستطيع. فموسيقا رفاقي لم تُعزف وكذلك موسيقاي. سوف يسألون حولها في أمريكا. ما الذي أستطيع قوله؟

تظاهر ستالين بأنه تفاجأ «ماذا تقصد بقولك لم تُعزف؟ لماذا لا تُعزف؟». أخبرته بأن هناك قراراً من الرقابة بوضعها في القائمة السوداء. قال ستالين «من أعطى الأوامر؟». أجبت قائلاً لابد أنه أحد الرفاق القياديين.

الآن جاء القسم الهام. أعلن ستالين قائلاً «نحن لم نعط ذلك الأمر». وعاد للتأكيد قائلاً إن الرقابة بالغت في ردة الفعل واتخذت قراراً خاطئاً. نحن لم نعط أمراً مثل ذلك، وسنصحح الأمر.

كان هذا موضوعاً آخر، كان هذا تنازلاً حقيقياً. وقد اعتقدت بأن ذلك قد يكون معقولاً للذهاب إلى أمريكا، إذا كانت نتيجة ذلك عزف موسيقا بروكوفييف وشيبالين وماسكوفسكي وخشاتوريان وبوبوف وشوستاكوفيتش ثانية.

وبعد أن كف ستالين عن التساؤل حول الأمر قال « سنهتم بالمسألة أيها لرفيق شوستاكوفيتش، كيف هي صحتك؟». أجبته بالحقيقة قائلاً: «أعاني غثياناً». دهش ستالين وراح يسألني « لم تعاني الغثيان؟ ومن ماذا؟ سنرسل لك طبيباً».

أخيراً وافقت على الذهاب إلى أمريكا. وقد كلفتني هذه الرحلة الكثير، كان عليَّ الاجابة عن أسئلة سخيفة، والاسترسال في القول. وكل ما فكرت فيه كان: إلى متى سأعيش؟

احتشد في ماديسون سكوايز غاردن ثلاثون ألف شخص حين عزفت على البيانو سكيرزو سيمفونيتي الخامسة، وقلت في نفسي هذه هي المرة الأخيرة التي أعزف فيها أمام جمهور بهذا الحجم.

حتى الآن أسأل نفسي أحياناً، إلى أي مدى نجحت في البقاء؟ لاأعتقد أن تلك الرحلة إلى أمريكا كان لها أي تأثير في هذا الصدد. لم تكن تلك. أعتقد بأنها الأفلام. يسألونني أحياناً «كيف استطعت المشاركة في مشروعي الفيلمين «سقوط برلين» و«عام ١٩١٩ الذي لاينسى»؟ حتى أنك قبلت جوائز على هذين الشيئين غير اللائقين؟

جوابي هو أني أستطيع توسيع قائمة المبادرات المخجلة بالموسيقا التي ألفتها، على سبيل المثال العرض الترفيهي المنوع في صالة لينينغراد الموسيقية الذي دعي لعبة الحرب «الضحايا». لقد استخدموا أغنية ورقصة لاثارة الرأ ي العام حول ضرورة حماية السلاح المضاد للطائرات. لقد كتبت أغاني ورقصات وهلم جرا. اعتاد تشيخوف القول إنه يكتب كل شيء عدا الوشايات. اني أوافقه.

ولكن، بالطبع هناك فارق دقيق آخر، إذا صح التعبير، في مسألة صناعة الفيلم، وهذا الفارق ثبت أنه هام. المسألة هي أن الفيلم بالنسبة لنا هو شكل فني ذي أهمية كبيرة. وكما تعلم، لينين قال ذلك. وستالين أكد ذلك بشدة.

كان ستالين مسؤولاً على نحو شخصي على صناعة الأفلام. النتائج معروفة، وليس من شأني التنقيب عنها. إن قناعتي هي أن تلك السينما صناعة وليست فناً، لكن مشاركتي في هذه الصناعة الوطنية حمتني أكثرمن مرة.

أراد ستالين أن تنتج صناعتنا السينمائية تحفاً فنية فقط. كان على قناعة بأن ذلك سيتحقق تحت قيادته اللامعة وتوجيهه الشخصي. لكننا لا ننسى قول ستالين «الكوادر تقرر كل شيء». وهكذا انتاب القائد

والمعلم القلق بشأن الكوادر. كانت لديه أفكاره المشوشة حول من يستطيع المساهمة الفعالة في ذلك الشأن، وقد قرر بأن شوستاكوفيتش يمكنه كتابة موسيقا الأفلام. و لم يغير رأيه أبداً. معتبراً أن رفضي العمل في الأفلام غير منطقي.

تشدد خرينيكوف بعد صدور القرار التاريخي، واعتبر أن اغنيتي قد غنت وأن زمني ولى. اوبراتي وباليهاتي لا تعرض. سيمفونياتي وموسيقا الحجرة ممنوعة. والآن جل ماأراد فعله هو اخراجي من العمل السينمائي، عندئذٍ ستغدو نهايتي قريبة.

وهكذا حاول خرينيكوف ورفاقه جعل نهايتي أقرب. أنا لا أتحدث حول ذلك بتلك الثقة لو لم أكن على علم بذلك عن طريق المصادفة. فأنا لا أحب القيل والقال. وحين يحاول الناس اخباري بمن قال عني كذا وكذا، عادة ما أوقف المحادثة. أُخبرت بالكثير حول تحركات خرينيكوف، و لم أصدق تلك القصص. لكني شهدت ذات مرة محادثة هامة.

إليك ما حدث. دعاني خرينيكوف إلى اتحاد المؤلفين لأمر ما. ذهبت إليه وتحدثنا بروية. فجأة رن جرس الهاتف. قال خرينيكوف لسكرتيرته عبر جهاز التخابر الداخلي «ألم أقل لكِ بالا تزعجينا!». لكن ردها جعله يقفز مرتاعاً، ثم حمل سماعة الهاتف باحترام.

كان ستالين على الخط. حدثت هذه المصادفة في الحياة الواقعية. أي كان ستالين يتصل لأمر يتعلق بي، وكان خرينيكوف مرتبكاً لأنه نسي أن يقابلني خارج مكتبه، وقد سمعت المحادثة بأكملها.

وبدافع من التهذيب ابتعدت وبدأت بتفحص صورة لـ تشايكوفسكي معلقة على الحائط. ولكني في الحقيقة سمعت محادثة خرينيكوف.

هذا ما كان عليه الوضع. حين علم خرينيكوف بأني كُلفت بوضع موسيقا لعدة أفلام هامة، تقدم بشكوى للجنة المركزية للحزب. لم يدرك أنه يشتكي لستالين من ستالين. حاول خرينيكوف الدفاع عن نفسه. ولكن أي دفاع – لقد اعترف بأنه كان مخطئاً.

ولكن من نواح أخرى جلبت لي الأفلام المتاعب، وقد بدأت مع فيلم «بابل الجديدة». أنا لا أتكلم حول الناحية الفنية. تلك قصة اخرى وحزينة. لكن بدأت متاعبي من الجانب السياسي مع فيلم «بابل الجديدة». لا أحد يتذكر شيئاً واعتبر الفيلم من كلاسيكيات السينما السوفيتية وحاز سمعة طيبة في الخارج. لكن تدخلت منظمة الشيوعية العالمية للشباب وقرر قادتها بأن الفيلم مضاد للثورة. كان يمكن أن تنتهي الأمور على نحو سيء. وكانت هناك متاعب مع كل فيلم. حين عملنا في فيلم «الصديقات» نشرت البرافدا قائمة بأسماء ١٤ شخصاً زُعم بأنهم خططوا لموت كيروف. وكانت رايا فاسيليفنا، كاتبة سيناريو فيلم «الصديقات» في القائمة. الآن قد نسأل: ما الذي يمكن أن تفعله رايا فاسيليفنا في جريمة كيروف؟ لا شيء مع ذلك جرى إعدامها.

حدث شيء أسوأ مع فيلم «الأصدقاء». يدور الفيلم حول بيتال كاليكوف، وهو رجل مشهور في تلك الأيام. لقد أعلنوا أن بيتال كاليكوف هو عدو الشعب، وقد ارتجف جميع أولئك الذين شاركوا في الفيلم.

لا، كان هذا أكثر مما يمكنني احتماله، خصوصاً حين كان عليَّ العمل

مع عباقرة أمثال ميخائيل شياوريلي الذي كان كلما تجاوز الميزانية يتصل بـ بيريا[٦٢] ويشرح له الوضع المالي قائلاً «أنت تعلم بأننا بحاجة إلى المال. الأفلام معقدة جداً. موقع التصوير، الذهاب والإياب، وقد أنفق المليون. نحتاج المزيد من المال». وكان بيريا يتخذ الإجراءات. كان يفهم أحدهما الآخر.

هناك الكثير من الأمثلة الحزينة. لن أتحدث الآن حول المؤلفين الآخرين، لندعهم يتحدثون عن أنفسهم. لكن السيمفونية الثالثة عشرة تتحدث حول نفسها. كان مصيرها بائساً. إنها عزيزة عليَّ جداً، ومن المؤلم تذكر المحاولات القبيحة لمنع هذه السيمفونية من الانتشار.

في بادئ الأمر، لم يهتم خروتشيف بالموسيقا. كان يغضبه شعر يفتوشينكو[٦٣]. ولكن بعض المقاتلين على الجبهة الموسيقية نشطوا. هناك، كما ترى، شوستاكوفيتش الذي برهن على أنه غير أهل للثقة. لننال منه! وبدأت حملة السم المقرفة. حاولوا أن يخيفوا كل شخص من يفتوشينكو ومني. كنا نعاني مشاكل مع مغني الباص. وللأسف، كان صوت المغني المنفرد في السيمفونية الثالثة عشرة من طبقة الباص. كانوا قلقين حول وضعهم وسمعتهم. سلكوا سلوكاً خجلاً. دمروا تقريباً التقديم الأول للسيمفونية الذي جرى بمصادفة بحتة.

لم تكن السيمفونية الثالثة عشرة غير عادية. فقد واجهتْ ذات المشاكل

٦٢- لافرنتي بيريا ١٨٩٩ - ١٩٥٣. رئيس الشرطة السرية السوفيتية. أُعدم مباشرة بعد موت ستالين.

٦٣- تتضمن السيمفونية الثالثة عشرة قصائد لـ يفتوشينكو. واسم السيمفونية بابي - يار. المترجم

مع «إعدام ستيبان رازين»[٦٤] ومع السيمفونية الرابعة عشرة. ولكن لماذا أدرجهما في القائمة، الفكرة ليست في القائمة، إنها في الوضع.

حين أخبروني بالغاء القرار التاريخي أردت أن أستعلم: متى أُلغي؟ سمعت إجابة غريبة تقول إن القرار التاريخي ألغاه قرار آخر، ليس أقل من القرار التاريخي السابق، بعد عشر سنوات في عام ١٩٥٨.

ولكن هل أنا أصم أو أعمى؟ إن من الصعب بالنسبة لي العزف على البيانو أو الكتابة بيدي اليمنى[٦٥]، لكني مازلت أرى واسمع، الشكر لله. قرأت القرار التاريخي الجديد مراراً وتكراراً الذي يقول أن القرار السابق لعب دوراً إيجابياً في تطور ثقافتنا وأن إدانة الشكلية كان موقفاً سليماً. وهناك شيء أضيف حول حلقة متذوقي الجمال الضيقة. وهكذا حتى الأسلوب ظل كما هو، وكما كان من قبل. كل شيء مرتب ومنظم.

لم ظهر القرار التاريخي الجديد؟ ببساطة شديدة. في عام ١٩٥١ أنب ستالين بقسوة ألكسندر كورنيتشوك لكتابته ليبريتو سيء لأوبرا بوغدان خميلينسكي. كان المؤلف في ورطة. بالطبع شُجبت الأوبرا بعنف. لكن كان كورنيتشوك صديقاً لـ خروتشيف، وحين غدا خروتشيف قائدنا، قرر رفع هذا الظلم الكبير ورد الاعتبار لـ كورنيتشوك، وبالمصادفة أضاف بروكوفييف وشوستاكوفيتش. تلك هي القصة الكاملة.

٦٤- إعدام ستيبان رازين: كانتاتا لـ شوستاكوفيتش لمغني باص وكورس وأوركسترا. النص للشاعر يفتوشينكو. قدمت أول مرة عام ١٩٦٤. المترجم

٦٥- عانى شوستاكوفيتش في السنوات الأخيرة مشاكل في القلب وهشاشة عظام وضعف في يده اليمنى.

في البداية صعق خرينيكوف ولكنه سرعان ما ضبط نفسه. لم يحدث شيء فظيع، ولكن تحسباً للأمر دفع محرر صحيفة الموسيقا السوفيتية لاعادة النظر فيما صدر.

أتت إعـادة النظر بنتيجة جديدة، إعـادة مسألة الشكلية. وقد عنت إعادة النظر أن المحرر حاول الكتابة حول مؤلفاتي ومؤلفات بروكوفييف بأسلوب أكثر أخلاقية.هنا أعاد خرينيكوف تنظيمه وبدأ هجومه المضاد. مرة ثانية أبقى الحزب، على نحو لا يقبل النقاش، القرار التاريخي بشأن أوبرا «الصداقة العظيمة»... وهلم جرا.

كل شيء أعاد نفسه. كتب كوفال ذات مرة في صحيفة الموسيقا السوفيتية شيئاً بمعنى أن الشعب انحنى وصفق لعبقرية قائدنا الرفيق ستالين، وشوستاكوفيتش برهن على أنه قزم. ما الذي حاول شوستاكوفيتش أن يثبته حين خلق في سيمفونيته التاسعة صورة يانكي غيرمبال بدلاً من الإنسان السوفييتي المنتصر.

دعنا لا نتحدث حول تصحيح الأخطاء. والأكثر أهمية هو أني أحب كلمة «رد الاعتبار». حتى أني أكون أكثر تأثراً حين أسمع حول «رد الاعتبار» بعد الموت. ولكن ذلك ليس بجديد.

اشتكى أحد الجنرالات إلى نيكولا الأول قائلاً إن أحد الجنود خطف ابنته، حتى انهما تزوجا، وهو ضد ذلك الزواج. بعد تفكير عميق أعلن الإمبراطور قائلاً «أقضي بفسخ الزواج. ويحب أن تكون الفتاة عذراء».

مازلت إلى حد ما لا أشعر مثل عذراء.

V

هل تولد الفكرة الموسيقية على نحو مقصود أو غير مقصود؟ إن من الصعب شرح ذلك. إن عملية كتابة عمل جديد طويلة ومعقدة. أحياناً تبدأ الكتابة ثم تغير رأيك. لا ينجح العمل دائماً بالطريقة التي اعتقدت بأنه سينجح بها. إذا لم يتحقق ذلك دع التأليف يأخذ مجراه – وحاول تجنب الأخطاء السابقة في عملك التالي. هذه وجهة نظري الشخصية، طريقتي في العمل. ربما هي نابعة من الرغبة في أن تعمل بقدر ما هو ممكن. حين أسمع عن مؤلف أجرى أحد عشر تعديلاً على سيمفونية واحدة ـ أفكر على نحو لا إرادي وأتساءل: كم عدد الأعمال الجديدة التي كان يمكن أن يؤلفها في ذلك الوقت؟

لا، بالطبع أعود أحياناً إلى عمل قديم. أجريت، على سبيل المثال، العديد من التغييرات في مدونة أوبراي «كاتيرينا إزمايلوفا».

كتبت سيمفونيتي السابعة «لينينغراد» بسرعة كبيرة. لم أستطع إلا أن أكتبها. كانت الحرب حولنا. ينبغي أن أكون مع الناس، أردت أن أخلق بالموسيقا صورة عن بلدنا أثناء الحرب. منذ الأيام الأولى للحرب، جلست إلى البيانو وبدأت العمل. عملت بكد. أردت أن أكتب حول زمننا، حول الذين عاصروني، الذين لم يدخروا لا القدرة ولا الحياة باسم النصر على العدو.

سمعت الكثير من الهراء حول سيمفونيتيّ السابعة والثامنة. المدهش هو أنه كيف عاش هؤلاء الحمقى تلك السنوات الطويلة. ويحيرني أحياناً كسلهم حين يحين الوقت للتفكير. كل شيء كتب حول هاتين السيمفونيتين في الأيام الأولى أُعيد من دون تغيير حتى هذا اليوم، على الرغم من توفر الوقت لشيء من التفكير. ومع ذلك، انتهت الحرب منذ مدة طويلة، ثلاثون عاماً تقريباً.

قبل ثلاثين عاماً كان يمكنك القول بأنهما سيمفونيتان حربيتان، ولكن نادراً ما تُكتب السيمفونيات حسب الطلب.

أكتب بسرعة، هذا صحيح، لكني أفكر حول موسيقاي لمدة طويلة نسبياً، ولا أبدأ بتدوينها قبل أن تكتمل في ذهني، بالطبع، أرتكب أخطاءً. أتخيل، مثلاً، أن المؤلَّف سيتكون من حركة واحدة، عندئذ أرى بأنه يجب أن يستمر. في الواقع حدث ذلك مع السيمفونية السابعة ومع الثالثة عشرة، وأحياناً يحدث العكس. أعتقد بأني قد بدأت بتأليف سيمفونية جديدة. وإذ بي أتوقف بعد حركة واحدة. حدث ذلك مع مقطوعة «إعـدام ستيبان رازيـن» التي تقدم الآن كقصيدة سيمفونية.

لقد جرى وضع خطة السيمفونية السابعة قبل الحرب وبالتالي لا يمكن رؤيتها ببساطة كردة فعل على هجوم هتلر. كنت أفكر بأعداء البشرية الآخرين حين ألفت الثيمة.

بالطبع، الفاشية بغيضة بالنسبة لي، ولكن ليس الفاشية الألمانية بالتحديد، أي شكل من أشكالها بغيض. في هذه الأيام يحب الناس أن يتذكروا فترة ما قبل الحرب، يتذكرونها كفترة مثالية قائلين إن كل شيء

كان رائعاً إلى أن جاء هتلر وأتعبنا. كان هتلر مجرماً، ذلك واقع، لكن ستالين كان كذلك.

أشعر بألم أبدي من أجل الذين قتلهم هتلر، لكني أشعر بألم لا يقل من أجل الذين قتلوا بأوامر من ستالين. أعاني من أجل كل شخص عُذب، أُعدم، أو مات جوعاً. كان هناك الملايين منهم في بلدنا قبل أن تبدأ الحرب مع هتلر.

جلبت الحرب ألماً جديداً وتدميراً جديداً، لكني لن أنسى ما كان مريعاً في سنوات ما قبل الحرب، لهذا السبب فإن كل سيمفونياتي، بداية من الرابعة تدور حول ذلك، بضمنها السابعة والثامنة.

بالطبع، ليس لدي شيء ضد تسمية السابعة بـ سيمفونية لينينغراد، لكنها لم تكن حول لينينغراد وهي تحت الحصار، إنها حول لينينغراد التي دمرها ستالين، ثم أجهز عليها هتلر.

أكثرية سيمفونياتي هي شواهد قبور. توفي الكثير من الناس ودفنوا في أماكن لا يعرفها أحد، حتى أقربائهم. حدث ذلك للعديد من أصدقائي. أين ستضع شاهدتي قبر من أجل ميرخولد أو توخاتشيفسكي؟ الموسيقا فقط بامكانها فعل ذلك من اجلهما. أنا على استعداد لكتابة مؤلف لكل ضحية، لكن ذلك مستحيل، ولهذا السبب أهديت موسيقاي لهما.

أنا دائم التفكير بهؤلاء الناس، وفي كل عمل كبير لي أحاول تذكير الآخرين بهم. وقد ساعدت أوضاع سنوات الحرب على ذلك، لأن السلطات كانت أقل صرامة حول الموسيقا، و لم تكترث في حال كانت الموسيقا موحشة وقاتمة. وفيما بعد نُسب كل البؤس إلى الحرب، وكأنما

أثناء الحرب فقط عُذب الناس وقتلوا. وهكذا فالسيمفونية السابعة والثامنة هما «سيمفونيتا حرب».

هذا تقليد متأصل. حين كتبت الرباعية الوترية الثامنة خُصصت أيضاً لإدارة «فضح الفاشية». ينبغي أن تكون أعمى وأصم لتفعل ذلك، إذ إن كل شيء في الرباعية واضح ككتاب مدرسي مبسط. اقتبست من «ليدي ماكبث» ومن السيمفونية الأولى والخامسة. ما دخل الفاشية في هذا؟ الرباعية الثامنة هي سيرة ذاتية، وقد ضمنتها أغنية يعرفها الناس كل الروس: «أضنانا جور السجن».

وهناك أيضاً ثيمة يهودية من ثلاثي البيانو في هذه الرباعية. أعتقد بأننا إذا تحدثنا عن الانطباعات الموسيقية، فإن تلك الموسيقا الشعبية اليهودية كان لها تأثير قوي عليَّ. لا أملُ من الاستماع إليها، إنها متعددة الوجوه، يمكن أن تظهر بطابع سعيد في حين أنها مأسوية. إنها ضحكة من خلال الدموع.

كل الموسيقا الشعبية فاتنة، لكني أستطيع القول إن الموسيقا الشعبية اليهودية استثنائية. لقد استمع إليها العديد من المؤلفين، بضمنهم المؤلفون الروس. موسورسكي، على سبيل المثال. لقد دون الأغاني الشعبية اليهودية. لقد عكس العديد من أعمالي تأثري بالموسيقا اليهودية.

مررت ذات مرة، بعد الحرب، بمحل يبيع الكتب، فرأيت مجلداً عن الأغاني اليهودية. اعتقدت أن المجلد يتضمن ألحاناً، لكنه كان يتضمن نصوص الأغاني فقط. بدا لي أنه إذا اخترت عدة نصوص ولحنتها سأتمكن من قول شيء عن قدر الشعب اليهودي. بدا ذلك هاماً لأني شهدت حولي توجهاً متنامياً ضد السامية. لكني لم أستطع حينئذٍ تقديم

مجموعة الأغاني، وقد قُدمت أول مرة بعد وقت طويل، و لم أقم حتى الآن بتوزيع العمل أوركسترالياً.

لم أقبل أبداً أية نبرة ضد السامية، و لم أكرر النكات التي كانت تلقى ضد السامية والتي كانت شائعة حينئذ. لكني كنت أكثر لطفاً مما أنا عليه الآن إزاء تلك الظاهرة البغيضة. فيما قطعت صلتي بالأصدقاء الذين لديهم ميول ضد السامية.

لكن قبل الحرب، كان الموقف تجاه اليهود قد تغير تغيراً جذرياً. فقد ثبت أننا بعيدون عن تحقيق الأخوة. أصبح اليهود أكثر اضطهاداً. كان ذلك عودة إلى القرون الوسطى. حاولت، بعد الحرب، أن أنقل تلك المشاعر من خلال موسيقاي. كان زمناً سيئاً بالنسبة لليهود.

على الرغم من كل اليهود الذين أبيدوا في المعسكرات، سمعت الناس يقولون «ذهب اليهود ليقاتلوا في طشقند». وإذا رأوا يهودياً يحمل ميداليات عسكرية صاحوا «من أين اشتريت الميداليات أيها اليهودي؟». كان ذلك حين كتبت كونشرتو الكمان ومجموعة الأغاني اليهودية والرباعية الوترية الرابعة.

حينئذ لم يقدم أي عمل من هذه الأعمال. لقد سُمعوا بعد موت ستالين. عُزفت السيمفونية الرابعة بعد ٢٥ سنة من تأليفها. وهناك مؤلفات يتوجب تقديمها، ولا أحد يعرف متى سيُستمع إليها.

يشد من عزيمتي رد الفعل وسط الشباب على مشاعري إزاء المسألة اليهودية. وكل ما أراه هو أن أهل الفكر الروسي ظلو يقاومون أي

اتجاه ضد السامية. كان فرحي عظيماً حين قرأت «بابي يار[٦٦]» لـ يفتوشينكو. صعقتني القصيدة كما صعقت الآلاف من الناس. سمع العديدون حول «بابي يار»، لكن قراءتهم القصيدة جعلتهم واعين لها. لقد حاولوا تدمير ذكرى «بابي يار»، الألمان أولاً ثم الحكومة الأوكرانية. ولكن بعد قصيدة يفتوشينكو غدا واضحاً بأنها لن تنسى. تلك هي قوة الفن.

عرف الناس الكثير حول «بابي يار» قبل قصيدة يفتوشينكو، لكنهم ظلوا صامتين. وحين قرأوا القصيدة انكسر الصمت. الفن حطم الصمت.

أعرف أن الكثيرين لن يوافقونني، وسيلفت آخرون الانتباه إلى أهداف أكثر نبلاً للفن. سيتحدثون حول الجمال، الفضيلة، ومزايا أخرى. ولكن لن تصطادوني بذلك الطعم. أنا مثل سابوكيفيتش في رواية «النفوس الميتة». يمكنكم أن تُلبسوا ضفدعاً بالسكر، لكني لن أضعه في فمي. جدانوف، الاختصاصي الكبير في الفنون الموسيقية، سعى أيضاً من أجل الموسيقا الجميلة والظريفة. دع أي شيء ينتشر حولك، لكن اخدم الفن الرفيع فقط على المائدة.

ان من المسلي أن نرى كيف تتطابق التصريحات حول الفن يطلقها أناس يعتبرون أنفسهم ضد المعسكرات مع هذا الكلام: «إذا غدت الموسيقا سمجة وقبيحة وسوقية، فإنها لا تفي بالغرض الذي من أجله وجدت، وتكف عن كونها موسيقا».

٦٦- بابي - يار. موقع دُفن فيه الآلاف من اليهود الذين قتلهم الألمان في الحرب العالمية الثانية. المترجم

الآن ألا يوافق أي متذوق للموسيقا الذي قام بحملة من أجل الفن الرفيع أن يكون على استعداد ليوقع اسمه على تلك النبذة المقتطفة من أقوال جدانوف؟ إنه ومتذوقو الجمال على حد سواء ضد الموسيقا التي تذكر الناس بالحياة وبالمآسي وبالضحايا وبالموتى. دع الموسيقا تكن جميلة وظريفة ودع المؤلفين يفكرون حول المشاكل الموسيقية فقط. وستكون تلك الطريقة أكثر اطمئناناً.

لطالما احتججت ضد وجهة النظر هذه وناضلت من أجل نقيضها. فقد أردت من الموسيقا أن تكون قوة فعالة. ذلك هو التقليد الروسي.

هناك ظاهرة أخرى هامة تميز الروسي. هي هامة جداً أود التركيز عليها وتناولها بالتفصيل لجعلها مفهومة أكثر. وجدت في واحدة من رسائل ريمسكي – كورساكوف كلمات رجعت إليها عدة مرات. هي ذي الكلمات: «العديد من الأشياء هرمت وتلاشت أمام أعيننا والكثير الذي بدا مهجوراً أعتقد بأنه في النهاية سيبدو جديداً وقوياً وأبدياً، إن كان يمكن لأي شيء أن يكون أبدياً».

أبهجتني ثانية متانة ذلك الرجل وحكمته. بالطبع لدينا نحن جميعاً شكوكنا حول الأبدية. سأكون صريحاً وأقول: أنا لا أؤمن بالأبدية. ولكن هل كان ريمسكي – كورساكوف يفكر بموسيقاه حين تحدث عن الأبدية؟ ولكن لم ينبغي أن يُكتب لموسيقاه حياة أبدية؟ أو أية موسيقا أيضاً؟ إن هؤلاء الذين كتبت الموسيقا من أجلهم، الذين ولدوا معها – هؤلاء الناس لا يخططون للعيش للأبد. كم هو ممل أن تتخيل جيلاً بعد جيل يعيش مع ذات الموسيقا!

ما أريد قوله هو إن ما قد يبقى «جديداً وقوياً» قد لا يكون الموسيقا

على الاطلاق، حتى ولا روح الإبداع، بل شيء ما آخر، شيء غير متوقع وعادي، شيء مثل الاهتمام بالناس، بحيواتهم المملة المليئة بالأحداث البغيضة وغير المتوقعة، بشؤونهم واهتماماتهم التافهة، بافتقارهم العام للأمان. لقد ابتكر الناس العديد من الأشياء اللافتة للنظر: الميكروسكوب، شفرات جيليت، فن التصوير، وهلم جرا، لكنهم لم يبتكروا حتى الآن طريقة تجعل حياة كل فرد محتملة.

بالطبع إن حل مشاكل العالم بخلق أوراتوريات وباليهات وأوبريتات هي مهمة نبيلة. طبعاً، تنصرف بكليتك إلى عشاق هذه الأنواع السامية، ولكن ينبغي أن تستجيب لمشاعر الآخر، مثل الناس العاديين. وهؤلاء الناس يمكن أن يكونوا منشغلين بشيء مختلف تماماً. تلك الشخصيات البائسة، إذا جاز التعبير، منشغلة بالحمام الذي تتسرب منه المياه، أو بابنها الذي أجتاز فحص الدخول لكنه لن يقبل لأنه من قومية غير مرغوب فيها في المعهد الذي يريد دخوله، ومشاكل مشابهة لاتناسبها الأوراتورات والباليهات.

سيقولون إن هذا كلام بكلام، وإن أي نشاط بسيط هنا سيصبح حماقة. لكني أشعر أن تاريخ الموسيقا الروسية يؤيدني. خذ بورودين، على سبيل المثال، الذي أقدر موسيقاه ككل، مع اني لا أوافق دائماً على الأيديولوجية التي تكمن خلفها. لكننا لا نتحدث الآن حول الايديولوجية، وبورودين كان يتمتع بموهبة عالية كمؤلف موسيقي. ان أي مؤلف غربي لديه مثل تلك الموهبة سيجلس لينجز على عجل سيمفونية إثر سيمفونية وأوبرا إثر أوبرا، وسيعيش حياة مريحة.

ان القصص حول بورودين ترسم صورة تبدو خيالية بالنسبة

للغريب، لكنها عادية بالنسبة إلينا. الكل يعرف أنه كان إلى جانب الموسيقا كيميائياً وصاحب اكتشافات هامة في حقل الكيمياء.

ولكن إلى جانب الكيمياء، كان هناك نشاطه في الحركة النسوية. ليس لدينا الآن في روسيا حركة نسوية، لدينا نساء نشيطات يعملن ويكسبن المال. ولكن إذا وُجدت حركة نسوية، سيجري نصب تمثال لـ بورودين.

رسمت ذكريات الأصدقاء صورة تربوية. كانت شقة بورودين أشبه بمحطة قطارات. نساء وفتيات كن يأتين إليه في أي وقت من اليوم، يداهمنه وقت الافطار والغداء والعشاء. كان ينهض قبل إكمال وجبته للاهتمام بطلباتهن وشكاواهن.

من المستحيل أن تجده في منزله أو في مختبره. كان دائماً في الخارج يشارك في اجتماع حول حقوق المرأة. كان يجر نفسه من اجتماع إلى آخر، يناقش مشاكل النساء التي يمكن أن يهتم بها شخص أقل شأناً من مؤلف موسيقي.

كانت شقة بورودين أشبه بمشفى للمجانين. أنا لا أبالغ، هذا ليس تشبيهاً شعرياً. لا، كان مكان بورودين مشفى مجانين من دون تشبيهات أو مجازات. كان يعيش مع مجموعة من الأقارب، أو من الناس الفقراء، أو من الزوار المرضى. كان يلاطفهم ويهتم بتفاصيل مشاكلهم، يأخذهم إلى المستشفيات ثم يقوم بزيارتهم.

كان يزوره ريمسكي - كورساكوف ويسأله «هل كتبت شيئاً؟» يجيبه بورودين «لدي» ويثبت أن لديه رسالة أخرى في الدفاع عن حقوق النساء.

أخيراً، يمكن القول أن أوبرا «الأمير إيغور[٦٧]» هي بقدر ما تخص بورودين تخص ريمسكي – كورساكوف وغلازونوف، اللذين حاولا ألا يشددا على واقع أن غلازونوف كتب هذا المقطع من الأوبرا أو ذاك «من الذاكرة». كُتبت الافتتاحية «من الذاكرة» مع الفصل الثالث بأكمله. ولكن غلازونوف اعترف ذات مرة بأنها ليست من الذاكرة بل إنه كتبها من أجل بورودين. يعكس هذا الكثير من الأمور الجيدة حول غلازونوف، وأنا سأمضي في الحديث عن هذا السلوك. لا يحدث دائماً أن يؤلف أحد ما موسيقا ممتازة من أجل مؤلف آخر ولا يعلن ذلك.

كان غلازونوف مثالاً رائعاً على ظاهرة روسية: إنه كمؤلف يمكن أن يشغل موقعاً في تاريخ الموسيقا الروسية، ليس متميزاً فحسب بل فريداً، وليس بسبب مؤلفاته. هل تحب غلازونوف الآن من أجل الموسيقا؟ هل بقيت سيمفونياته أو رباعياته «جديدة وقوية؟».

استمعت مؤخراً إلى «متوالية من القرون الوسطى». وقد أحببت هذه المتوالية أكثر من أعمال غلازونوف الأخرى. واعتقد بأني أقدر سيمفونيته الثالثة أكثر من البقية، خصوصاً الحركة البطيئة. تتضمن السيمفونيات الأخرى موسيقا صعبة، وهي مضجرة. حين استمع إلى سيمفونياته أصاب بالملل.

كان غلازونوف يواجه مشاكل مع النهايات، لم ينجح في خلق حيوية كافية أو توتر. وهذا يسم جميع مؤلفاته تقريباً. أعتقد أن العامل الحاسم

٦٧– الأمير إيغور: أوبرا من أربعة فصول وتمهيد لـ ألكسندر بورودين بدأ بتأليفها عام ١٨٦٩ وتوفي قبل أن يكملها في عام ١٨٨٧. أكملها من بعده ريمسكي – كورساكوف وغلازونوف. المترجم

في هذه المشكلة هو سوء الحظ - لقد التقط في شبابه مرضاً تناسلياً، التقطه من راقصة باليه في مسرح مارينسكي الإمبراطوري. كان سيء الحظ مع تلك الراقصة. لقد أصابته كآبة عميقة وذهب إلى مدينة آخن للمعالجة. تلك المدينة الشهيرة التي كان يلجأ إليها المصابون بالسفلس. كتب من آخن رسائل مأسوية. وقالوا إن معاناته المأسوية انعكست في رباعيته الوترية الرابعة. بالطبع أعرف هذه الرباعية لكني لم اسمع فيها شيئاً مثل ذلك. انها بوجه عام مثل الرباعية الخامسة وهي خالية أيضاً من تلك المعاناة. آه، نعم نسيت أني أحب أيضاً مقاطع من «رايموندا».

إضافة إلى موسيقاه، تأثرت حياة غلازونوف الخاصة بذلك الحادث. لم يتزوج وعاش مع والدته. وكان قد تجاوز الخمسين حين كانت والدته تقول للغسالة «انتبهي إلى نظافة ملابس الطفل الداخلية». كان غلازونوف مشهوراً في طول البلاد وعرضها «براهمز الروسي». مدير أفضل كونسرفتوار روسي. كان وسيماً قوي البنية، على الأقل قبل مجيء سنوات الثورة العجاف.

جميع تلك القصص لا تقلل من احترامنا الكبير لـ غلازونوف. الآن فقط تبدو مؤلفاته ضعيفة، ولكن كانت حينئذٍ تُسمع في جميع صفوفنا، وفي حفلات التلاميذ، وخصوصاً في الفحوص التي لا يغيب عنها غلازونوف. ولا أعتقد بأن ذلك كان تزلفاً له. لست مضطراً لتخبره بأنه كان مؤلفاً عظيماً لتشبع غروره. لقد عزفوا أعماله لأنها كانت سهلة التناول ومؤثرة، على سبيل المثال، تنويعات البيانو في ري ماجور، والسوناتا في سي مينور، والكونشرتو في فا مينور. لقد عشق المغنون رومانسات غلازونوف، ورومانس نينا، كنا نسمعه باستمرار. أنا لست مولعاً جداً به.

الكل يعرف كيف بدأ غلازونوف. حين قدمت سمفونيته الأولى نجحت نجاحاً عظيماً دعوا المؤلف للظهور على المسرح، دُهش الجمهور حين ظهر غلازونوف بلباس الرياضة، كان في السابعة عشرة. كان هذا رقماً قياسياً في روسيا. لم أحطمه، على الرغم من أني بدأت مبكراً.

بالمناسبة، حامت ذات الشائعات حول كلانا؟ ما معناه «إن ذلك الشاب» لا يستطيع كتابة مثل تلك السيمفونية. قالوا إن والده الثري دفع لأحد ما من أجل سيمفونية غلازونوف. وقالوا الشيء ذاته عن سيمفونيتي الأولى، قالوا إنها نتاج جهد مشترك. لكن، لا، كتبناهما بنفسينا. وكنت أكثر استقلالية. لقد وزع بالاكيريف صفحات من سيمفونية غلازونوف الأولى. صبر غلازونوف على ذلك، لم يجرؤ على معارضته، حتى إنه دافع عنه فيما بعد. وأراد غلازونوف أن يعدل شيئاً في سيمفونيتي الأولى. بالطبع لم يكن يتحدث عن صفحات، كان هناك فقط بعض الهارمونيات غير المستساغة، كما اعتقد غلازونوف وأصر على أن أغيرها.

في البداية أجريت تغييراً واحداً في المقدمة، بعد مقاطع الترومبيت الأولى. لم أرد أن أجرح مشاعر العجوز، لكن عندها فكرت، مهلاً، هذه موسيقاي وليست موسيقا غلازونوف. لم ينبغي أن أشعر بالارتباك؟ هناك الكثير لا أحبه في موسيقاه، لكنيَ لا أقترح عليه تغيير شيء. وقد رجعت إلى النسخة الأصلية قبل التقديم الأول. كان غلازونوف غاضباً جداً، لكن الوقت كان قد فات. وهكذا لم أكن طيعاً كما كان غلازونوف في زمنه.

بعد ظهوره اللامع، انفتحت أمامه آفاق المستقبل وعاش بسلام

ورفاهية. ليس مثلي. لم يقلق أبداً حول المال. في حين كان ذلك الهم مسلطاً على رأسي. المليونير ميتروفان بيلاييف اعتبر غلازونوف مسيح الكلاسيكية الجديدة، ونشر كل ما كتبه غلازونوف. نشر بسرعة ودفع بسخاء. كان رعاة الموسيقا أكثر سخاءً من الدولة، على الأقل هذا ما بدا لي. وهكذا استطاع غلازونوف تكريس نفسه كلياً للموسيقا.

عاش على هذا المنوال بهدوء وسلام، كما لم يحدث لنا. لم يكترث بالثوران الاجتماعي في تلك الفترة. رأى العالم من خلال الموسيقا، ليس فقط موسيقاه بل موسيقا الآخرين أيضاً. كان أذناً موسيقيا ضخمة.

بالطبع كان لدى غلازونوف العديد من الصفات الطفولية – خضوعه لأمه، تبجيله لـ إيلينا بافلوفنا حين كان المئات من الناس خاضعين له، حوض السمك الكبير في شقته (كان يحب اطعام السمك)، حبه الطفولي لقيادة الأوركسترا. اعتقد بأنه كان يفكر بالأوركسترا كلعبة كبيرة. ولكن لا يمكنك لعب مباريات مع أوركسترا. لقد حاولت عدة مرات وتخليت عنها. لم الانزعاج؟

أمر خارق حدث لـ غلازونوف، معجزة يمكن أن تحدث فقط في روسيا. تحول تربوي غامض. غدا هذا الطفل الكهل تدريجياً – ليس على نحو مفاجئ، شخصية عامة ذات أهمية بالغة. وفي اللحظة التي أصبح فيها مديراً لـ كونسرفتوار بطرسبورغ بدأ بالتحول، وفي النهاية تحول إلى شخص آخر تماماً.

إنه غلازونوف الذي كان في وقت واحد العجوز والجديد. نحن عرفنا غلازونوف العجوز من القصص. ولكن، كما قلت سابقاً، لم يكن هناك تغير حاد ومفاجئ في شخصيته، لذا حتى في أيامنا كان بالامكان

رؤية غلازونوف العجوز وسماعه. ومع ذلك كان أيضاً غلازونوف الجديد – شخصية بارزة، شخصية تاريخية من دون مغالاة.

كان غلازونوف في زمننا يعيش أسطورة. ففي العشرين عاماً أو أكثر التي رأس فيها كونسرفتوار بطرسبورغ وفيما بعد لينينغراد، تخرج الآلاف من الطلاب، وأنا على يقين من أن من الصعب تسمية أحد منهم لم يكن مديناً لـ غلازونوف بطريقة ما.

أدرك أن ذلك صعب التصديق الآن، لكنه حقيقي. ليس ثمة عاطفية زائفة في ذكرياتي. أنا أزدري العاطفية، لا أتحملها. أنا أذكر الحقيقة التي ستُسجل، الحقيقة التي رأيتها وتذكرتها. وهكذا فإن الظواهر التي شهدتها في حياتنا الثقافية لن تنسى. وكان غلازونوف واحداً من تلك الظواهر.

لقد اعتاد أن يكون سيداً، وأصبح إنساناً معظماً لدى كل موسيقي عامل في بلدنا، لما قدمه من أعمال خيرة. كان يؤلف عندما يكون بحاجة للتأليف، من أجل متعته، من دون أن يفكر بالمحتوى الإيديولوجي. وكرس كل شيء من أجل الكونسرفتوار – وقته، صفاءه، وأخيراً روحه الإبداعية. كان مشغولاً على نحو دائم. وقد أخبر ذات مرة أصدقاءه الذين أرادوا رؤيته بأنه يمكن أن يُرى في أحلامهم فقط. وهكذا كان. قالوا إنه كان سلبياً في شبابه. بالطبع لم يصبح غلازونوف حازماً في زمني، ولكنه اكتسب تدريجياً الحزم الضروري – ليس فقط تجاه مرؤوسيه أو تلامذته.

إن حزم رئيس تجاه مرؤوسيه ليس له قيمة. غدا غلازونوف صارماً وهادئاً في تعامله مع الشخصيات المهمة، وتلك مأثرة.

أخبرني غنيسين، إنه قبل الثورة، بعث رئيس الوزراء ستوليبين مفتشاً إلى الكونسرفتوار ليسأل عن عدد الطلاب اليهود، وحين سُئل غلازونوف أجاب «لم نحصهم». كانت تلك سنوات المذابح، حين اعتبر اليهود دهماويين يهوشون الجماهير لمنفعتهم. كانت فكرة العداء للسامية غريبة عنه. لقد اتبع تقليد ريمسكي - كورساكوف بذلك المعنى، إذ لم يكن كورساكوف يحتملها. وقد أشار ينفور إلى بالاكيريف الذي غدا في كبره عدواً للسامية. ليس ثمة حاجة لذكر موسورسكي هنا. إنه وضع معقد. ولكن في مدرسة كورساكوف لم يكن ثمة مكان لعداء للسامية.

وهنا حدث نموذجي آخر. أُقيم في موسكو عام ١٩٢٢ حفلة على شرف غلازونوف. وبعد انتهاء الحفلة تحدث لوناتشارسكي، مفوض الشعب للشؤون التربوية، أعلن في حديثه أن الدولة قررت أن توفر لـ غلازونوف ظروفاً حياتية تسهل مهمته الإبداعية وتتناسب مع انجازاته. ما الذي يمكن لأي إنسان أن يفعله في مكان غلازونوف؟ بالطبع سيشكر لوناتشارسكي. كانت أياماً صعبة وعجفاء. لقد فقد غلازونوف، الذي كان ضخماً ووسيماً، الكثير من وزنه وبدا وجهه منهكاً. وكنا نعرف أنه ليس لديه ورق نوطة ليدون عليه أفكاره. لكن غلازونوف أظهر حساً أخلاقياً مدهشاً بكرامته وشرفه حين قال إنه ليس بحاجة لشيء على الاطلاق وطالب بأن لا يوضع في ظروف تختلف عن ظروف بقية المواطنين. ولكن إذا كانت الدولة قد أولت اهتماماً بالحياة الموسيقية فلتأخذ قسطاً من الراحة في الكونسرفتوار الذي كان متجمداً من البرد. لم يكن هناك حطب لتدفئة المكان. وقد تسبب ذلك في فضيحة صغيرة. ولكن تلقى الكونسرفتوار، على الأقل حطباً.

أنا لا أرسم صورة لملاك. ذلك لا يناسبني أبداً. هناك الكثير في غلازونوف الذي وجدته مضحكاً ولا يمكن ادراكه. أنا لست مولعاً بموسيقاه، ولكني أود أن أركز على أن الرجل لا يعيش بموسيقاه وحدها. وأريد أن أكرر ذكر الحقيقة التالية: لم يشغل غلازونوف مناصب حكومية لأنه يفتقر لموهبة التأليف، فقد كان موهوباً ومعلماً في الفن.

إن الناس، في هذه الأيام فقط، الذين يرغبون في حضور الاجتماعات لاتخاذ قرارات واصدار الأوامر هم الفاشلون في عملهم. وهؤلاء الصعاليك يحصلون في النهاية على مناصب إدارية، ويستخدمون كل قوتهم لخنق الموهبة ودفنها، في حين يروجون أعمالهم التافهة.

العكس تماماً بخصوص غلازونوف، فهو لم يكن يبحث عن منفعة لنفسه. كان يمنح راتبه للمحتاجين من التلاميذ. يمكنه أن يُحصي رسائل التوصية التي منحها. تلك التوصيات التي وفرت للناس العمل والخبز وأحياناً النجاة.

كان يساعد الناس بدافع الشفقة. قدِم إليه الكثيرون وكانوا غرباء. كانوا بحاجة إلى المساعدة، اناس ظلمتهم الحياة. كان يصغي إليهم محاولاً فهم وضعهم. كان يفعل أكثر من توقيع رسائل الالتماس، كان يذهب إلى الأشخاص الهامين ليدافع عن قضايا الآخرين. لقد شعر غلازونوف إنه لا يضير الفن العظيم إذا منح مغنياً لا يملك صوتاً مقنعاً أو أم اطفال من دون زوج، عملاً في كورس فرقة أوبريتات.

أحياناً كان غلازونوف طفولياً وأحياناً حكيماً. لقد علمني الكثير. وقد فكرت كثيراً فيما تعلمته وربما تمر الحياة كلها من أجل إيجاد ما هو هام فيه وما هو ليس هاماً. إن ذلك مأسوي.

لا أذكر أين قرأت هذه الصلاة القديمة: «إلهي امنحني القوة لأغير ما يمكن تغييره. إلهي امنحني القوة لاحتمل ما لا يمكن تغييره. إلهي امنحني الحكمة لأدرك الفرق». أحب أحياناً أن أصلي، وأحياناً أكره ذلك. انتهت الحياة بالنسبة لي وأنا لا أملك القوة ولا الحكمة.

من السهل أن نطلب هذا وذاك، لكنك لا تحصل على شيء حتى إذا قرعت الأبواب وأذعنت بقدر ما تستطيع. قد تحصل على ميدالية أو وسام أو دبلوم. منحت مؤخراً في أمريكا، في ايفانستون، شهادة فخرية. وقد سألت عميد الكلية: ما هي الامتيازات والحقوق التي تمنحني إياها هذه الشهادة. أعطاني جواباً ذكياً: هذه الشهادة و٢٥ سنت يشتريان لك بطاقة ركوب الباص.

أحب الشهادات الجامعية الفخرية، إنها مزخرفة وتبدو جيدة على الحائط، حين أنظر إليها اعتقد بأني مُنحت نصيبي من الحكمة. لكن نادراً ما يحدث ذلك. يحدث ذلك حين أنهي عملاً، عندئذ أشعر بأن جميع المشاكل قد حُلت، واني أجبت عن كل الأسئلة – بالطبع في الموسيقا. والآن لندع الناس تستمع إلى الموسيقا، عندئذ سأرى ما الذي ينبغي أن يفعلوه وكيف سيميزون بين الهام وغير الهام.

ولكني غالباً ما أفكر حول واقع أن لا شيء من هذا ساعد – مع الصلوات أو بدونها. ما أريده فعلاً هو حياة هادئة خالية من الاضطراب وسعيدة. أتذكر العجوز غلازونوف، ذلك الطفل الكبير والحكيم. لقد أمضى حياته كلها معتقداً أنه استطاع التمييز بين ما هو هام وما هو غير هام. واعتقد بأن الكون خلق على نحو منطقي. ولكني أعتقد بأنه في نهاية حياته بدأ يشك. اعتقد غلازونوف باخلاص أن العمل الذي

كرس له كل قوته – الثقافة الموسيقية الروسية، الكونسرفتوار ـ حُكم عليه بالموت. تلك كانت مأساته.

كانت جميع القيم مشوشة، والمعايير مطموسة. وأخيراً حل غلازونوف بباريس حيث عاش محترماً، ولكني اعتقد بأنه لم يُحَبْ كثيراً. وقد تابع التأليف من دون أن يعرف لمن يكتب ولماذا يكتب. لا أستطيع تخيل شيء أكبر رعباً من ذلك. تلك هي النهاية. لكن غلازونوف كان مخطئاً. لقد مُنح الحكمة وميز بين الهام وغير الهام، وتحول عمله ليصبح «جديداً وقوياً».

حين كنت شاباً كنت استمتع بالضحك حين أكون مع غلازونوف. كنت في الخامسة عشرة والمستقبل يخصني ولا يخص العجوز. إن كل تغير كان في مصلحتي وليس في مصلحته. تغيرت الموسيقا، تغيرت الأذواق. وكل ما استطاع غلازونوف فعله هو التذمر بغضب.

لكني أدرك الآن كم كان الوضع معقداً. أحسب أنه كان هناك صراع أبدي في نفس غلازونوف، قصة رجال الفكر الروس النموذجية، قصتنا جميعاً. كان غلازونوف يتألم من شعوره بالظلم لأنه يعيش في رفاهية. كان يزوره أناس عاملتهم الحياة باجحاف، وكان يحاول مساعدتهم. لا تنس أنه لم يكن عاملاً خارقاً، لا أحد منا كذلك، وذلك هو مصدر العذاب الدائم. وكان غلازونوف ضجراً أيضاً من كثرة المؤلفين الذين يرسلون أعمالهم إليه من جميع أرجاء روسيا.

كان غلازونوف شخصاً متواضعاً، فقد جرى اغراقه في المدونات الموسيقية وسحبه إلى آلاف الحفلات الموسيقية. ولكنه كان يحب ذلك أحياناً. والغريب أني تورطت في ذلك أيضاً. مؤلف ما يهتف إليك

ويطلب منك الاستماع إلى عمله وإبداء رأيك فيه. حسن، أنت توافق وتلعن بصمت.

ومع ذلك أحب الاستماع إلى الموسيقا. أحب جميع الموسيقات – من باخ إلى أوفنباخ. لكني أحب الموسيقا الجيدة فقط. يعني الموسيقا التي أعتبرها جيدة في أي وقت. لكني أحب الاستماع إلى أية موسيقا، بضمنها الموسيقا السيئة.

إنه داء مهني، إدمان النغمات. يجد الدماغ تغذيته في أي اتحاد للأصوات. إنه يعمل دائماً منجزاً عمليات متنوعة ذات صفة تأليفية.

حين استمع إلى موسيقا أوركسترالية أحولها في ذهني إلى آلة البيانو. استمع، بينما تحاول أصابعي تجربتها لأرى فيما إذا كانت ملائمة لليد. وحين استمع إلى موسيقا بيانو أحولها في ذهني إلى أوركسترا. إنه داء، لكنه يسرني. إنه أشبه بخدش يستوجب الحك.

أنفق الوقت مناقشاً بترو غرابة أطوار المؤلفين الروس. «حكاية الجن كذبة، لكنها تتضمن مفتاح حل اللغز» كما يغنون في أوبرا «الديك الذهبي» لـ ريمسكي – كورساكوف. قد يبدو أن هؤلاء الغريبي الأطوار عاشوا بطريقة خاطئة، ليس مثل أي شخص آخر، وأنفقوا جل وقتهم في كل الأمور الخاطئة بدلاً من التأليف. لكنهم فضلوا السير في هذا السبيل الغريب. ربما ضاعوا، لكن الفن فاز، غدا أنظف وأنقى وأكثر أخلاقية – ليس بالمعنى الثقافي للأخلاق. سيدرك الشخص الحساس ما أعني. يمكن أن تكون مصاباً بالسفلس وتظل شخصاً أخلاقياً. يمكن أن تكون كحولياً. وثيقة الخلو من المرض الممنوحة من المشفى لاتثبت أن إنساناً صحيح الجسم يقف أمامنا.

يستطيع العديد من مؤلفي اليوم إظهار وثيقة تثبت بأنهم لا يحملون مرضاً تناسلياً، لكنهم عفنون من الداخل. نفوسهم نتنة. لذلك السبب قاتلت من أجل «الجديد والقوي» الذي كتب عنه ريمسكي – كورساكوف. أحن كثيراً إلى ذلك الشعور. إن كان عليَّ أن أثير قضية «أخلاقية المؤلف» في اجتماع للمؤلفين، سأثير الضحك. إذ إنهم نسوا ماذا يعني ذلك.

ذهلت بشدة، على سبيل المثال، من انتشار ظاهرة الانتحال في موسيقانا. من أين جاء هذا الفساد وهذه الحقارة؟ أنا لا أتحدث حول التقليد أو الاستعارات غير المتعمدة. يقول أحد زملائي إنه لا يوجد موسيقا تشتمل على ذاتها تماماً، وبتعبير أدق، الموسيقا ليست ماءً مقطراً ولا يمكن من حيث الأسلوب أن تكون كريستالاً شفافاً نقياً. كل مقطوعة موسيقية تشبه أخرى بطريقة ما.

أنا لا أتحدث حول ذلك، أتحدث حول ما هو أقسى، النسخ الواضح. ولدينا أكثر من فضائح كافية في هذا المجال. ثمة امرأة عضو في اتحاد المؤلفين أخذت ببساطة سيمفونيتين لمؤلفين أمريكيين ونسختهما من النوتة الأولى إلى الأخيرة من دون تغييرات. وحين ضُبطت – بالمصادفة – أصرت على أنها كانت مزح، شيء من المزاح. أعتقد أنهم قد خططوا لنشر هذين العملين. شيء مناسب جداً لفننا الاشتراكي. على أية حال فقد دُفع لهذه السيدة عن هذين العملين. وهذه السيدة النكرة كانت تدّرس مادة التأليف في كونسرفتوار موسكو. أستطيع تخيل ما استطاعت تدريسه لتلاميذها.

أعرف أن الناس سيقولون إن تلك ليست حالة نموذجية. لكني أعتقد

أنها كذلك. ليس ثمة شيء عرضي حول هذا الفعل المخجل سوى أنها ضُبطت. كانت المصادفة حين تعرَّف أحد المؤلفين المتبحرين وسط زملائنا إلى عمل ويليام شومان حين عرضت سيدتنا الوقحة «مؤلَّفها» في اتحاد المؤلفين. الآن، تلك ليست حالة نموذجية مطلقاً. يمكن القول إن المصادفة كانت نموذجية. كل ذلك بسبب ان معظم مؤلفينا ليسوا على استعداد لـ «كركبة» عقولهم. في بادئ الأمر لم يكن ذلك متاحاً، وحين أصبح متاحاً غدا مزعجاً جداً. كان الناس كسالى جداً. إذ إن من الأسهل أن تنبذ الموسيقا كنتاج عفن للغرب المتفسخ.

أنا أتحدث الآن حول الموسيقا الغربية المعاصرة. ولكن للأسف، إن معرفتهم بالموسيقا الكلاسيكية الغربية سطحية جداً. أصادف أشخاصاً سمعوا بـ ماهلر وبروكنر، لكنهم لم يلقوا نظرة على أية مدونة موسيقية لهما. إنهم يعرفون فقط عدة ألحان مشهورة لـ فاغنر. ليس فقط فاغنر، لديهم فكرة غامضة عن روبرت شومان وبراهمز أيضاً.

بالطبع لا يمكنك امتحان زميل في محادثة خاصة بينكما، إن ذلك عمل غير مهذب، وقد تجرح مشاعره. ولكني كنت رئيس لجنة امتحان الدولة في قسم التأليف في كونسرفتوار موسكو. وكما تعلم فإن التلاميذ المؤلفين يصبحون أعضاء في اتحاد المؤلفين بعد تخرجهم مباشرة. الكل لديه أعمال مثيرة للاعجاب – سيمفونيات، أوبرات – لكنهم لا يعرفون الموسيقا. انهم لا يعرفون الموسيقا الغربية فقط، بل انهم لا يعرفون موسيقاهم الوطنية.

نتيجة ذلك اتخذ تاريخ الموسيقا الروسية، كما جرى تدريسه في المعاهد العليا، مظهراً يثير السخرية، وان مقت التلاميذ له يمكن فهمه،

لكنه غير قابل للغفران. ومع ذلك، فالكراسات والمحاضرات هي شيء، لكن الموسيقا شيء آخر. التعارض المعتاد بين الكلمة والفعل. وإنه لمخجل أن الطلاب لا يدركون هذا التعارض، وهم يشعرون ان جهلهم هو شكل من أشكال التعارض. لقد تحدثت مع اناس ناضجين كانوا فخورين بأنهم لا يعرفون أو يحبون غلينكا. هذا الجهل الموسيقي العام هو واحد من العوامل التي ساعدت على ازدهار الانتحال، ولكنه ليس العامل الوحيد. هناك أسباب عديدة الجشع هو واحد منها، ولكن اليقين أيضاً من أن أحداً لن يضبطك. انهم يخشون من أن يضبطوا فيخجلوا.

تنتشر المآسي همساً، تدمر الأحياء. لدي صديق اعترف لي ذات مرة بأنه يعتاش من كتابة أغان لمؤلف مشهور وأخبرني باسمه.

شعبنا يحب تلك الأغاني أليس كذلك؟ قال هذا وهو يبتسم. إنها كلها تدور حول الأعمال البطولية والشجاعة والنبالة وإلى غير ذلك. وقد أخبرني كيف يفعل ذلك. يلتقي الاثنان في تواليت عام. الأول يناوله المال، والآخر ورقة النوتة الموسيقية وقد دون عليها الأغنية الجديدة.

قلت لصديقي «سأطرد هذا الوغد من اتحاد المؤلفين» (كنت سكرتير اتحاد المؤلفين السوفييت)، أجابني قائلاً «حاول فقط وسأقول إنك افتريت عليه» سألته لماذا؟ أنت أخبرتني بنفسك. فأجاب «سأنكر ذلك، سأقول بأنك كاذب، سأفقد دخلي بسببك. إنه يدفع لي جيداً، وفي الوقت المحدد. إنه يجعلني أعيش، وأشكره على ذلك. سأجعلك مفترياً – حاول فقط أن تقول شيئاً، وستصبح مفترياً، كل واحد سيدعوك بالكذاب».

بدأ عصر جديد في التاريخ الموسيقي. لم نعد الآن نتعامل مع انتحال بسيط. في الانتحال يخاف اللص من أن يُضبط. لكن الآن فان الشخص الذي يعرف الحقيقة هو الذي يعيش في خوف. لأنه يواجه عملية متواصلة بسلاسة آلة ضخمة، والأحمق الذي يحاول اقحام يده فيها، بالطبع ستقطع.

لا معنى في أن تتورط مع المنتحلين والأوغاد حين يكونون في مركز قوة. العالم كله سيصرخ في وجه رجل وغد وكاذب، بينما هو ماضٍ في حياته المزدهرة من دون أن تهتز شعرة في شاربه، إن كان يملك شارباً.

خذ صعود مختار أشرفي المدهش، المؤلف الشهير ليس فقط في موطنه أوزبكستان، نائل جائزتي ستالين، فنان شعب اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية، وبروفيسور. حتى إنه تقلد وسام لينين. السبب في أني أعرف لقبه وجوائزه هو أني تعاملت مع قضيته. لقد ثبت في النهاية انه منتحل ولص. لقد كنت رئيس اللجنة التي طردته. نبشنا هنا وهناك «محللين» موسيقاه، استمعنا إلى أقوال الشهود. أوصلناه إلى حالة من العجز التام. كان عملاً مرهقاً – ولكن من دون جدوى، كما ثبت أخيراً. في البداية بدا أننا حصلنا على بعض النتائج. لقد طرد من اتحاد المؤلفين. ولكني كنت مؤخراً أقلب صفحات مجلة، لا أذكر أية مجلة، ورأيت اسماً مألوفاً. كان أشرفي يتحدث في مقابلة. عاد ثانية إلى مركز القوة، مساهماً في خطط خلاقة مكلفة جداً. كيف يمكنك أن تنفض يديك من القضية بقولك إلى الجحيم؟

اعتقد بأن الخطر العظيم بالنسبة للمؤلف هو خسران الاخلاص. الموسيقا والفن، بوجه عام، لا يمكن أن تكون تهكمية. يمكن أن تكون

مؤلمة ويائسة، ولكن ليس تهكمية. وفي هذا البلد يحبون أن يخلطوا بين التهكم واليأس. فإذا كانت الموسيقا مأسوية يقولون إنها تهكمية. لقد أُدنت بالتهكم أكثر من مرة، ليس فقط من جانب بيروقراطيو الحكومة. فقد صب علماء موسيقا بلدنا الزيت على النار. لكن اليأس والتهكم شيئان مختلفان، مثلما يختلف السأم عن التهكم. حين يكون الانسان في حالة يأس فهذا يعني بأنه مازال يؤمن بشيء.

إنها الموسيقا المغرورة التي تظل دائماً تهكمية. إنها هراء وليست فناً، وهي حولنا جميعاً. يؤلمني أن أتحدث حولها، لأن التهكم ليس سمة الموسيقا الروسية. لم يكن لدينا أبداً ذلك التقليد.

لا أريد أن أهذر كثيراً وأضجر كل شخص بصيحات المواطنة، أريد أن أكشف أسباب التهكم. في البحث عن أسباب العديد من الظواهر الهامة، ينبغي الالتفات إلى الثورة، لأن الثورة أدت إلى تحول في وعي عدد هام من الناس، تحول متطرف. أنا أتحدث الآن عما يدعى الطبقة المثقفة.

لقد تغيرت شروط الحياة لهذه الطبقة تغيراً حاداً. والتغير غير المتوقع كان بمنزلة صفعة قوية لم يكن الناس مهيئين لها. لقد كانوا منهمكين، على نحو احترافي، في الأدب والفن. كان ذلك عملهم، سوقهم، فجأة تغير كل شيء في السوق.

لن أنسى حادثة اخبرني بها زوتشينكو. لقد كان تأثيرها شديداً على زوتشينكو. كان يعرف شاعراً في بطرسبورغ يدعى تينياكوف، شاعر موهوب كان كتب شعراً رائعاً حول الخيانة والأزهار والدموع. كان رجلاً وسيماً وأنيقاً.

قابله زوتشينكو بعد الثورة، وقدم له تينياكوف نسخة من آخر كتاب له. لم يكن فيه أي شيء حول الحب والأزهار والأشياء السامية الأخرى. كانت قصائد تنم عن موهبة، شعر زوتشينكو بأنها أعمال العبقرية – كان زوتشينكو ناقداً صارماً أعطته آنا أخماتوفا بوجل، نثرها ليقرأه. تعاملت قصائد تينياكوف الجديدة مع جوع الشاعر – تلك كانت الثيمة المركزية. لقد أعلن الشاعر بقسوة أنه «سيُقدم على ارتكاب أي عمل حقير من أجل الطعام».

كانت جملة مباشرة وصادقة لم تبق ككلمات فقط. كل شخص عرف بأنها كلمات لم تبتعد عن أعماله. غدا تينياكوف واحداً من الاستثنائات النادرة. وبدأ الشاعر بالاستجداء. وقف في زاوية تعج بالحركة بلينينغراد وحول رقبته لافتة كُتب عليها كلمة «شاعر» وقبعة في يده. كان يطلب والمارة تدفع المال. كسب تينياكوف الكثير بهذا الأسلوب. وقد تفاخر أمام زوتشينكو قائلاً إنه ربح أكثر من السابق لأن الناس أحبت أن تمنح المال للشعراء. وبعد انقضاء النهار، كان تينياكوف يتجه نحو مطعم فخم حيث يأكل ويشرب ويحيي الفجر، ومن ثم يعود إلى موقعه. لقد غدا تينياكوف رجلاً سعيداً. قال ما فكر فيه وفعل ما قاله. لقد أصبح نهاباً و لم يخجل.

تينياكوف هو مثال صارم لكنه ليس استثنائياً. فكر العديدون في ما فعل، إنها فقط الشخصيات الثقافية التي لم تقل ذلك جهاراً، و لم يبد سلوكهم كسلوك شائن. وعد تينياكوف في قصائده بأنه «سيلعق كعبي عدوه من أجل الطعام». كرر العديد من المثقفين صرخة تينياكوف، لكنهم فضلوا الصمت ولعق الكعوب بصمت.

لقد تغيرت عقلية «الذكي» المعاصر لي على نحو كلي. جعله المصير يقاتل من أجل البقاء، وقد قاتل بغضب «الذكي» السابق. إنه لم يعد يكترث بمن ينبغي تمجيده ومن ينبغي الحط من قدره. لم تعد هذه الأمور التافهة موضوع خلاف. كان الأمر الهام هو أن تأكل، أن تنتزع كتلة كبيرة من الحياة بقدر الممكن ما دمت حياً. إن تسمية هذا تهكماً ليست كافية – إنها سيكولوجية مجرم. كنت محاطاً بالعديد من الـ تينياكوفات. البعض كانوا موهوبين والبعض الآخر لم يكونوا. لكنهم عملوا معاً. لقد جعلوا عصرنا تهكمياً ونجحوا في ذلك.

VI

في الحقيقة، أنا مولع بـ تشيخوف، إنه واحد من كتابي المفضلين. قرأت وأعدت قراءة ليس قصصه ومسرحياته بل مذكراته ورسائله أيضاً. بالطبع أنا لست مؤرخاً أدبياً ولا أستطيع إعطاء تقييم مناسب لعمل الكاتب الروسي العظيم، الذي أشعر بأنه لم يُدرس على نحو شامل، و لم يُفهم دائماً على نحو صحيح. ولكني إذا أملت، على حين غرة، أن أكتب أطروحة عن كاتب فاني سأختار تشيخوف، وذلك يفسر كم هو قريب مني. حين أقرؤه أتعرف أحياناً إلى نفسي، وأشعر بأن أي شخص في مكان تشيخوف كان سينفعل تماماً مثلما انفعل تشيخوف في مواجهة الحياة.

حياة تشيخوف بأكملها هي مثال على النقاء والتواضع – ليس التواضع الخادع، بل التواضع الداخلي. ذلك هو السبب في أني لست من أنصار بعض الطبعات التذكارية المحددة التي يمكن وصفها بأنها أشبه بملعقة زفت داخل برميل من العسل، وخصوصاً أنا متأسف جداً لنشر الرسائل المتبادلة بينه وبين زوجته على نحو دائم، إنها حميمية جداً لدرجة أن معظمها لا ينبغي أن يطبع. أقول هذا مع احترامي للصرامة التي عالج بها الكاتب عمله. إذ لم يكن ينشر أعماله قبل أن يوصلها، على الأقل، إلى المستوى الذي يعتبره لائقاً.

ومن ناحية أخرى، حين تقرأ رسائل تشيخوف تحصل ثانية على فهم أفضل لقصته لذلك أنا متردد إزاء المسألة. أشعر أحياناً أن تشيخوف لم يكن يرغب في أن يرى رسائله مطبوعة، وفي أوقات أخرى أشعر بإنه لم يكن لينزعج من ذلك. قد أكون مجحفاً لأني أشعر بأني نزاع إلى الاستئثار بحب ما كتبه تشيخوف، بضمن ذلك رسائله.

كان تشيخوف هو من قال ينبغي أن تكتب ببساطة، أكتب كيف تزوج بيوتر سيمونوفيتش ماريا إيفانوفنا، وأضاف «ذلك كل شيء». وقال تشيخوف أيضاً إن روسيا هي أرض الناس الجشعين والكسالي الذين يأكلون ويشربون كميات ضخمة ويحبون النوم أثناء النهار ويشخرون أثناء نومهم. الرجال في روسيا يتزوجون لضبط النظام في المنزل ويتخذون حظيات من أجل المكانة الاجتماعية. يتمتع الروس بعقلية كلب – فحين يُضربون يئنون بنعومة ويختبؤون في الزاوية، وحين يحكون وراء الأذن يتقلبون.

لم يكن تشيخوف يحب التحدث في المواضيع المترفعة، إنها تشعره بالغثيان. قدم إليه صديق له وسأله «أنطون بافلوفيتش ماذا أفعل؟ أعاني مشاكل فكرية تدمرني. أجابه تشيخوف «قلل من شرب الفودكا». أتذكر جوابه دائماً. حين أقابل زوتشينكو في منزل زامياتين ويخبرني حول تأملاته مقدماً تقريراً مفصلاً عن السبب الذي يجعله مكتئباً وواثقاً من خططه المعقدة للتغلب على ولعه بالتأمل، حينها أقول له «قلل من شرب الفودكا فقط».

أيضاً يظل زوتشينكو يضجرني، فهو يريدني أن أتخلص من سوداويتي فيقول « لم أنت متجهم جداً دعني أفسر لك ذلك، ستشعر

بتحسن فوري» فأجيب بفظاظة «لماذا لا نلعب البوكر بدلاً من ذلك؟».

كنت شخصاً معافى ذهنياً، في واقع الأمر شكاكاً تماماً، ولكن على نحو صحي. لكن زوتشينكو واصل لازمته «السوداوية هي سمة الشباب. لا تكن سوداوياً». وقد استمر ينصحني لأنظر نحو الداخل لطرد السوداوية، وهلم جرا. لم يكن يشعر بالاهانة حين أمنعه من متابعة الكلام، ولا ينزعج من تشبثي بالصحة الذهنية.

ذكرني زوتشينكو بـ تشيخوف ما عدا شيء واحد، افتقاده للطب. كان تشيخوف طبيباً لهذا ازدرى الطب في جميع أشكاله. اعتاد القول «ماذا يعني أن تداوي وفقاً لقوانين العلم؟ لدينا القوانين، ولكن ليس لدينا العلم». لكن زوتشينكو كان يكن احتراماً عظيماً للعلوم الطبية. غلط. الأطباء على يقين من أن جميع الأمراض ناتجة عن البرد. وقد قال تشيخوف ذلك أيضاً.

أنا مسرور جداً لأن تشيخوف كان رجلاً متحرراً من النفاق. فعلى سبيل المثال، كتب من دون ارتباك أنه كان اختصاصياً في ملاحقة الفتيات. وفي رسالة أخرى يصف كيف قرر هو وبروفيسور من خاركوف أن يثملا. شربا وشربا ثم توقفا. لم يحدث لهما شيء واستيقظا في الصباح بصحة جيدة. كان تشيخوف قادراً على شرب زجاجة شمبانيا ثم يتبعها ببعض الكونياك ولا يثمل.

أقرأ تشيخوف بنهم لأني أعرف بأني على وشك أن أجد بعض الأفكار الهامة في البداية وفي النهاية. صادفت ذات مرة أفكاراً لـ تشيخوف تدور حول الرجل الروسي الذي يعيش حياة حقيقية فقط

قبل بلوغه الثلاثين. نحن نندفع حين نكون شباناً، نعتقد بأن كل شيء مقبل، نركض، ننقض على كل شيء. نملأ نفوسنا بأي شيء يأتي في طريقنا. ولكن بعد الثلاثين نمتلئ نفوسنا بالنفاية. تلك حقيقة مدهشة.

كان لدى تشيخوف أفكار حصيفة حول النهاية. لقد اعتقد بأن الخلود، الحياة بعد الموت في أي شكل، هو هراء، لأن ذلك خرافة. وقال ينبغي أن نفكر بوضوح وبجرأة. لم يكن تشيخوف يخاف الموت وقد قال:«كماكنت وحيداً في الحياة، سأستلقي وحيداً في القبر».

مات غوغول خوفاً من الموت. سمعت ذلك لأول مرة من زوتشينكو. وقد تأكدت من صحة ذلك فيما بعد. لم يستطع غوغول مقاومة الموت، في الواقع فعل كل شيء ليسرع موته. وقد لاحظ الناس الذين حوله ذلك.

قد يكون الخوف من الموت من أقوى الأحاسيس. أعتقد أحياناً بأن ليس ثمة إحساس أعمق. الساخر في الأمر أن الناس يبتدعون، وهم تحت تأثير ذلك الخوف، الشعر والنثر والموسيقا، بمعنى أنهم يحاولون تقوية روابطهم بالحياة وتنمية تأثيرهم عليها.

هذه الأفكار البغيضة لا تفارقني. أحاول أن أقنع نفسي بألا أخاف الموت. في تلك الحالة تبنيت أفكار زوتشينكو. حاولت أن أجد العون فيها، لكنها بدت لي سطحية. كيف يمكنك ألا تخاف الموت؟ لا يعتبر الموت ثيمة ملائمة بالنسبة للفن السوفييتي، والكتابة حول الموت تعادل مسح أنفك بكمك في مكان عام. ومن هنا أتت عناوين مثل «مأساة تفائلية»، ولو أن ذلك هراء – المأساة هي مأساة ولا يمكن فعل شيء مع التفاؤل.

ولكني أفكر دائماً باني لم أكن الوحيد الذي يفكر في الموت وأن الآخرين مهتمون بفكرة الموت أيضاً، على الرغم من واقع أنهم يعيشون في مجتمع اشتراكي تكتسب فيه المآسي صفة «التفاؤل». كتبت عدداً من الأعمال تعكس فهمي للمسألة، وكما بدا لي فهي لم تكن أعمالاً تفاؤلية، وأشعر بأن العمل الأهم بينها هو السيمفونية الرابعة عشرة، التي لدي أحاسيس خاصة حولها.

أعتقد بأن ذلك العمل يتضمن شيئاً إيجابياً، وأنا الآن أقل خوفاً من الموت، اعتدت فكرة النهاية الحتمية وعالجتها على هذا النحو. على أية حال، إنه قانون الطبيعة ولا أحد يستطيع أن يتفاداه. أرغب رغبة شديدة في الاقتراب العقلاني من الموت. ينبغي أن نفكر أكثر حوله ونعود أنفسنا على التفكير في الموت. لا نستطيع أن ندع الموت يهيمن علينا على نحو مفاجئ. ينبغي أن نألف فكرة الموت، والطريقة الوحيدة لفعل ذلك هي أن تكتب حوله.

لا أشعر بأن الكتابة حول الموت أو التفكير فيه عرض من أعراض المرض، ولا أعتقد بأن الكتابة حول الموت هي سمة الكبار في السن فقط. أعتقد بأن الناس إذا بدؤوا في التفكير حول الموت فإنهم سيرتكبون أخطاء حمقاء أقل. ويُعتبر، على نحو ما، أن من غير المناسب أن يكتب الشباب حول الموت. لماذا؟ انك حين تفكر ملياً وتكتب حول الموت تربح بعض المكاسب. أولاً، سيكون لديك الوقت لتفكر من خلال الأمور التي تتصل بالموت وتفقد الخوف المرعب منه. ثانياً، تحاول ألا ترتكب الكثير من الأخطاء ذلك هو السبب في أني غير مكترث جداً حول ما سيقولونه حول السيمفونية الرابعة عشرة، مع أني تعرضت لهجوم بشأنها أكثر من أية سيمفونية من سيمفونياتي.

قد يقول الناس، كيف يمكن ذلك؟ ماذا حول أوبرا «ليدي ماكبث»؟ والسيمفونية الثامنة؟ والعديد من الأعمال الأخرى؟ لا أعتقد بأن أي مؤلف من مؤلفاتي لم ينتقد، لكن كان ذلك نوعاً آخر من النقد. هنا جاء النقد من الناس الذين عدوا أنفسهم أصدقائي. ذلك موضوع آخر كلياً، ذلك نوع من النقد الجارح.

قرأوا في السيمفونية الرابعة عشرة هذه الفكرة «الموت هو الأقوى». أرادوا أن تكون الخاتمة باعثة على السلوان، أي أن تقول إن الموت هو البداية فقط. لكنه ليس بداية، إنه نهاية حقيقية، ولن يكون هناك شيء بعد ذلك، لا شيء.

أعتقد بأن عليك النظر إلى الحقيقة مباشرة بالعينين. معظم المؤلفين لم يملكوا الشجاعة من أجل ذلك، حتى العظماء منهم مثل تشايكوفسكي أو فيردي. فكرفقط بأوبرا «الملكة البستوني» لتشايكوفسكي، يموت غيرمان ثم تأتي الموسيقا، التي وصفها أسافيف العجوز الساخر، كأنها «صورة ليزا المحبة تحوم فوق الجثمان». ما هذا؟ ذلك هو الجثمان تماماً، و لم يكن لدى ليزا شيء لتفعله به. لا يهم بالنسبة للجثمان صورة من تحوم فوقه.

لقد استسلم تشايكوفسكي لاغراء السلوان – أنت تعلم أن الأفضل من كل شيء هو هذه الكلمات المحتملة – شيء ما سيحوم فوق جثمانك أيضاً. صورة ليزا أو بعض الرايات لا يهم.

فيردي فعل ذات الشيء تماماً في أوبرا «عطيل». وعنون ريتشارد شتراوس واحدة من قصائده السيمفونية بـ «الموت والتحول». حتى موسورسكي، الرجل المستقيم والشجاع، كان خائفاً من مواجهة

الحقيقة. فبعد موت بوريس في اوبرا «بوريس غودونوف» تحركت الموسيقا في مفتاح ماجور الذي لم يعد بامكانك جعله ماجوراً.

أنا لا أنكر الموت وقوته. أن تنكره أم لا، فانك ستموت على أي حال. ولكن ينبغي الادراك بأن ذلك ليس بمنزلة الاستسلام للموت. أنا لا أدعو إلى عبادة الموت، أنا لا أمدحه.

من الحماقة أن تستنكر الموت في حد ذاته، لكن ينبغي أن تستنكر الموت غير الطبيعي. من السيء أن يموت الناس قبل الأوان نتيجة المرض أو الفقر، لكن الأسوأ حين يقتل إنسان إنساناً آخر. أمعنت النظر في كل هذه الأفكار حين وزعت للأوركسترا «أغاني ورقصات الموت» لـ موسورسكي. هذه الأفكار انعكست أيضاً في السيمفونية الرابعة عشرة. أنا لم أحتج فيها ضد الموت، احتججت ضد أولئك السفاحين الذين يقتلون الناس. لهذا السبب اخترت قصيدة «رد قوزاق زابورجيا على السلطان التركي» من أجل سيمفونيتي الرابعة عشرة. كل شخص فكر على الفور بلوحة ريبين الشهيرة[٦٨] وابتسم بسعادة. لكن موسيقاي تحتوي على شبه ضئيل بلوحة ريبين. إن كنت أتمتع بموهبة الشاعر أبولينير، كنت سأخاطب ستالين بقصيدة مثلها. فعلت ذلك بالموسيقا. لقد ذهب ستالين، لكن هناك الكثير من الطغاة هنا وهناك. ثمة قصيدة أخرى لـ أبو لينير غدت أيضاً جزءاً من الرابعة عشرة «في سجن سانتيه». كنت أفكر بزنازين السجن، بجحور مرعبة حيث دفن

٦٨- الاشارة هنا إلى لوحة إيليا ريبين ١٨٤٤ - ١٩٣٠ الشهيرة التي تصور مجموعة من قوزاق زاباروجيا يكتبون رسالة شتم للسلطان التركي محمود الرابع. وقد ألهمت هذه اللوحة الشاعر أبولينير (الفرنسي - البولوني الأصل) فكتب قصيدته التي ألهمت شوستاكوفيتش (الروسي - البولوني الأصل).

الناس أحياء منتظرين أحد ما أن يقدمَ إليهم، مصغين إلى أي صوت. ذلك مروع، يمكن أن تغدو مجنوناً من الخوف. لم يستطع العديد من الناس تحمل الضغط وفقدوا عقولهم. أعرف الكثير حول ذلك.

انتظار الاعدام، هي الثيمة التي عذبتني طوال حياتي. كرست لها العديد من صفحات موسيقاي. أردت أحياناً أن أشرح تلك الحقيقة لقواد الأوركسترا لاعتقادي بأنهم سيحصلون على فهم أكبر لمعنى العمل. لكني عندئذٍ فكرت على نحو أفضل، إذ إنك لا تستطيع شرح أي شيء لمؤدٍ سيء، والشخص الموهوب سيشعر بذلك بنفسه. علاوة على ذلك فقد أصبحت في السنوات الأخيرة على قناعة بأن الكلمة أكثر تأثيراً من الموسيقا. للأسف الأمر هكذا. حين أجمع الموسيقا مع الكلمات يصبح من الصعب إساءة فهم قصدي.

ما أدهشني هو اكتشافي أن الرجل الذي يعد نفسه من أعظم قواد الأوركسترا لا يفهم موسيقاي[٦٩]. قال إني كنت أرغب في كتابة خاتمتين جذلتين لسيمفونيتي الخامسة والسابعة لكني لم أنجح في تحقيق ذلك. لم يخطر ببال هذا الرجل بأني لم أفكر أبداً بخاتمتين جذلتين، إذ أي جذل يمكن أن يكون هناك؟ اعتقد أنه أصبح واضحاً لكل شخص ما يحدث في السيمفونية الخامسة. الفرح قسري، ابتدع تحت التهديد، كما حصل في أوبرا «بوريس غودونوف لـ موسورسكي. بدأ الأمر كأن أحد ما يضربك بالعصا ويقول «وظيفتك الابتهاج، وظيفتك الابتهاج»، وتنهض مرتعشاً وأنت تتمتم «وظيفتنا هي الابتهاج، وظيفتنا هي الابتهاج».

٦٩– الاشارة هنا إلى قائد الأوركسترا ي. مرافنسكي.

مانوع ذلك التمجيد؟ ينبغي أن تكون أبلهاً لسماع ذلك. فادييف[٧٠] سمعه وكتب في يومياته: إن ختام السيمفونية الخامسة مأساة لا يمكن تلافيها. لا بد أنه شعر به بروحه الروسية الكحولية.

الناس الذين حضروا التقديم الأول للخامسة وهم في أفضل مزاج بكوا. إنه لمن المثير للسخرية التحدث حول الختام الانتصاري في السابعة. هناك أساس أقل من أجل ذلك، ولكن، مع ذلك يظهر التفسير.

الكلمات هي حماية ضد البلاهة المطلقة، أي أبله سيفهم حين يكون هناك كلمات، ليس ثمة ضمانة كلية، لكن النص يجعل الموسيقا أكثر فهماً. التقديم الأول للسابعة هو برهان على ذلك. بدأت بكتابتها حين كنت واقعاً تحت تأثير مزامير داوود، تعاملت مع أكثر من ذلك، لكن المزامير كانت قوة دافعة. بدأت بالكتابة. كان ثمة كلمات مدهشة حول الدم، ذلك أن الرب يأخذ بالتأثر من أجل الدم، لا ينسى صرخات الضحايا، وهلم جرا. حين أفكر بالمزامير أغدو مضطرباً. وإذا قُرأت المزامير قبل كل تقديم للسابعة قد تقل الكتابات الغبية حولها. ذلك ليس تفكيراً ساراً، لكنه قد يكون صحيحاً. المستمعون لا يفهمون النوتات تماماً لكن الكلمات تسّهل ذلك.

هذا ما أُثبت في التدريب النهائي للسيمفونية الرابعة عشرة. حتى الأحمق بافل إيفانوفيتش أبوستولوف أدرك ما كانت تدور حوله السيمفونية. أثناء الحرب قاد الرفيق أبوستولوف وحدة عسكرية، وبعد

٧٠- ألكسندر فادييف ١٩٠١ - ١٩٥٦: كاتب نصبه ستالين رئيساً لاتحاد الكتاب. وقّع العديد من مراسيم اعتقال الكتاب. وبعد التحول الذي طرأ على السياسة الداخلية السوفييتية، انتحر.

الحرب قاد المؤلفين. كل شخص كان يعرف بأنك لا تستطيع أن تمرر شيئاً بوجود ذلك الأحمق، لكن أبولينير كان أقوى. والرفيق أبوستولوف الذي كان حاضراً أثناء التدريب سقط ميتاً. شعرت بالذنب، لم يكن في نيتي قتله، على الرغم من أنه لم يكن غير مؤذٍ. انطلق ممتطياً حصاناً أبيض متخلصاً من كل الموسيقا.

في نهاية الأمر، الموت بسيط. إنه كما يقول زيمليانيكا في غوغول: إذا كان مصير الانسان الموت، فسيموت على أي حال، وإذا كان سيبقى حياً، فسيبقى على أي حال. حين تدرك ذلك، تجد العديد من الأمور على نحو أبسط، وتجيب عن العديد من الأسئلة على نحو أبسط.

الآن، كثيراً ما أُسأل لماذا أفعل هذا وذلك وأقول هذا وذاك أو لماذا أوقع على كذا وكذا مقالات. أجيب الناس بأجوبة مختلفة لأن كل انسان مختلف عن الآخر. وقد سألني يفتوشينكو سؤالاً من تلك النوعية من الأسئلة.

أعد يفتوشينكو إنساناً موهوباً. عملنا معاً وربما سنعمل معاً ثانية. كتبت سيمفونيتي الثالثة عشرة مستخدماً فيها شعره، وكذلك القصيدة السيمفونية «إعدام ستيبان رازين». قرأت شعر يفتوشينكو سابقاً وأثارني أكثر مما أثارني الآن. لكن ذلك ليس هدفي. يفتوشينكو عامل، وأعتقد بأنه يعمل بكد. لديه الحق في أن يسألني. وقد أجبته بأفضل ما استطعت.

عمل يفتوشينكو الكثير من أجل الناس، من أجل الذين يقرأون. طُبعت كتبه بكثرة، تُقدر النسخ السوفيتية بالملايين. طُبعت قصائده الهامة في الصحف: على سبيل المثال قصيدة «ورثة ستالين» و«بابي

يار». أشعر بأن قصائد يفتوشينكو كتلك التي ذكرت مخلصة وصادقة. إنها جيدة لأي شخص يقرأها، وينبغي أن أشير إلى هذا الظرف الهام. كانت هذه القصائد الهامة والصادقة متاحة لأي شخص في البلد، يمكنك شراء كتاب لـ يفتوشينكو أو صحيفة تتضمن شعراً لـ يفتوشينكو، أو يمكنك الذهاب إلى المكتبة أو إلى غرفة قراءة وتطلب صحيفة أو مجلة تحتويان قصيدة له. إن من الهام أنك تستطيع فعل هذا بسلام وعلى نحو قانوني، من دون أن تتلفت حولك، من دون خوف. الناس غير معتادة على قراءة الشعر. ثمة في الصحيفة شعر ومن الطبيعي أنك ستقرأه، خصوصاً إذا كانت القصائد صادقة. مثل تلك الأمور تؤثر تأثيراً قوياً على الناس. من الهام أنه يمكن قراءة العمل بمتعة وروية وفي جو هادئ، ولست بحاجة إلى سماعه من الراديو، إنك تقرأه بعينيك.

حتى أنه لا يمكنك السماع على نحو جيد من الراديو، كما قد يكون الوقت غير مناسب، فقط في الصباح الباكر أو في ساعة متأخرة من الليل[٧١]. عند ذلك لا يمكنك التفكير على نحو جيد. لا يمكنك تناول العمل الفني بعجالة، في هذه الحالة لن يترسخ في روحك. ومن ناحية أخرى لماذا يُبتكر العمل؟ ليبهج أنا الفنان؟ ليرضي غروره؟

لا، لا أفهم ذلك، إذا لم يُبتكر العمل من أجل الناس، إذن من أجل من؟ ولكن حين أفكر بالناس، بكل الناس..... ولكن لماذا كل الناس؟ لست مضطراً لذلك، تصور حياة شخصين أو ثلاثة من الناس الحقيقيين.

٧١- يشير هذا إلى راديوات الاذاعات الغربية التي لم يكن يسمعها إلا ربع سكان الاتحاد السوفييتي وفي أوقات محددة، في الصباح الباكر وفي ساعة متأخرة من الليل. هذه الاذاعات كانت المصدر الرئيسي لأخبار الطبقة المثقفة في لينينغراد وموسكو.

بالطبع غير سياسيين أو فنانين، ولكن عمالاً حقيقيين يعملون بكد، أناس صادقون. ثمة المئات من الشغيلة لا يفكر فيهم أحد، حارس، على سبيل المثال، أو سائق حافلة أو سقّاف.

خذ شخصاً مثل ذلك. هل تعتقد بأن سيرته ستكون نقية ونظيفة؟ أشك في ذلك. وهل يستحق هذا الشخص الازدراء بسبب ذلك؟ أشك في ذلك أيضاً. إنه قارئ محتمل، مستمع، شاهد لكل شكل فني، عظيماً كان أو ليس عظيماً جداً. حتى هؤلاء الناس لا يمكن أن يتحولوا إلى إيقونات ولا أن يُزدروا.

إنسان واحد لا يمكنه تعليم أو تغيير الناس في العالم، لا أحد نجح في ذلك، حتى المسيح لم يستطع القول إنه يستطيع. لا أحد جعل ذلك العالم استثنائياً، خصوصاً، ليس في أزماننا المضطربة والمتوترة. تجارب إنقاذ البشرية بضربة واحدة مريبة على نحو مرعب الآن.

ولكن في حياتي، التي ليست طويلة جداً، صادفت أناساً كانوا على قناعة بأنهم استّدعوا لوضع البشرية في الطريق القويم، أو إن لم يكن البشرية جمعاء، فعلى الأقل أناس بلدهم. أنا لا أعرف. ربما كنت محظوظاً لأني شاهدت شخصياً منقذّين للعالم. شخصان هائلان. شاهدت أيضاً خمسة مرشحين لذلك العمل. ربما أربعة. أنا أخمن الآن، ولا استطيع أن أتذكر العدد على نحو دقيق.

حسن، لندع المرشحين جانباً. المنقذان المصونان تجمعهما أمور مشتركة. لم يكن باستطاعتك معارضة أحد منهما وإلا ستُذم وتشتم بلغة غير منضبطة. والأهم من ذلك هو أنهما يضمران ازدراءً للشعب الذي خططا لانقاذه.

إنها ميزة مدهشة، هذا الازدراء. كيف يمكن ذلك؟. لماذا، أيها البستانيان، المعلمان الحكيمان للعلوم كافة، القائدان النجمان؟ حسن، تزدريان الناس العاديين الذين لا يتمتعون بشيء خاص، القذرين. ولكن لماذا تُعلنان نفسيكما نبيين ومنقذَّين؟ ذلك مفاجئ تماماً.

آه، نعم، نسيت صفة مشتركة لأولئك الآنفي الذكر، ولكن ليس القائدان المشهوران، هي التدين الزائف. أدري أن هذا سيفاجئ الكثيرين. حسن، سيقولون أحدهما دعى نفسه متديناً في زاوية كل شارع ووبخ كل شخص لافتقاره إلى الإيمان[٧٢]. ولكن ماذا حول الآخر ؟ كان الآخر ملحداً، أليس كذلك؟

من الواضح أن الآخر هو ستالين الذي اعتبر ماركسياً وشيوعياً، وكان رئيساً لدولة ملحدة. ولكن هذه مظاهر خارجية. من باستطاعته أن يؤكد أن ستالين كان لديه فكرة عن النظام العام للأشياء؟ أو لديه أيديولوجية ما؟

لم يكن لدى ستالين أية أيديولوجية أو قناعات عقلية أو أفكار أو أساسيات. كان يتقبل الآراء التي تسهل عليه الاستبداد بالآخرين، ولابقائهم في خوف وشعور بالذنب. اليوم يقول المعلم والقائد شيئاً، وغداً يقول شيئاً آخر. لم يكن ليهتم بماذا قال، مادام مستمراً بالسلطة.

المثال اللافت للنظر هو علاقة ستالين بهتلر. لم يكترث ستالين بايديولوجية هتلر. لقد صادق هتلر حالما قرر بأن هتلر يمكنه مساعدته

٧٢- اشارة إلى الكاتب الروسي ألكسندر سولجينيتسن.

على الاحتفاظ بأراضي روسيا وحتى توسيعها. الطغاة والجلادون لا يلتزمون بأيديولوجية، لديهم فقط شهوة متعصبة للسلطة. رأى ستالين الكنيسة كعدوة سياسية، كمنافس قوي، وذلك هو السبب الذي دفعه للتخلص منها. بالطبع، من الصعب أن نعد ستالين رجلاً متديناً، لأنه ببساطة لم يؤمن بشيء ولا بأي إنسان. ولكن ألا يوجد بعض الأشخاص مثله – لا يؤمنون بشيء، أجلاف، مهووسون بالسلطة – الذين يتظاهرون بالورع؟

ولكن يمكن أن يُعتبر ستالين متطيراً. هناك أنواع من التطير، أعرف أشخاصاً يتشائمون من القطط السوداء ومن رقم ١٣ ومن أيام الاثنين، وهلم جرا. ولكن هناك تطير مرتبط بالدين وأعرف أشخاصاً لديهم مثل تلك التطيرات. مثل شخص يفكر بأنه مؤمن في حين أنه في الواقع متطير. أنا شخصياً لا أكترث. إن ذلك لمضحك إلى حد ما، على الرغم من أنه محزن أحياناً.

كنت، على سبيل المثال أشعر بالحزن من أجل يودينا. كانت موسيقية رائعة، لكننا لم نصبح صديقين مقربين، كان ذلك غير ممكن. كانت يودينا إنسانة محبة ولطيفة، لكن لطفها كان هستيرياً، كانت مصابة بالهستيريا الدينية. إنه لمن المربك التحدث حول ذلك، لكنها الحقيقة. كانت تسقط على ركبتيها أو تقبل الأيادي لدى أقل إغاظة. درسنا معاً مع نيكولايف. كان نيكولايف يبدي ملاحظة فتسقط يودينا على ركبتيها. لم أحب ملابسها أيضاً، أرواب الأديرة. كانت عازفة بيانو وليست راهبة. لمَ تتمشى هنا وهناك في رداء الراهبة؟ بدا لي ذلك ادعاءً.

اعتادت يودينا أن تقول لي «أنت بعيد عن الله، ينبغي أن تكون أقرب إلى الله». ومع ذلك كانت تتصرف بغرابة. إليك هذه القصة. قدم فون كارايان إلى موسكو، كان ثمة حصار، وكان من المستحيل الحصول على بطاقات، وكانت الشرطة حول مدخل المسرح. جلست يودينا مقابل المسرح ونشرت تنورتها. بالطبع قدم إليها الشرطي وقال «إنك تخلين بالنظام يامواطنة، ما المشكلة؟». أجابته يودينا قائلة «لن أقوم حتى أدخل قاعة الحفلة».

هل باستطاعة شخص متدين أن يتصرف بتلك الطريقة؟ وقد علمت أن يودينا كانت تلقي أشعار باسترناك من على خشبة مسرح الحفلات الموسيقية في لينينغراد. بالطبع كان ذلك فضيحة. وكانت نتيجتها حرمانها من العزف في لينينغراد. ترى هل كانت قارئة محترفة؟ لا، كانت عازفة بيانو غير عادية، وينبغي أن تواصل العزف على البيانو لتجلب السعادة والسلوان للناس.

ذات مرة التقيت بها مصادفة في المقبرة، كانت منحنية إلى الأرض، فقالت لي «أنت بعيد عن الله، ينبغي أن تكون أقرب إلى الله». لوحت لها بيدي ومضيت. هل هذا إيمان حقيقي؟ إنه تطير مع ارتباط منحرف بالدين.

تطير ستالين يتعلق أيضاً بالدين. توضح ذلك عدة وقائع أعرفها وسأورد بعضاً منها. أعرف، على سبيل المثال، إنه كان لدى ستالين ميل لرجال الدين. وكان معلمنا وقائدنا طالباً في معهد لاهوتي، وأعتقد بأن ذلك جدير بالذكر. لقد انتسب إلى مدرسة دينية حين كان طفلاً، وبعد تخرجه فيها ذهب ليدرس في المعهد اللاهوتي الأرثوذكسي الروسي.

بالطبع، تؤكد سيرته الذاتية الموجزة[٧٣] على أنهم درّسوا في هذا المعهد اللاهوتي الماركسية. لكني أسمح لنفسي بأن أشك في ذلك. ربما كان معهداً كباقي المعاهد الدينية.

كان ستالين معجباً جداً بـ ألكسندر فورونسكي، الناقد الأدبي البارز، الذي قدر الفن بصدق، والذي أصدر أفضل مجلة تعني بالأدب والفن في عشرينيات القرن العشرين.

قدِم فورونسكي من الإيكليروس، كان والده قسيساً. كان ستالين يأخذه معه دائماً إلى المسرح، خصوصاً إلى دار الأوبرا. كان يهتف له ويقول «لنذهب لحضور عرض أوبرا «بوريس غودونوف»». وكان ستالين يحاول الاصغاء إلى ما كان يقوله فورونسكي.

كان فورونسكي يعتنق الأفكار التروتسكية، لكن ذلك لم يزعج ستالين. فخريج المعهد اللاهوتي كان يحترم ابن القسيس. لكن فورونسكي لم يخضع لستالين، لذا نفاه إلى ليبيتسك، ثم أعاده إلى موسكو – حادثة لا سابق لها.

حين التقاه ستالين قال له: «حسن، أترى الآن أن من الممكن بناء الاشتراكية في بلد واحد؟ انت ترى بأني بنيت الاشتراكية في روسيا؟».

٧٣– كان كتاب سيرة ستالين الموجزة واحداً من كتابين قرب سرير كل مواطن سوفييتي في فترة ما بعد الحرب (الكتاب الآخر هو التاريخ الموجز للحزب). وكان من المعروف أن ستالين كتب جملاً في كتاب سيرته مثل «وبفطنة وحدة ذهن خمن الرفيق ستالين خطط العدو وأحبطها» و«كان الرفيق ستالين القوة المرشدة للحزب والدولة». كان يُقتبس من هذين الكتابين ويتم الرجوع إليهما في كل مناسبة ملائمة كانت أم غير ملائمة.

كان على فورونسكي أن ينكس رأسه ليصبح مستشاراً لـ ستالين من جديد، لكن فورونسكي رد على ستالين بقوله «نعم، أرى بأنك بنيت الاشتراكية لنفسك في الكريملين». عندئذٍ أمر ستالين باعادته إلى منفاه.

حاول ستالين أكثر من مرة حماية فورونسكي، لكنه لم ينجح في ذلك. كان فورونسكي مريضاً جداً في سجن المستشفى. فجاء ستالين لرؤيته وليقنعه بالتوبة قبل الموت. لكن فورونسكي استجمع قواه وقال بصوت أجش «اذهب إلى الجحيم أيها القسيس». قصد بذلك أنه يرفض الاعتراف أمام ستالين، وتوفي في السجن غير مروَّض. إن رجلاً كهذا جدير بالاحترام.

لكني أفكر أحياناً بأنه ربما كان من الأفضل لو وافق فورونسكي ستالين حول الاشتراكية. في نهاية المطاف كانت المسألة أكاديمية، أراد منه ستالين أن يتفق معه في الرأي. وعلى أي حال لم تتغير الاشتراكية في روسيا. وماذا لو أن القائد والمعلم ظل يستمع إلى آراء فورونسكي، خصوصاً، في الموسيقا؟ كانت حياة العديد منا ستختلف تماماً.

ومن ناحية ثانية، لا شيء كان يمكن التنبؤ به حول هذه المواضيع. القائد والمعلم تبنى سيكولوجية الحاكم الشرقي المستبد: إذا أردت أن، سأعاقب، إذا لم أرد سأظهر الرحمة – إضافة إلى مقدار من الجنون.

فيما يتعلق بالموسيقا، لم يكن ستالين يفقه شيئاً، لكنه كان يحترم عذوبة الصوت. وكان يغضب لدى سماعه «تشويشاً بدلاً من الموسيقا»، كما كان لديه شكوك إزاء موسيقاي التي تفتقر، حسب رأيه، إلى التألق اللحني البديع. وبالطبع كان القائد والمعلم يعشق مجموعات الغناء مثل كورس الجيش الأحمر .

أريد أن أذكرك الآن بموقف ستالين تجاه آباء الكنيسة. روى لي صديقي يفغيني شفارتس هذه القصة. الجميع يعرف أنك لا تستطيع الحديث عبر الراديو إذا لم يجزه الرقيب. ليس رقيباً واحداً. بل عشرة رقباء تقريباً. ينبغي على كل واحد منهم التوقيع على النص المراد بثه عبر الأثير. وإذا لم يكن موقعاً من قبلهم فلن يسمح لك الاقتراب من الميكروفون. فمن الذي يعرف ما قد تقوله للناس؟

وقد تقرر أن يتحدث أسقف موسكو عبر الأثير. كان على الأسقف أن يتحدث إلى جماعة المؤمنين حول ضرورة الانخراط في النضال من أجل السلم. وصل الأسقف إلى محطة الراديو واتجه نحو الميكروفون. لكنهم جروه من كمه وأبعدوه عنه. «أين نص الكلام ياصاحب السمو؟». دهش الأسقف «أي كلام؟». بدأوا يشرحون له حول ضرورة وجود نص موقع من قبل الرقابة.

استاء الأسقف وأعلن بأنه لا يقرأ عظاته من قطعة ورق. ذلك فضيحة، ما العمل؟ طلبوا من الأسقف الانتظار وهرعوا لإخبار المسؤولين، لكن لم يرد أحد منهم تحمل المسؤولية، فقط ستالين يمكنه حل مثل هذه المشاكل. وقد حسم ستالين الأمر: دعوا الأسقف يقول ما يريد. عندئذ سمحوا للأسقف بالوقوف أمام الميكروفون ليتحدث. شيء مضحك أليس كذلك إنه محزن.

وماذا حول «إيفان سوسانين»؟ أنت تعلم بأن أوبرا غلينكا هذه دُعيت «حياة من أجل القيصر»، واعتقد بأنها تَقدم خارج روسيا تحت ذلك الاسم. انه عمل مناصر للملكية، وقد قُدم العمل في العهد القيصري في مسرح مارينسكي.

في الثلاثينيات، بمساعدة الشاعر البائس والوغد الكبير سيرغي غورودیتسكي، جرى تعديل نص أوبرا غلينكا وتغيير اسمها من «حياة من أجل القيصر» إلى «إيفان سوسانين». كما شرعوا بتحريف الموسيقا. كانت الأوبرا تقدم تقريباً في وقت واحد في موسكو ولينينغراد. في موسكو حذفوا صلاة الكورس في الختام، لكن المدير الموسيقي في لينينغراد آري بارزوفسكي العنيد رفض ذلك، وأصر على إبقاء الصلاة، فأُخبر جدانوف بذلك. عندها قرر جدانوف ترك القرار لـ ستالين.

أمر القائد والمعلم: «دعهم يصلون، فالأوبرا لن تفقد وطنيتها». وهكذا، في تقديم بازوفسكي صلوا، ومع ذلك لا أعتقد أن بازوفسكي كان معمداً.

أشعر أحياناً أن غوغول كتب هذه القصص. فهي تبدو مضحكة ولكن في الواقع هي مرعبة. هل يصلون في الأوبرا أم لا؟ هل يقرأ الأسقف موعظته من ورقة أم لا؟ ستالين كان يقرر. «ستالين يفكر من أجلنا» كما تقول القصيدة الشعبية. كان يمشي هنا وهناك في مكتبه في الليل «يفكر ملياً» حول ذلك الهراء.

نعم، سأقولها ثانية: كان ستالين رجلاً متطيراً على نحو مَرضي. لقد عانى التطير جميع منقذي الإنسانية، انه سمة حتمية، ولذلك السبب هم يحترمون ويخافون «المعتوه». يعتقد بعض الناس أن «المعتوه» الذي تجرأ على قول الحقيقة الكاملة للقياصرة هو شيء من الماضي، جزء من الأدب، «بوريس غودونوف» وهلم جرا. «صلّ من أجلي باركني» –

موسورسكي كان هائلاً في ذلك المشهد[٧٤]، انه يثبت كم هو مسرحي أوبرالي عظيم. لقد نبذ جميع المظاهر من أجل الصدق الدرامي، وإنه لمؤثر جداً يدمع أعين الجمهور. لكن لم يذهب «المعتوه»، والطغاة تخافه كما في السابق. هناك أمثلة على ذلك في حاضرنا.

بالطبع كان ستالين نصف مجنون. ولكن لا غرابة في ذلك، فهناك الكثير من الحكام المجانين. كان لدينا في روسيا – إيفان الرهيب وبول الأول. ربما كان نيرون مجنوناً، ويقولون أن أحد الجورجوات (جمع جورج) كان مجنوناً.

ما هو المدهش هو هذا: توفي إيفان الرهيب في فراشه. كان قد واجه بعض الإزعاجات والمعارضات، الأمير كوربسكي وهلم جرا. لكن إيفان بمساعدة ماليوتا سكوراتوف انتبه لخصومه. المجنون الآخر عانى وقتاً أصعب. كما تعلم مات بول الأول مقتولاً، تعبوا منه. بدا ذلك وكأنه تقدم، آمن الناس المتنورون بتقدم التاريخ، تحديداً التاريخ الروسي. بدا أن المستقبل سيتحسن، وأن قائد روسيا المجنون التالي يمكن ببساطة أن يدعى ليحل في مصحة، يتحرر من عمله ويتلقى الرعاية الصحية.

لكن لم يتحقق شيء من أحلام المتعلمين الوردية. صحيح، أنه كان هناك بعض المعارضة لـ نيكولاي الأول، لكن معظم الطغاة الأكثر جنوناً

٧٤– يشير هنا إلى مشهد في أوبرا «بوريس غودونوف». في هذا المشهد يقف القيصر بوريس أمام المعتوه الذي يبكي ويسأل: لماذا يبكي؟ فيقول المعتوه خطف الأولاد كوبيكي، اذبحهم كما ذبحت الأمير الصغير. يحاول مرافقه القبض عليه، لكن بوريس يمنعه ويقول للمعتوه صل من أجلي أيها المجذوب، فيقول المعتوه: لا يمكنك الصلاة من أجل هيرود الملك، الآلهة لا تسمح بذلك. المترجم

ووحشية حكموا من دون معارضة. لا أعرف إن كان ستالين مات في سريره أو تحته، لكني أعرف تماماً من أنه كان أكثر أذى من جميع الملوك والقياصرة الشاذين. و لم يجرؤ أحد أن يلمّح إلى أن ستالين كان مجنوناً.

يقولون إن فلاديمير بختريف، الطبيب النفساني البارز، الذي كان صديقاً لطبيب عائلتنا الجراح غريكوف، تجرأ وأكد أن ستالين كان مجنوناً. كان بختيريف في السبعين تقريباً وله شهرة عالمية حين دعي إلى الكريملين، وتفحص بدقة حالة ستالين العقلية. وقد توفي بعد ذلك بقليل، وكان غريكوف على يقين من أن بختيريف قد سُمم.

بدا ستالين في سنواته الأخيرة مثل مجنون، وأعتقد بأنه أصبح أكثر تطيراً. كان القائد والمعلم، كما قيل، يحبس نفسه في واحد من بيوته الصيفية ويسلي نفسه بطرق غريبة. يقال إنه كان يقص الصور من المجلات والصحف ويلصقها على ورقة ثم يعلقها على الحائط.

لم يكن ستالين يسمح لأحد بالدخول إليه ليراه طوال عدة أيام. كان يستمع كثيراً إلى الراديو. طلب ذات مرة هيئة إدارة الراديو وسأل إن كان لديهم أسطوانة الكونشرتو رقم ٢٣ لموتسارت التي سمعها من الراديو في اليوم الفائت، وأضاف «تعزفه يودينا». أجابوا بأن لديهم الأسطوانة. في الواقع لم يكن لديهم تلك الأسطوانة، فعزف الكونشرتو كان حياً نقل عبر الأثير. لكنهم خافوا من قول لا لستالين، إذ لا أحد عرف ما قد يترتب على ذلك من عواقب. الحياة الانسانية لم تكن تعني شيئاً بالنسبة له. كل ما تستطيع فعله هو الموافقة، الخضوع، كن رجل الـ نعم للرجل المجنون.

طلب ستالين أن يرسلوا له أسطوانة كونشرتو موتسارت من عزف

يودينا إلى بيته الصيفي. أصيب الجميع بالذعر، لكن عليهم عمل شيء. دعوا يودينا والأوركسترا وسجلوا الكونشرتو في تلك الليلة. كان كل واحد يرتجف خوفاً، بالطبع ما عدا يودينا. لكنها كانت حالة خاصة.

روت لي يودينا فيما بعد أنه كان عليهم ارجاع قائد الأوركسترا إلى منزله إذ كان خائفاً جداً ولم يستطع التفكير. وقد دعوا قائد أوركسترا آخر، لكنه كان يرتجف وهو يقود مما أربك العازفين. فقط قائد الأوركسترا الثالث استطاع إنهاء التسجيل.

أعتقد بأن هذه حادثة نادرة في تاريخ تسجيل الموسيقا – أعني تغيير قائد الأوركسترا ثلاث مرات في ليلة واحدة. على أي حال كانت الأسطوانة جاهزة في الصباح. سجلوا نسخة واحدة وأرسلوها إلى ستالين.

بعد ذلك بقليل استلمت يودينا مغلفاً فيه عشرون ألف روبل. وقد أُخبرت بأن المغلف أُرسل بالقطار السريع بأوامر من ستالين. عندئذٍ كتبت له رسالة. أخبرتني يودينا حول رسالتها، التي بدت بعيدة عن التصديق، فيودينا لديها خصال غريبة، لكني أستطيع القول إنها لم تكذب أبداً. وأنا على يقين من أن قصتها صحيحة.كتبت يودينا في رسالتها شيئاً مثل هذا: «أشكرك على مساعدتك. سأصلي من أجلك ليل نهار وأسأل الرب أن يغفر لك خطاياك تجاه الناس والبلد. الرب رحيم وسيغفر لك. وهبت المال للكنيسة التي أقوم على خدمتها».

أرسلت يودينا رسالتها الانتحارية هذه إلى ستالين. قرأها ستالين ولم يقل كلمة، توقعوا على الأقل ارتعاش حاجبه. بالطبع كان أمر اعتقال يودينا جاهزاً إذ يكفي أقل تقطيب في جبينه حتى تزال آثارها من

الوجود. لكن ستالين ظل صامتاً، وبصمت وضع الرسالة جانباً. و لم تظهر ارتعاشات الحاجبين المتوقعة.

لم يحدث شيء لـ يودينا. يقولون إن اسطوانة موتسارت كانت موضوعه على الفونوغراف حين وُجد القائد والمعلم ميتاً في منزله الصيفي. كانت الأسطوانة الأخيرة التي سمعها.

أروي هذه القصة لهدف محدد لن أخفيه. أنا لست ملحداً عدوانياً، وأؤمن بحرية الناس في أن يؤمنوا بما يشاؤون. لكن وجود شخص لديه مجموعة من التطيرات لا يثبت بأنه شخص جيد. وأن الشخص المتدين لا يصبح إنساناً جيداً على نحو أوتوماتيكي.

كان ستالين متطيراً، ذلك كل شيء. الطغاة و«المعتوه» هم نفسهم في كل العصور. اقرأ شكسبير وبوشكين، اقرأ غوغول وتشيخوف. استمع إلى موسورسكي.

أذكر أن يودينا ظلت تحاول أن تقرأ لي من العهد الجديد (القسم الثاني من الكتاب المقدس). كنت استمع من دون اضطراب. قرأت لي العهد الجديد وقرأت لها ما كتبه تشيخوف: «إن حل المشاكل من خلال نصوص الكتاب المقدس هو مثل تقسيم المدانين على نحو تعسفي إلى خمس مجموعات» وأضاف يقول، لماذا خمس مجموعات وليس عشر مجموعات: ولماذا الكتاب المقدس وليس القرآن؟ ليس هناك أحد من أنصار الكتاب المقدس كان قادراً على أن يجادل على نحو مقنع ضد صحة تفكير تشيخوف. إذن لماذا الدعوة إلى دين آخر؟ لم كل تلك الشفقة.

لا، ليس لدي شيء لأقوله إلى الرجال الطموحين، وأرفض قبول أية تعليقات منهم حول سلوكي. جميع هؤلاء الأشخاص البارزين على استعداد للمضي معي بشرط واحد: أي مامعناه أن أنضم إلى صفوفهم، أنضم من دون تمتمة، من دون فكرة واحدة. لكن لدي رأي الخاص فيما هو صحيح وماهو خطأ ولست على استعداد لمناقشة رأي مع أي شخص. دائماً أسمع مثل تلك المطالب وأشعر كأني أقول «ومن أنتم؟». لكني أضبط نفسي، لأنك لا تستطيع أن تسأل أحداً، فذلك يستهلك وقتاً طويلاً، ولن يفهموا.

أرفض التحدث، على نحو جاد، مع المجانين، أرفض التحدث معهم حول نفسي أو حول الآخرين، أرفض مناقشة التساؤلات حول سلوكي المناسب أو غير المناسب.

أكتب الموسيقا، وهي تُقدم. يمكن أن تُسمع. وهي متاحة لكل من يود الاستماع إليها. في النهاية، موسيقاي تقول هذا كله. إنها لا تحتاج إلى تفسيرات تاريخية وهستيرية. في النهاية، إن أية كلمات حول موسيقاي هي أقل أهمية من الموسيقا. أي شخص يفكر خلاف ذلك هو غير جدير بالتحدث إليه.

يذهلني الناس الذين يعتقدون أن تفسير سيمفونية أكثر أهمية من السيمفونية. إن ما يهمهم هو عدد كبير من الكلمات الشجاعة – والموسيقا في حد ذاتها يمكن أن تكون محزنة وكئيبة. هذا تحريف حقيقي. لست بحاجة إلى كلمات شجاعة حول الموسيقا ولا أعتقد أن أحداً يريد ذلك. نريد موسيقا شجاعة. لا أعني شجاعة بمعنى أن يكون هناك خرائط بدلاً من النوتات، أعني شجاعة بسبب صدقها.

الموسيقا التي يعكس فيها المؤلف أفكاره بصدق، ويفعل ذلك بطريقة تجعل عدداً كبيراً من الناس المحترمين في بلده وفي بلدان أخرى يتعرفون عليها ويتقبلونها. ذلك هو معنى تأليف الموسيقا كما أراها.

لا جدوى من الحديث مع أصم، أنا أخاطب فقط هؤلاء الذين يستطيعون السمع، ومعهم فقط أتحدث، فقط مع هؤلاء الذين يعدون الموسيقا أكثر أهمية من الكلمات.

يقولون إن من الممكن فهم الموسيقا من دون شرح. أود أن أؤمن بذلك، لكني أرى في الوقت الحاضر ان الموسيقا بحاجة إلى العديد من الكلمات المرافقة لها لجعلها مفهومة في بلد آخر. لقد سئلت عدة أسئلة حمقاء حين ذهبت للخارج. وهذا من الأسباب التي تجعلني لا أحب الذهاب، وربما هو السبب الرئيسي.

أي شخص بغيض يستطيع قول أي شيء يرد إلى رأسه، إنه يسألك حول أي شيء. الأبله لم يكن يعرف بالأمس حتى اسمك، لكن اليوم، منذ أن بدأ باكتساب رزقه يتمكن من لفظه. ليس لديه فكرة عما تفعل. بالطبع الصحفيون ليسوا وحدهم ناس البلد، ولكن أرني الصحف التي تقرأها سأخبرك بما في دماغك.

الصحفي الغربي النموذجي غير مثقف، بغيض وساخر. يرغب في كسب المال، ولا يعطي أهمية ولو ضئيلة خارج ذلك. وكل واحد من هؤلاء الوقحين يريدني أن أجيب عن أسئلته السخيفة «بجرأة»، وهؤلاء يغضبون حين يسمعون مالا يريدون. لم يتوجب عليَّ أن أجيب؟ من هم أولئك؟ لم يتوجب عليَّ أن أجازف بحياتي؟ أجازف لأرضي من لا يعيرني أي اهتمام! البارحة لم يكن يعرف أي شيء حولي وسينسى

اسمي في الغد. بأي حق يتوقع مني الصراحة والثقة؟ أنا لا أعرف شيئاً حوله، لكني لا أضجره بأسئلتي. على الرغم من أنه يستطيع الإجابة عن أسئلتي من دون تعريض جحره للخطر.

كل ذلك مزعج ومهين. الأسوأ هو ذلك الفساد الذي غدا مألوفاً، ولا أحد يقف ليفكر في هذا الجنون. أحاكم على أساس ما قلت وما لم أقل للسيد سميث أو للسيد جونز. أليس ذلك مثيراً للسخرية؟ يجب أن تخضع مقالات الصحيفة كوسيلة لحكم السيدين سميث وجونز! لدي موسيقاي ودع الناس يحاكموني بموسيقاي. ليس لدي نية لأوفر لها شرّاحاً، ولا نية في قول كيف، أين، وتحت أية ظروف هبط علي الإلهام.

بوجه عام، لا أحب التحدث حول الإلهام، إنه محاط بحلقة تثير الشك. أذكر أني تحدثت حول الإلهام مرة واحدة، وكنت مجبراً على فعل ذلك. كنت أتحدث إلى ستالين. حاولت أن أشرح كيف تتم عملية تأليف الموسيقا، وبأية سرعة. قدرت أن ستالين لم يفهم، وهكذا كان عليَّ تحويل المحادثة لموضوع الإلهام. قلت «أنت ترى» انه بالطبع هو الإلهام، تعتمد السرعة التي تكتب بها على الإلهام. وهلم جرا.. ليس مخجلاً التحدث عن الإلهام حين نحتاج إلى قذف الكلمات هنا وهناك.

ليس في نيتي تحليل مدونتي الموسيقية بالميزور. لا أحد يهتم بأن أعلمه أن في سيمفونيتي الثامنة، في الحركة الرابعة، في التنويع الرابع، من الميزور الرابع إلى السادس، كانت الثيمة مهرمنة بكوردات المينور. ترى هل من الضروري أن تبرهن أنك متبحر في نطاق عملك؟

كان سترافينسكي بارعاً في الإجابة عن أسئلة الصحفيين. ولكنه، قبل كل شيء، لم يقل الحقيقة. ما قاله كان أخاذاً، والحقيقة لم تكن أبداً

اخاذة. ثانياً سترافينسكي وأنا مختلفان جداً. وجدت صعوبة في الحديث معه. كنا من كوكبين مختلفين.

مازلت أستعيد برعب ذكرى رحلتي الأولى إلى الولايات المتحدة. لم أكن أود الذهاب، لكني تعرضت لضغوطات كثيرة من الاداريين ومن ستالين. يعتقد الناس أنها كانت رحلة ممتعة – انظر إلى الطريقة التي ابتسم فيها في الصور. تلك كانت ابتسامة رجل مدان. شعرت بأني إنسان ميت. أجبت عن جميع الأسئلة السخيفة بذهول، وبتفكير، وحين عدت انتهى كل شيء بالنسبة لي.

كان ستالين يحب قيادة الأمريكان من الأنف بتلك الطريقة. كان يود أن يريهم أن رجلاً ما – هنا حي وبوضع جيد – ثم يقتله. حسن، لماذا نقول من الأنف؟ كان يخدع هؤلاء الذين يريدون أن يُخدعوا. الأمريكان لا يهتمون بنا، ولكي يعيشوا ويناموا بهدوء، سيصدقون أ ي شيء.

في عام ١٩٤٩ كان الشاعر اليهودي إيتزيك فيفر معتقلاً بأوامر من ستالين. وكان بول روبسون في موسكو، وفي وسط المآدب والحفلات، تذكر أن لديه صديق يدعى إيتزيك. أين إيتزيك؟ قرر ستالين أن يجمعه بصديقه إيتزيك.

إيتزيك فيفر دعا بول روبسون إلى العشاء في مطعم فخم بموسكو. وصل روبسون واقتيد إلى غرفة خاصة في المطعم حيث أُقيمت طاولة حفلت بأنواع الأشربة والأطعمة. كان فيفر جالساً إلى الطاولة مع عدة رجال غير معروفين. كان فيفر نحيلاً وشاحباً وقليل الكلام. لكن روبسون أكل وشرب ورأى صديقه القديم.

بعد عشائهما الودي، أعاد الرجال الذين لم يعرفهم روبسون، أعادوا فيفر إلى السجن حيث توفي بعد مدة قصيرة. عاد روبسون إلى أمريكا حيث أخبر الجميع أن الشائعات حول اعتقال فيفر وموته كانت هراءً وافتراءً. فقد شرب مع فيفر شخصياً.

في الواقع، من الأسهل العيش بتلك الطريقة، إذ إن من المريح أن تعتقد أن صديقك غني وحر ويستطيع دعوتك إلى عشاء فاخر. بغيض هو الاعتقاد بأن صديقك في السجن.عند ذلك يجب أن تتورط، أن تكتب رسائل واحتجاجات. وإذا كتبت احتجاجاً فلن تدعى ثانية وسيدمر اسمك البارز الرفيع. سيلطخونك بالقذارة، وسيدعونك بالرجعي.

أنا واحد من الذين سئلوا «لماذا وقّعت هذا وذاك؟ لكن هل سأل أحد أندريه مالرو لماذا مجّد شق قناة البحر الأبيض[٧٥] حيث مات آلاف آلاف الناس. لا أحد فعل. ذلك سيء جداً.

وماذا حول ليون فوختفانغر، الإنسان الشهير؟ قرأت كتابه الصغير «موسكو١٩٣٧» باشمئزاز. وحالما رأى الكتاب ضوء النهار، أمر ستالين بترجمته وجرى طبع أعداد هائلة منه، قرأته بمرارة وازدريت ذلك الإنسان الممجد.

كتب فوختفانغر يقول: كان ستالين إنساناً بسيطاً مفعماً بالارادة

٧٥- قناة في شمال روسيا شُقت بأوامر من ستالين بين عامي ١٩٣١ و١٩٣٣ بأيدي المحكومين بالأشغال الشاقة. وقد مات مئات الآلاف من العمال أثناء العمل فيها.

الطيبة. فكرت حينئذ أن ثمة غشاوة على عيني فوختفانغر أيضاً. لكني أعدت قراءة الكتاب وتبين لي أن الانساني العظيم كان يكذب.

لقد أعلن قائلاً «مافهمته هو رائع». ما فهمه هو أن تلك المحاكمات السياسية في موسكو كانت ضرورية – ورائعة. بالنسبة له سهلت المحاكمات عملية إحلال الديمقراطية. لا، لكي يكتب ذلك، ليس كافياً ليكون أحمق، ينبغي أن يكون وغداً أيضاً. وانسانياً شهيراً.

وماذا حول الانساني الشهير جورج برنارد شو؟ إنه القائل: «لن تروعونني بكلمة (ديكتاتور)». بالطبع، لماذا يتوجب على شو أن يكون مروعاً؟ ففي إنكلترا حيث يعيش لا وجود لـ الديكتاتور. أعتقد بأن آخر ديكتاتور في إنكلترا كان كروموبل. جاء شو ليزور الديكتاتور. وبعد عودته من الاتحاد السوفييتي أعلن قائلاً: «مجاعة في روسيا؟ هراء. أنا لم أطعم جيداً في أي مكان كما أطعمت في موسكو». حينئذ كان الملايين ذاهبين إلى المجاعة، ومات من الجوع عدة ملايين من الفلاحين. ومع ذلك كان الناس مسرورين من شو، من فطنته وشجاعته. لدي رأي الخاص حول ذلك، على الرغم من أني أكرهت على أن أرسل له مدونة سيمفونيتي السابعة، نظراً لأنه إنساني عظيم.

وماذا حول رومان رولان؟ يمرضني التفكير فيه. أصبت بالغثيان لأن بعضاً من هؤلاء الانسانيين الكبار مدحوا موسيقاي. بينهم شو ورومان رولان. لقد أحب شو أوبرا «ليدي ماكبث» وكان من المفترض أن أقابل هذا الإنساني العظيم. لكني لم أذهب. قلت إني مريض.

فيما مضى عذبني السؤال: لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ يكذب أولئك الناس على مسمع من العالم؟ لماذا لا يهتم هؤلاء الانسانيون الكبار بنا،

بحيواتنا، بشرفنا، بكرامتنا؟. وفجأة شعرت بالهدوء. إن هم لا يعيروننا اهتماماً فيلذهبوا إلى الجحيم. إن حياتهم الدافئة المريحة كإنسانيين مشهورين هي الأغلى. يعني أنه لا يمكن أخذهم على محمل الجد. هم كالأطفال بالنسبة لي. أطفال يثيرون الغثيان.

لم يكن غريباً أن أعرف كيف خيب الزوار الأجانب أمل أخماتوفا وزوتشينكو. وجدت أخماتوفا نفسها على حافة الكارثة عدة مرات. كان غوميليوف[٧٦] قد أُعدم، وأُرسل ابنها إلى المعسكرات لقضاء عقوبة طويلة، وتوفي بونين[٧٧] في المعسكرات. لم تنشر طوال عدة سنوات، وما نُشر حتى الآن ربما يعادل ثلث ما كتبته. زوتشينكو وأخماتوفا شعرا بعاصفة جدانوف الأولى[٧٨] – وليس ثمة حاجة لشرح ما قد يتبع.

دعيا لمقابلة سياح أجانب، وفد من المدافعين عن هذا أو المقاتلين من أجل ذلك. لقد سبق لي أن رأيت مثل هذه الوفود، وجميع أعضاء هذه الوفود كان لديهم في عقولهم شيء واحد – لنأكل بالسرعة الممكنة. لدى يفتوشينكو قصيدة حول هذه الوفود الودية: «قسائم تناول الطعام باليد تجلب الأصدقاء من كل القارات». وهكذا أُجبر زوتشينكو وأخماتوفا على لقاء هذا الوفد. الحيلة القديمة، لاثبات أنهما حيان يتمتعان بالصحة والسعادة، ويشكران الحزب والدولة.

٧٦– نيكولاي غوميليوف ١٨٨٦ – ١٩٢١. شاعر، زوج أخماتوفا الأول، اعتقل وأُعدم على الرغم من مناشدة مكسيم غوركي لـ لينين للابقاء على حياته.

٧٧– نيكولاي بونين ١٨٨٨ – ١٩٥٣. مؤرخ فنون،زوج أخماتوفا الثالث، اعتقل عدة مرات، وأخيراً توفي في سيبيريا.

٧٨– حركة «شد البراغي» بدأها جدانوف ضد زوتشينكو وأخماتوفا عام ١٩٤٦. وقد طُرد الاثنان من اتحاد الكتاب.

لم يستطع «الأصدقاء» وقسائم الطعام بأيديهم، التفكير بأي شيء أذكى من أن يسألوا أخماتوفا وزوتشينكو عن رأيهما بقرار اللجنة المركزية للحزب وخطاب الرفيق جدانوف. هذا الخطاب الذي ورد فيه هجومه العنيف على زوتشينكو وأخماتوفا، إذ قال جدانوف إن زوتشينكو مجرد من المبادئ الأخلاقية وغوغائي وبلا ضمير، ذو وجه أدبي اجتماعي – سياسي فاسد ومتفسخ.

وقال جدانوف إن أخماتوفا سممت وعي الشباب السوفييتي بروح شعرها العفن الفاسد. فكيف يمكن للاثنين أن يشعرا تجاه القرار والخطاب؟ أليس من السادية – السؤال حول ذلك؟ إنه مثل سؤال شخص غوغائي بُصق في وجهه، «ما هو شعورك حول تعرضك للبصاق في وجهك؟ هل تحب ذلك؟.

نهضت أخماتوفا وقالت إنها تعد ما ورد في خطاب الرفيق جدانوف صحيحاً تماماً كما تعد قرار اللجنة المركزية صائباً. بالطبع فعلت الشيء الصحيح. كانت تلك هي الطريقة الوحيدة للتعامل مع هؤلاء الغرباء عديمي الخجل والشفقة. ماذا كان باستطاعتها أن تقول؟ هل تقول إنها تعيش في مشفى الأمراض العقلية؟ هل تقول إنها تزدري وتكره جدانوف وستالين؟ نعم، تستطيع قول ذلك، لكن لا أحد سيراها ثانية.

لكن زوتشينكو، الطيب والساذج، اعتقد بأن هؤلاء الناس يريدون حقاً معرفة شيء. بالطبع لم يستطع قول كل ما يشعر به، فذلك يعني انتحاراً، لكنه قال إنه أولاً لم يدرك خطاب جدانوف أو القرار، فقد بديا غير عادلين بالنسبة له وقد كتب رسالة حول ذلك إلى ستالين. لكنه بدأ عندئذٍ بالتفكير ثم قال إن العديد من الاتهامات بدت له عادلة وصحيحة.

مسكين زوتشينكو لم يسعفه نبله. اعتقد بأنه يتعامل مع اناس محترمين. «الناس المحترمون» صفقوا وغادروا. وزوتشينكو المريض عانى الحرمان كعقاب. لم يسمحوا له بنشر سطر واحد. تورمت أقدامه، تضور جوعاً. حاول أن يعتاش من تصليح الأحذية.

العبرة واضحة. لا يمكن اقامة علاقة مع الانسانيين المشهورين. نحن قطبان منفصلان، هم وأنا. لا أثق بأي واحد منهم. لا أحد منهم فعل شيئاً صالحاً من أجلي. لا أعترف بحقهم في سؤالي. ليس لديهم حق أخلاقي ولا يجرؤون على وعظي.

لم أجب أبداً عن أسئلتهم و لم أفعل. لم آخذ محاضراتهم على محمل الجد ولن أفعل. يدعمني في ذلك تجربة حياتي المريرة والكالحة. ولست سعيداً على الاطلاق في تبني تلامذتي لارتيابي. إنهم لا يصدقون الإنسانيين المشهورين أيضاً وهم على حق.

قال نيكولاي غوغول ذات مرة: لا شيء في العالم سوى الهراء. وذلك الهراء هو ما أحاول تصويره. قضايا العالم تشد الانسان من ياقته، إنه يعاني الكثير من مشاكله الخاصة، والآن هناك أيضاً قضايا العالم. يمكن أن تفقد رأسك – أو أنفك.

كثيراً ما أُسأل لماذا كتبت أوبرا «الأنف». حسن، أولاً أنا مولع بـ غوغول. أنا لا أتبجح، لكني أعرف صفحات وصفحات حفظتها عن ظهر قلب. ولدي ذكريات طفولة عن «الأنف». الآن، حين يكتبون عن أوبرا «الأنف» فهم يضربون على وتر تأثير ميرخولد: أي، إن إخراجه لمسرحية «المفتش العام» لـ غوغول أذهلني لذا أخذت «الأنف». ذلك غير صحيح.

حين انتقلت إلى موسكو ونزلت في شقة ميرخولد كنت أكتب أوبرا «الأنف». وكنت أعمل على الليبريتو مع ألكسندر بريز وجيورجي لونين. كان وقتاً ساحراً. كنا نجتمع في الصباح الباكر لنعمل. لم نكن نعمل في الليل.

كان الليبريتو مسلياً جداً، كما قال أولينيكوف «حقاً إنه مسل، حقاً مسل». في البداية اقتربنا من زامياتين، أردناه أن يتولى مسؤولية الليبريتو نظراً لأنه كان معلماً كبيراً. لكن المعلم الكبير لم يضف شيئاً.

أراد مايور كوفاليوف مونولوغاً. أحجم الجميع عن فعل ذلك، لكن زامياتين قال «لم لا؟». جلس وكتبه. بالمناسبة، كان مونولوغاً رديئاً. ذلك كان امتداداً لمساهمة أستاذ النثر الروسي العظيم. وهكذا كان له الفضل، لكن مساعدته لم تكن كافية، فاعتمدنا على أنفسنا.

بريز ولونين شخصان متميزان جداً. كتب بريز مسرحية غوغول الهزلية «شارع فلاديمير الطبقة الثالثة». كما تعلم لم يكمل غوغول المسرحية ترك فقط اسكتشات تحضيرية، وكتب بريز المسرحية. لم يكتب أي شيء ورد إلى ذهنه، لا، كتبها مستعيناً بكلمات غوغول. لم يضف كلمة واحدة من عنده، وضع كل سطر منها من أعمال غوغول. إن ذلك لمدهش.

فيما بعد ساعدني بريز كثيراً في كتابه ليبريتو «ليدي ماكبث». كذلك ابتدع حبكة أوبرا هائلة خصوصاً بالنسبة لي. قصة نساء أردن أن يتحررن. كان ينبغي أن تكون أوبرا جادة. لكن لم يتحقق منها شيء. مات ألكسندر بريز. مات شاباً. قتلوه.

لونين كان أيضاً شخصية بارزة بطريقته. كان فيما مضى ولداً شريراً ذا نوازع إجرامية وقد وضع في إصلاحية للأطفال المعوقين. كان لونين خبيراً بالأدب الروسي، لا أعلم أين تعلم كل مايعرفه. لم يمكث أساتذة الأدب طويلاً في الاصلاحية، شتتهم لونين. قدمت سيدة وقرأت للأولاد قصة «الجندب والنملة» بصوت عال. قال لها لونين «نحن نعرف كل ذلك، لماذا لا تخبرينا حول آخر الاتجاهات في الأدب بدلاً من ذلك». اجابته «لا تكن بذيئاً معي عن أي اتجاهات تتحدث؟».

مات لونين شاباً أيضاً. كان يريد أن يصبح مخرجاً. أصيب بالتيفوس ومات. كتب صديقان له كتاباً كان بطله لونين. حاز الكتاب شعبية كبيرة، وغدا شهيراً، وبعد مدة صنعوا منه فيلماً. اعتقد بأنهم استخدموا الفيلم لأغراض تربوية. تصور كيف تنتهي الأمور بغرابة.

أنا محاط بمواضيع مدهشة، ربما لأني محاط بأشخاص مدهشين، حتى إن لم يكونوا مشهورين. وهؤلاء يساعدوني أكثر من المشهورين. المشهورون ليس لديهم وقت. وهذا ما كان من أمر ميرخولد.

فيما يتعلق بـ «المفتش العام». حسن، بالطبع احببت الانتاج كثيراً ولكن ثمة علاقة عكسية هنا: أحببتها لأني كنت أعمل من قبل على أوبرا «الأنف» ورأيت أن ميرخولد كان يحل المسائل كما كنت أفعل، وليس العكس.

لم أرد أن اكتب أوبـرا ساخرة. يقول البعض إن أوبـرا «غرام البرتقالات الثلاث» لـ بروكوفييف ساخرة. لقد وجدتها مضجرة، إنك تعي باستمرار محاولات المؤلف لجعلها مسلية، وهي ليست مسلية أبداً. وجد الناس في أوبرا «الأنف» سخرية وغرابة؟ لكني كتبت موسيقا

جادة كلياً، ليس ثمة محاكاة ساخرة فيها أو مضحكة. إن من الصعب أن تكون ظريفاً حاضر النكتة في الموسيقا – ومن السهل جداً أن تنتهي بشيء مثل «البرتقالات الثلاث». حاولت ألا أخلق عناصر مضحكة في «الأنف»، ونجحت في ذلك.

في الواقع، حين تفكر حولها تتساءل، ما المضحك في إنسان فقد أنفه؟ لم الضحك من إنسان مشوه مسكين؟ إنسان لا يستطيع الزواج ولا الذهاب إلى العمل. يمكنك قراءة الأنف كدعابة، ولكن لا يمكنك تقديمها في المسرح على ذلك النحو. فذلك موجع، والأكثر أهمية، هو أنه لا يلائم الموسيقا.

إن قصة «الأنف» مرعبة، ليست مزحة. كيف يمكن أن يكون ظلم الشرطة مضحكاً؟ أينما تذهب يواجهك شرطي، لا يمكنك أن تخطو خطوة أو أن تسقط قطعة ورق. والحشد في «الأنف» غير مضحك أيضاً. انهم كأفراد ليسو سيئين، فقط شاذين قليلاً. لكنهم معاً غوغاء يتعطشون إلى الدم.

وليس هناك ما يضحك في صورة «الأنف».من دون أنف أنت لست رجلاً، ولكن من دونك يمكن أن يغدو الأنف رجلاً وبيروقراطياً مهماً. وليس ثمة مبالغة هنا، القصة قابلة للتصديق. لو عاش غوغول في زمننا كان سيرى أموراً أغرب من ذلك. لدينا أنوف تتجول هنا وهناك يرتبك منها العقل. وأليس مضحكاً ما يجري في جمهورياتنا على امتداد تلك الحدود.

روى لي صديقي، وهو مؤلف موسيقي، قصة غير عادية وعادية في نفس الوقت. إنها عادية لأنها حقيقية وغير عادية لأنها تدور حول

احتيال على المستوى التاريخي، وجديرة بقلم غوغول أو هوفمان. عمل صديقي المؤلف طوال عقود في كازاخستان، وأصبح بمنزلة مؤلف القصر، لذلك عرف العديد من الأمور التي كانت سرية.

كل شخص في الاتحاد السوفييتي يعرف دزامبول دزاباييف، درس ابني شعره في المدرسة، وكذلك أحفادي - طبعاً بالروسية المترجمة عن اللغة الكازاخية. كانت قصائد صغيرة مؤثرة، أتت من مغن شعبي عجوز وحكيم وفي رداء شعبي.

وقد ثبت في النهاية أن كل شيء كان ملفقاً. أعني أن دزامبول دزاباييف كان موجوداً كشخص، والنصوص الروسية لقصائده، أعني الترجمات، كانت موجودة أيضاً. لكن القصائد الأصلية لم تكن موجودة أبداً. ربما كان دزامبول دزاباييف رجلاً صالحاً، لكنه لم يكن شاعراً. أظن أنه قد يكون شاعراً، لكن لم يكترث بذلك أحد لأن مادعي ترجمات لنصوص قصائد غير موجودة كُتبت من قبل شعراء روس، حتى أنهم لم يطلبوا من المغني الشعبي الكبير إذناً لترجمتها. وهب أنهم أرادوا طلب إذن فلن يستطيعوا لأن هؤلاء المترجمين لا يعرفون كلمة واحدة من اللغة الكازاخية، ودزامبول. لا يعرف كلمة واحدة من اللغة الروسية.

لا، ذلك ليس صحيحاً. إنه كان يعرف كلمة روسية واحدة هي كلمة «أجر». لقد فسروها له، وفي كل مرة كان يوقع اسمه (علموه كيف يخربش توقيعه نظراً لأنه كان أمياً) ينطق بالكلمة السحرية «أجر». كان بامكانه كسب المال وشراء خراف وجمال جديدة.

لقد غدا ثرياً، وقد أحب ذلك، وذات مرة جلبوه إلى موسكو، وكجزء من برنامج الزيارة نظموا له لقاء مع الأطفال، فرقة من الرواد. تحلق الرواد

حول دزامبول وطلبوا توقيعه. فسروا له ضرورة كتابة خربشته الشهيرة، ففعل. لكنه ظل يردد كلمة «أجر». كان على قناعة بأنه سيتقاضى أجراً على تلك التواقيع، و لم يكن يعرف شيئاً حول قصائده. لقد شعر بخيبة أمل حين شرحوا له بأن ليس ثمة أجر في هذه الحالة.

إنه لمن المحزن ألا يكون غوغول موجوداً ليكتب حول هذا – شاعر عظيم عُرف من قبل الجميع، ولا وجود له. ومع ذلك، كل قصة عجائبية لها جانبها المأسوي. ربما كان هذا الـ دزامبول المحزن شاعراً حقيقياً؟ إذن، يحمل آلته الشعبية (دومبرا) وغنى شيئاً ما. لكن لا أحد كان سيكترث. لذا فقد دعت الحاجة إلى أناشيد مهيبة تمجد ستالين في أسلوب شرقي لأية مناسبة من المناسبات.

فرقة كاملة من المتشاعرين الروس عملت من أجل دزامبول من ضمنهم بعض الأسماء الشهيرة مثل كونستانتين سيمونوف. هؤلاء عرفوا الوضع السياسي على نحو جيد وكتبوا لإرضاء القائد والمعلم، تلك الكتابة التي تدور معظمها حول ستالين نفسه. لكنهم لم ينسوا أتباعه النفعيين، مثل إيزوف[٧٩] على سبيل المثال.

كتبوا بسرعة وغزارة، وحين كان يجف قلم أحد المترجمين، يأتون بجديد ليحل مكانه. وبذلك لم يتوقف الانتاج أبداً. وقد أُغلقت ورشة العمل هذه حين توفي دزامبول.

٧٩– نيكولاي إيفانوفيتش إيزوف ١٨٩٥ – ١٩٣٩: مسؤول حزبي كبير. رئيس المؤسسات الأمنية منذ عام ١٩٣٦. في عام ١٩٣٩ أُعدم بأوامر من ستالين. يقول المؤرخون إنه خلال سنوات «الإيزوفية» أُبيد في الاتحاد السوفييتي ثلاثة ملايين شخص على وجه التقريب.

كالعادة، سيقول الناس إن ذلك غير نموذجي، وسأجيب: لماذا، إنه نموذجي جداً. ليس ثمة شيء هنا ضد القواعد، على العكس، كل شيء يتبع القواعد. يحتاج قائد الشعوب الكبير إلى مغنين ملهمين من كل الشعوب. ووظيفة الدولة هي البحث عنهم. إذا لم يجدوهم يخلقوهم كما خلقوا دزامبول. وإن قصة ظهور شاعر عظيم جديد هي أيضاً نموذجية كما أراها وتربوية. ثمة شاعر وصحفي روسي عمل في الثلاثينيات في جريدة الحزب الكازاخي (تُنشر باللغة الروسية) قدم عدة قصائد قال إنه كان قد أخذها من كلمات مغني شعبي وترجمها. أحبوا القصائد وطبعوها. وحين خُطط لإقامة معرض إنجازات الفن الكازاخي في موسكو. أمر زعيم الحزب في كازاخستان، بعد أن قرأ قصائد الشاعر المجهول في الصحيفة، بايجاد ذلك الشاعر ليكتب أغنية على شرف ستالين فوراً.

اقتربوا من الصحفي وسألوه – أين شاعرك؟ تنحنح وتردد وأصبح واضحاً بأنه كان قد كذب. كان عليهم الخروج من هذه الورطة إذ إنهم بحاجة إلى «شاعر كازاخي» لتعظيم ستالين بأية طريقة. فتذكر أحدهم بأنه كان قد رأى عجوزاً يغني ويعزف على «الدومبرا». لم يكن الرجل العجوز يعرف أية كلمة روسية، لذا كان عليهم أن يجدوا له «مترجماً» جيداً.

لقد وجدوا دزامبول، وأرسلوا على عجل أغنية إلى موسكو باسمه تمجد ستالين. أحب ستالين الأنشودة، وكان ذلك شيئاً هاماً، وهكذا بدأت حياة دزامبول دزاباييف الجديدة.

أين هو الغير نموذجي والغير متوقع في هذه القصة؟ كل شيء تطور بسلاسة كما خُطط له. كانت القصة نموذجية.

كتب صديقي، يوري تينيانوف، قصة طويلة دعاها «الملازم كيجه»

بُنيت، على ما يُظن على مادة تاريخية من عهد القيصر بول. ليس لدي فكرة عما كانت عليه الأمور في عهد بول، ولكن في زمننا تبدو القصة واقعية. إنها تدور حول هذه الفكرة: كيف يتحول رجل غير موجود إلى رجل موجود، ورجل موجود إلى رجل غير موجود. لا أحد فاجأه الأمر – لأنه عادي ونموذجي، ويمكن أن يحدث لأي شخص.

قرأنا «الملازم كيجه» بالضحك – والخوف. إن كل تلميذ مدرسة الآن يعرف هذه القصة. غلط كتابي يخلق شخصية خرافية، وتلك الشخصية، الملازم كيجه، ينجح في مسيرته المهنية، يتزوج، يصبح غير مرغوب فيه، ثم يصبح المفضل لدى الأمبراطور، ويموت برتبة جنرال.

نجحت القصة لأن الإنسان لا يتمتع بأهمية في الدولة الاستبداية. الشيء الذي يهم هو فقط الحركة الميكانيكية للدولة. الميكانيك يحتاج إلى أسنان للدواليب فقط. اعتاد ستالين أن يسمينا كلنا أسنان دواليب. السن الواحد لا يختلف عن الآخر، ويمكن بسهولة أن تحل أسنان محل أسنان أخرى. يمكنك أن تختار سناً وتقول «منذ اليوم ستغدو سناً عبقرياً»، وكل شخص سيدعوك عبقرياً. لا يهم على الاطلاق فيما إذا كنت أو لم تكن. أي شخص يمكن أن يغدو عبقرياً بأوامر من القائد.

هذه العقلية دُعمت بقوة. ثمة أغنية شعبية كانت تذاع في الراديو عدة مرات في اليوم أكدت أن «أي شخص يمكن أن يغدو بطلاً هنا». كان مایاکوفسكي «الأفضل والأكثر موهبة» ينشر قصائده على نحو دائم في صحيفة «كومسومولسكايا برافدا». اتصل شخص ما ذات مرة وأراد أن يعرف لماذا لم تتضمن صحيفة ذلك اليوم قصيدة لـ مایاکوفسكي، فقالوا إنه «في مهمة». حسن، لكن من الذي سيحل مكانه؟

إن أية شخصية مبدعة ينبغي أن يكون لها بديل. وينبغي أن يكون هذا البديل على استعداد ليحل محل «الأفضل والأكثر موهبة». تذكر، بالأمس كنت الأفضل والأكثر موهبة، اليوم أنت لا شيء، صفر.

لقد ألفنا ذلك الشعور - العديد من البدلاء الذين لا اسم لهم يقفون وراء ظهرك، ينتظرون إشارة ليجلسوا على مقعدك ويكتبوا روايتك، سيمفونيتك، قصيدتك. المؤلفون الذين لا قيمة لهم دُعوا الـ «بيتهوفينات الحمر» في المجلات. أنا لا أقارن نفسي بـ بيتهوفن، ولكن من غير الممكن أن أنسى بأنه في أية لحظة يمكن أن يظهر «شوستاكوفيتش الأحمر» وسأختفي.

لاحقتني هذه الأفكار على نحو دائم بخصوص سيمفونيتي الرابعة. لا تنس أنه لم يسمعها أحد طوال ٢٥ عاماً، ولدي مخطوطتها. لو كنت قد اختفيت لكانت السلطات قد منحتها لأحد ما من أجل اندفاعه في سبيل القضية. حتى إني أعرف من سيكون ذلك الشخص، وبدلاً من أن تكون الرابعة ستغدو السيمفونية الثانية لمؤلف آخر[٨٠].

أنت ترى أن الجو كان مساعداً على اختلاق العباقرة على نطاق واسع، وعلى اختفاء معادلهم على نطاق واسع أيضاً. ميرخولد الذي عملت معه والذي أجرؤ على أن أدعوه صديقي، مثال على هذا.

٨٠- يشير إلى تيخون خرينيكوف. خلقت سنوات الرعب التي اقترنت بالغياب التام للمعارضة مناخاً جيداً للانتحال المسوغ رسمياً. إذ يعتقد المؤرخون، على سبيل المثال أن أحد أعمال ستالين النظرية «حول أسس اللينينية» كان منتحلاً (الكاتب الحقيقي ي. كسينوفونتوف، أُميت عام ١٩٣٧). والمثال النموذجي من الأدب ارتبط بالكاتب ميخائيل شولوخوف الحائز جائزة نوبل، إذ يعتقد الكثيرون بضمنهم ألكسندر سولجينتسن، ان رواية شولوخوف الشهيرة «الدون الهادئ» كانت منتحلة.

إن من المستحيل أن تتصور الآن كم كان ميرخولد شهيراً. عرفه كل شخص، حتى أولئك الذين لا يهتمون بالمسرح أو الفن. في السيرك يروي المهرجون طرفاً حول ميرخولد. حتى أنهم اعتادوا بيع أمشاط دُعيت ميرخولد. ثم اختفى الرجل، أختفى فحسب، وذلك ما كان، وكأنه لم يكن موجوداً. وقد مضى عقود ولا أحد يذكر ميرخولد. كان الصمت مريعاً شبيهاً بالموت، قابلت شباناً مثقفين لا يعرفون شيئاً حول ميرخولد. كان قد مُحي كما تمحي بقعة صغيرة بـ ممحاة حبر كبيرة.

هذا ما كان يجري في موسكو، عاصمة أهم قوة أوربية، مع الشعب المعروف في جميع أرجاء العالم. يمكنك أن تتخيل ماذا كان يحدث في الأقاليم، في جمهورياتنا الآسيوية. في الأقاليم عادة ما يحدث هذا التبادل الذي يصبح فيه الانسان لا شيء، صفراً. والأصفار تصبح هامة. هذه الروح الشريرة مازالت تحكم في الأقاليم.

أنا لست مؤرخاً. أستطيع أن أروي العديد من الحكايات المأسوية وأن أسوق العديد من الأمثلة، لكني لن أفعل. سأروي لك حادثة واحدة، واحدة فقط. إنها قصة مرعبة كلما أفكر فيها أغدو مروعاً ولا أريد أن أتذكرها. منذ زمن سحيق كان المغنون الشعبيون يتجولون في طرقات أوكرانيا. كانوا يُدعون «ليرنيكي» و«باندوريتسي».وكانوا كلهم عمياناً تقريباً. لم يكن أحد يسيء إليهم.

في منتصف الثلاثينيات أُعلن عن أول مؤتمر لـ «ليرنيكي» والـ «باندوريتسي» في عموم أوكرانيا. وكان على جميع المغنين الشعبيين أن يتجمعوا ليناقشوا مستقبل حياتهم التي ستكون أفضل وأسعد، كما قال ستالين، صديق العميان. قدموا إلى المؤتمر من جميع أنحاء أوكرانيا،

من القرى الصغيرة المنسية. كان ثمة المئات منهم في المؤتمر كما قيل. كان متحفاً حياً وتاريخاً حياً للبلد. جميع أغانيهم، جميع موسيقاهم وشعرهم. لكنهم أُعدموا كلهم تقريباً، قُتل تقريباً، جميع هؤلاء الرجال العميان البائسين.

لم حدث ذلك؟ لماذا هذه السادية – قتل الأعمى؟ لقد أرادوا تدمير كل التجمعات. دمروا طبقة المزارعين الكبار، والآن هؤلاء العميان الذين يتجولون هنا وهناك يغنون الأغاني التي يُشك بمحتواها. فتلك الأغاني لم تجيزها الرقابة. ولكن أي نوع من المراقبة يمكن أن تطبقها على عميان؟ لا يمكنك أن تعطيهم نصوصاً مدققة، ولا أن تكتب لهم أمراً. الأسهل أن تقتلهم. وهكذا فعلوا.

***

سأعترف بأن كتابة الموسيقا لا تتحقق دائماً، لكني ضد السير هنا وهناك والتطلع إلى السماء حين تعترضك عقبة منتظراً الالهام. تشايكوفسكي وريمسكي – كورساكوف لديهما وجهة نظر واحدة وهي: يتوجب عليك أن تكتب دائماً. إن لم تستطع كتابة عمل كبير، اكتب أعمالاً صغيرة. إن لم تستطع اكتب بأية طريقة، وزع شيئاً للأوركسترا. أعتقد بأن سترافينسكي يفكر بهذه الطريقة.

يبدو أن هذا هو موقف المؤلفين الروس، وأعتقد بأنه موقف مهني ويختلف كثيراً عما يفكرون حولنا في الغرب. أعتقد بأنهم هناك مازالوا يؤمنون بأننا نكتب الموسيقا بين جولات الشراب، ونغمس القلم بالفودكا. بالطبع، الاستمتاع بالكحول لا يقصي المزايا الحرفية، وأنا لست مستثنى من أسلوب مدرسة التأليف الروسية في هذا الشأن.

ينبغي أن تدرب يدك باستمرار، ولكن يجب أن تعمل مع مادة مهمة أو عزيزة عليك. أدرك بأنه لا ينبغي أن تقول لنفسك: هذا ما أحتاج إليه وهو عزيز عليَّ. لكن ينبغي أن تشعر به بغريزتك. فالكلب المريض يذهب إلى الحقول ويبحث عن أعشاب معينة بالغريزة، يمضغها فتتحسن حالته. انقذتني هذه الطريقة بالعمل «مع»، موسورسكي عدة مرات. وأذكر بأني عالجت أكثر من مرة عملاً لأحد المؤلفين جدد حيويتي وأراحني. فقد وضعت، على سبيل المثال، توزيعاً جديداً لـ الكونشرتو الأول للفيولونسيل للشاب الموهوب بوريس تيشينكو وأهديته المدونة الموسيقية في عيد ميلاده. لا أعتقد بأن سروره كان غامراً، لكن العمل منحني فائدة ومتعة.

حين ترجم باسترناك هاملت أو فاوست، فإن ذلك قد أغناه من دون شك، لكنه ترجم أيضاً لشعراء مجهولين من نوع متدن، لشعراء جورجيين. وهذه كانت طريقة – طريقة وحيدة لإرضاء ستالين. وقد حصل ذات الشيء مع أخماتوفا. بالطبع كلاهما عانى، وتحدثا حول ذلك مراراً. لكن أصدقائي من المؤلفين الموسيقيين كانوا سعداء دائماً. كانت الأمور تجري لصالحهم، لم يزعجهم أحد، وتلاشى خوفهم تدريجياً. بدا أنهم سيزدهرون من أجل الأبدية. ولكن واأسفاه لا شيء أبدي على هذه الأرض، حتى سعادتهم الغريبة شارفت على الانتهاء.

ثمة جيل جديد من المؤلفين القوميين بدا ينمو. لقد تعلموا في أفضل كونسرفتواراتنا وهم موهوبون وطموحون ثمة عاملان «الموهبة والطموح» يجعلان التفاعل الكيميائي أسرع، وينبغي أن يصنعوه بأنفسهم، وسيجدون في طريقهم الأوسمة والميداليات، لم يكن التفاعل في معظم الحالات شعوراً عاطفياً بين المؤسسين والشباب، فالتباين

في التعليم كان كبيراً. في البداية قلد المؤلفون الشباب بروكوفييف وخاتشاتوريان وأنا. فيما بعد قلدوا بارتوك وسترافينسكي. لقد درسوا المدونات الموسيقية الغربية التي استطاعوا الحصول عليها. ليس على نحو خاص المدونات الطليعية. وكنتيجة سيتوصلون إلى استنتاج: يتوجب عليهم البحث عن طرقهم الخاصة، أو لا يتطورون. وعندئذ يتذكرون موسيقاهم الوطنية الأصلية: ليست تلك الأغاني التي يبثها على نحو دائم الراديو والتلفزيون، ولكن الموسيقا الشعبية الحقيقية.

حتى ذلك الوقت استخدم كل واحد منهم مجموعات الأغاني الشعبية التي جمعها المهتمون بالموسيقا الشعبية منذ ثلاثين، أربعين، خمسين عاماً. وقد عُدت الأفضل في زمنها. لكن المؤلفين الشباب بدؤوا بالشك، لذا شرعوا بالبحث عن المغنين الحقيقيين، و لم يكونوا كثرة. ومع ذلك، أعتقد بأن الثقافة الشعبية لا يمكن أن تمحى تماماً. إنها ستستمر في الحياة في مخبأ تحت الأرض – أو على الأقل تتقد مثل لهب ضعيف منتظرة أوقاتاً أفضل.

وقد شاهد المؤلفون الشباب صورة مدهشة، صورة رأوها لأول مرة. رأوا أن ماقد مات من موسيقا شعبية وقومية كانت مزيفة كلياً. لقد حاولوا الاحتجاج، لكنهم حققوا نجاحاً جزئياً. فقد تحرك أصحاب الأوسمة والميداليات، أصدقاؤنا القدامى المحترفون من موسكو ولينينغراد، الذين يعيشون حياة مريحة دافئة في منازلهم الرائعة، ويخططون لجني الحصاد الوفير إلى الأبد.

لقد تغير الوضع إلى حد ما – تنقسم كل ثقافة قومية إلى قسمين. القسم الأول كان القديم الذي كل شيء فيه مزيف: الأسماء، الشهرة،

قائمة الأعمال. القسم الثاني كان الحقيقي. ربما كانت تلك الموسيقا جيدة أو متوسطة الجودة أو حتى سيئة جداً، لكنها لم تكن مزيفة. كتبها أناس تبدو أسماؤهم في المدونات الموسيقية. كان ثمة مؤلف حقيقي يخرج ليحيي الجمهور بعد التقديم، وليس مؤلفاً صورياً.

لكن الثقافة المزيفة لم تستسلم. لقد دُعيت مراراً لحضور عروض موسيقية، معارض، اجتماعات، وهلم جرا، وكنت أحضر دائماً. وقد تصرفت مثل ضيف زفاف، وأثنيت على كل شيء تقريباً. ولكني أرى من خلال كل ذلك، ويرى أصحاب الدعوة. والجميع يدعي أن كل شيء رائع.

تبدأ المهرجانات الموسيقية دائماً بأعمال المؤلفين المشهورين – وكل ذلك هراء. وتقدم دار الأوبرا دائماً التقديم الأول لأوبرا أو باليه على ذات الثيمة – انتفاضة وطنية حدثت في الماضي البعيد. وكل ذلك هراء أيضاً. أضحك في سري حين أرى أن تلك السيمفونيات التي قدمت باسماء مؤلفين مختلفين كتبتها – أو على الأقل وزعتها أوركسترالياً يد واحدة. إنها لعبة بالنسبة لي أن أخمن من المؤلف الحقيقي. أخمن معظم الوقت، لأن المؤلف الحقيقي (عادة من موسكو أو لينينغراد) سيقدم أيضاً عملاً باسمه.

أنا أتبين بسهولة الأساليب الشخصية في التوزيع الأوركسترالي، حتى إذا كان الأسلوب لا يعدو أن يكون أكثر من جيد حِرفياً، ولم يحصل أي اخطأت. أحياناً أعنف نفسي لاحتفاظي بالهدوء أكثر من الحديث. ليس فقط الحديث ولكن حتى نشر مقالات حول هذه المهرجانات الموسيقية الملفقة. ولكن ما الذي استطيع فعله؟ هل يمكنني

تغيير كل شيء؟ في السابق كان هذا مأساة. لكن الآن أصبح أكثر هزلية. الأمور تتغير إلى حد ما، ومن دون مشاركتي. على كل حال لا أستطيع فعل شيء.

الأسوأ كان خلفنا، ولا يمكن للتاريخ أن يعود. من الجيد أن تتغير الأمور ببطء. من الذي سيستمع إلي؟ كل واحد – أو كل واحد تقريباً – راغب في بقاء الوضع الراهن. أنا أعلم بأن أي محاولة للتغيير المتطرف ستنتهي على نحو سيء. حاول العديد من الشعراء الكازاخيين الشباب فضح أسطورة دزامبول دزاباييف. ماذا حدث؟ أمروا أن يصمتوا، وبعد ذلك بوقت قصير جرى الاحتفال بالذكرى السنوية لموت دزامبول – لقاءات، أحاديث درامية، كميات كبيرة من النبيذ والفودكا استهلكت في المآدب.

يتطلب الأمر غوغولات وسالتيكوفات – شيدرينات لكتابة هذه القصص. هذا الموضوع من أجل غوغول، ومن أجل مؤلف المستقبل الذي ربما سيكتب أوبرا يدعوها أنف دزامبول. لكن لست أنا – لا – لست أنا.

وأنا لست آسفاً، الموضوع لم يعد من أجلي. وأنا الآن أتفهم بوشكين الذي أعطى غوغول حبكتيّ «المفتش العام» و«النفوس الميتة». إذ لم تعودا من أجله. كل شيء في وقته. لدي، على سبيل المثال، أوبرا غير منتهية «المقامرون» مركونة في مكان ما. لقد بدأت العمل بها أثناء الحرب، بعد السيمفونية السابعة. لقد كتبت الكثير منها، ساعة من الموسيقا، وكتبت المدونة. وقد عزمت على ألا أنبذ كلمة واحدة من كلمات غوغول. لم أكن بحاجة إلى ليبريتو، فقد كان غوغول أفضل من

كتب ليبريتو. وضعت الكتاب أمامي وبدأت الكتابة، مقلباً صفحة إثر صفحة في الكتاب. وسار الأمر على ما يرام.

ولكن حين وصلت إلى الصفحة العاشرة توقفت. ما الذي كنت أفعله؟ قبل كل شيء غدت الأوبرا عصية على السيطرة، لكن ذلك لم يكن أمراً هاماً. الأمر الهام هو من سيعرض هذه الأوبرا؟ فالموضوع لم يكن بطولياً أو وطنياً. كان غوغول كلاسيكياً، وهم لم يقدموا أعماله على أية حال. وأنا كنت مجرد قذر بالنسبة لهم. سوف يقولون إن شوستاكوفيتش يخلق هزلاً، يستهزئ بالفن. كيف بامكانك وضع أوبرا حول لعب الشدة؟ ثم «المقامرون» لا أخلاقيون – كل ما يفعلونه هو لعب الشدة ومحاولة غش الواحد للآخر. سوف لا يدركون أن ذلك الهزل كان أمراً عظيماً في حد ذاته، وليس بحاجة إلى أخلاقيات إضافية.

الفكاهة هي تجل النبضة السماوية، ولكن لمن أنا ماضٍ لتفسير ذلك؟ إنهم لا يفقهون. وهكذا تركت «المقامرون». يقترح عليَّ الآخرون إكمال الأوبرا، لكني لا أستطيع. فأنا هرم جداً. لا يمكنك خوض ذات النهر مرتين، كما قيل قديماً.

أفكر حول موضوع آخر لأوبرا الآن، ولكاتب آخر، تشيخوف. زمن مختلف وأغان مختلفة. سأشرع في كتابة أوبرا «الراهب الأسود». وأنا متأثر بـ «الراهب الأسود» أكثر من تأثري بـ «المقامرون». لقد لامس الموضوع روحي.

كان تشيخوف كاتباً موسيقياً، ولكن ليس بمعنى أنه كتب نوعاً من الجناس. إنه موسيقي بالمعنى الأعمق. إنه يبني أعماله بالطريقة التي

يبني فيها الموسيقيون أعمالهم. بالطبع لم يكن ذلك مدركاً، فالبناء الموسيقي يعكس قوانين عامة أكثر. وأنا متأكد من أن تشيخوف بنى قصة «الراهب الأسود» في شكل سوناتا، إذ إن هناك مقدمة وعرض بثيمة رئيسية وثيمة ثانوية، وتطوير، وهكذا.

كتب أحد النقاد الأدبيين، الذي أطلعته على نظريتي، مقالة بحثية حولها، وبالطبع لحقها الكثير من التشوش. فنقاد الأدب يخطئون حين يكتبون حول الموسيقا، لكن مازالت المقالة مطبوعة ضمن مجموعة من المقالات. وبوجه عام، ينبغي على رجال الأدب الذين يكتبون حول الموسيقا أن يتبعوا مثال الكونت ألكسي تولستوي الذي كتب مقالتين حول سيمفونيتيّ – الخامسة والسابعة. كلا المقالتين تجدهما ضمن مجموعة أعماله. وهناك عدد قليل من الأشخاص يعرفون أن المقالتين كُتبتا من أجله، كتبهما عالمان في الموسيقا. لقد اسُتدعيا إلى منزل تولستوي الصيفي، وساعداه من خلال تشويش الكمانات والأوبوات والأشياء الأخرى المربكة التي لم يستطع الكونت فهمها.

تلعب سيريناد «براغا»[٨١] (صلاة العذراء) دوراً هاماً في «الراهب الأسود». كانت فيما مضى شائعة جداً، لكنها نُسيت الآن. سأستخدمها بالتحديد في الأوبرا. وقد طلبت من بعض الموسيقيين الشباب أن يعزفوها من أجلي. حين استمع إليها، استطيع أن أتصور بوضوح ما الذي ينبغي أن تكون عليه الأوبرا. أفكر أيضاً وأتساءل: ما الموسيقا الجيدة والموسيقا السيئة من حيث الجوهر؟ لا أعرف، لا استطيع الإجابة

٨١– غايتانو براغا ١٨٢٩ – ١٩٠٧. مؤلف ايطالي ألف ٩ أوبرات وأعمالاً أخرى من ضمنها تلك السيريناد.

على نحو محدد. خذ تلك السيريناد، على سبيل المثال، فطبقاً لكل القواعد يجب أن تكون موسيقاها سيئة، ولكني كلما سمعتها تنهمر الدموع من عينيَّ. وتلك الموسيقا «صلاة العذراء»، كان من الممكن أن تؤثر بـ تشيخوف أيضاً. على الأرجح، ليس هناك موسيقا جيدة أو سيئة، هناك فقط موسيقا تثيرك وموسيقا تجعلك غير مكترث. ذلك كل شيء.

وبالمناسبة، يجعلني هذا حزيناً. فعلى سبيل المثال، كان والدي يحب أغاني الغجر ويغنيها، وأنا أحببت تلك الموسيقا. ولكن كانت تلك الأغاني حينئذ مخزية كثيراً ومنحطة. وأذكر كيف صُدم بروكوفييف حين أخبرته بأن موسيقا الغجر لا تؤذي مشاعري.

ماذا كانت النتيجة؟ لم ينجح الاضطهاد وازدهرت الموسيقا الغجرية. وهنا مثال معاكس، موسيقا هندميث. لقد نُشرت وسُجلت لكنها لا تثير الاهتمام لدى سماعها. مع أنها أثرت عليَّ في السابق تأثيراً كبيراً. هندميث موسيقي حقيقي وجدي، وشخص محبب ولطيف، وموسيقاه مثل شخصيته، كل شيء في مكانه، وكل شيء جّمع على نحو جيد، وليس هذا مجرد حرفة، فهناك مشاعر ومعنى ومحتوى. ولكن من المستحيل الاستماع إليها. الموسيقا لا تحدث شرراً، لا تحدث شرراً. ولكن الأغاني الغجرية تحدث شرراً.

أود أن يتاح لي الوقت لأكتب تلك الأوبـرا المبنية على عمل تشيخوف. أنا مولع بـ بشيخوف أقرأ دائماً قصة «العنبر رقم ٦». أحب كل شيء كتبه، بما في ذلك قصصه الصغيرة المبكرة وأشعر بالأسف لأني لم أعمل الكثير على تشيخوف كما كنت أريد. بالطبع، اقترحت على

تلميذي فينيامين فلايشمان أن يكتب أوبرا مبنية على قصة «كمان روتشيلد» لـ تشيخوف. لكنه عاش حياة قاسية. كان فلايشمان ينزغ إلى كتابة موسيقا حزينة بدلاً من موسيقا مفرحة، بالطبع ظُلم من أجل ذلك. كتب فلايشمان مسودات الأوبرا لكنه تطوع حينئذٍ في الجيش. وقد قُتل. لقد انضم إلى متطوعي حرس الشعب. كانوا كلهم مرشحين ليصبحوا جثثاً. هلكوا كلهم تقريباً. رقدوا في سلام.

أنا سعيد لأني خططت لأن أكمل الأوبرا وأوزعها أوركسترالياً. إنها أوبرا رائعة – رقيقة وحزينة. ليس فيها تأثيرات رخيصة، إنها ذكية وتشيخوفية جداً. أنا آسف لأن مسارحنا استخفت بها. بالتأكيد العيب ليس في الموسيقا كما أرى.

أحب أن أكتب المزيد من الموسيقا المبنية على ثيمات تشيخوفية، إن من المخجل إهمال المؤلفين لـ تشيخوف. لدي عمل مبني على أفكار من تشيخوف، السيمفونية الخامسة عشرة. فالكثير منها ذو صلة بقصة «الراهب الأسود» لـ تشيخوف، على الرغم من انها عمل مستقل بذاته.

لم أتعلم أن أعيش وفقاً لمعتقد تشيخوف الرئيسي. بالنسبة لـ تشيخوف كل الناس سيان عنده. لقد صور الناس، وتوجب على القارئ أن يقرر بنفسه ما كان سيئاً وما كان جيداً. يظل تشيخوف غير متحيز. كل شيء في داخلي يتحرك باضطراب حين أقرأ «كمان روتشيلد». من الصح، من الخطأ؟ من الذي جعل الحياة تتدهور على نحو متواصل؟ كل شيء يتحرك باضطراب في داخلي.

VII

تربطني بـ موسورسكي «علاقة خاصة». كان مدرسة كاملة بالنسبة لي – بخصوص العلاقات الإنسانية، السياسية، والفن. لم أدرسه فقط بعينيَّ وأذنيَّ، لأن ذلك غير كاف بالنسبة لمؤلف محترف.

أبجل موسورسكي وأعـده واحـداً من أعظم المؤلفين الروس. بالتزامن مع عملي في خماسي البيانو، كنت مشغولاً بإعداد نسخة جديدة لأوبـراه «بوريس غودونوف». كان عليَّ النظر من خلال المدونة الموسيقية، مسوياً بعض التجعيدات في الهرمنة، وبعض الهنات في التوزيع الأوركسترالي، وتغيير بعض التعاقبات الهارمونية غير المناسبة. زد على ذلك إضافة عدد من الآلات للتوزيع الأوركسترالي، تلك الآلات التي لم يسبق أن استخدمها موسورسكي أو ريمسكي – كورساكوف، الذي أعَدَ أوبرا «بوريس غودونوف» للنشر.

أجرى موسورسكي العديد من التغييرات والتصليحات بناءً على نصيحة ستاسوف وريمسكي – كورساكوف وآخرين، ثم أجرى كورساكوف عدة تغييرات من عنده. وقد عكست نسخة كورساكوف لأوبـرا «بوريس غودونوف» أيديولوجية وأفكار ومهارات القرن السابق الفنية. لا يسعك إلا أن تقدر العمل الضخم الذي بذله من أجله.

لكني أردت أن أعد الأوبرا بطريقة مختلفة. أردت معالجة سيمفونية أكبر، أردت من الأوركسترا أن تلعب دوراً أكبر من مجرد مرافقة بسيطة للمغنين.

كان ريمسكي – كورساكوف استبدادياً وحاول أن يُخضع مدونة الأوبرا لأسلوبه بإعادة كتابة الكثير وإضافة موسيقاه الخاصة. لقد غيرت عدة ميزورات فقط، وأعدت كتابة القليل جداً. ولكن ثمة أشياء محددة ينبغي أن تتغير. ينبغي أن يُمنح المشهد الذي يدور في الغابة خارج كرومي تدقيقاً لاثقاً. لقد وزعه موسورسكي مثل طالب يخاف من السقوط في امتحان. لقد وزعه بضعف وعلى نحو سيء، فأعدت كتابته من جديد.

هي ذي الكيفية التي عملت بها. وضعت أمامي نسخة بيانو موسورسكي، ثم وضعت المدونتين مدونة موسورسكي وريمسكي – كورساكوف. لم أتطلع إلى المدونتين، ونادراً ما نظرت إلى نسخة البيانو. قمت بالتوزيع من الذاكرة فصلاً فصلاً. عندئذ قارنت توزيعي بـ توزيعيّ موسورسكي وكورساكوف. عملت باخلاصٍ وضراوة، إن جاز القول.

هناك لحظات كان فيها توزيع موسورسكي رائعاً، ولكني لا أرى خطيئة في عملي. لم ألمس الأجزاء الناجحة، لكن هناك أجزاء غير ناجحة بسبب فقدان موسورسكي للمهارة الحرفية التي تأتي فقط من خلال الوقت الذي ننفقه في العمل. بدا لي البولونيز في الفصل البولوني، على سبيل المثال، مقيتاً نظراً لأنه يشكل لحظة هامة، وينطبق هذا على تتويج بوريس والأجراس. الآن أي نوع من الأجراس ذلك؟ إنه محاكاة محزنة فقط. هذه مشاهد هامة جداً لا يمكنك أن ترميها بعيداً.

بالطبع هناك شخصية بارزة، بوريس أسافييف رأى أن هناك أساساً نظرياً في قصور موسورسكي. لقد عُرف هذا الـ بوريس بقابليته لابتكار الأساس النظري لكل شيء تقريباً. على كل حال، أكد أسافييف على أن جميع المشاهد التي ذكرتها وزعها موسورسكي توزيعاً رائعاً، فقد كانت جزءاً من خطته. أراد من مشهد التتويج أن يكون باهتاً ليظهر أن الشعب كان ضد تتويج بوريس. كان هذا صورة احتجاج الناس – توزيع أخرق. وفي الفصل البولوني يريد منك أسافييف أن تصدق أن موسورسكي كان يظهر الطبقة الأرستقراطية المتفسخة، لذلك جعل البولونيين يرقصون على توزيع أوركسترالي فقير. تلك كانت الطريقة لمعاقبتهم.

كل ذلك هراء. لقد أخبرني غلازونوف أن موسورسكي عزف له جميع هذه المشاهد على البيانو – الأجراس والتتويج. وقال غلازونوف إنها كانت لامعة وقوية – وبتلك الطريقة أراد لها موسورسكي أن تكون، فقد كان درامياً عبقرياً منه تعلمت وتعلمت. أنا لا أتحدث الآن عن التوزيع. بل أتحدث عن شيء آخر.

في التأليف ينبغي أن تلمس وتشعر بكل شيء بيدك. السماع، الاستمتاع، ثم القول «آه كم هو رائع» ليس كافياً. فذلك، بالنسب للحرفي، هو الانغماس الذاتي. عملنا كان دائماً يدوياً – لا الآلات ولا التكنولوجيا يمكن أن تساعد. وبتعبير أدق، إذا عملت باخلاص من دون خداع يمكنك أن تسجل شيئاً ثم تترك الآخرين ليكتبوه ويوزعوه من أجلك.

بالطبع، التأليف بواسطة آلة التسجيل له مذاق خاص، مثل لعق

الأحذية المطاطية، وأنا لا أتحاشى هذا الانحراف فقط، بل لا أحب التأليف مستعيناً بآلة البيانو. الآن حقاً لا أستطيع، حتى لو أردت ذلك، أن أدرب يدي اليسرى لأكتب بها، في حال فقدت القدرة على الكتابة بيدي اليمنى. تلك رياضة المشرف على الموت.

لكن التأليف بواسطة البيانو كان دائماً ثانوياً بالنسبة لي. تلك طريقة الأصم أو أولئك الذين لديهم احساس فقير بالأوركسترا، الذين يحتاجون إلى بعض الدعم السمعي من أجل عملهم. ومع ذلك هناك «أساتذة كبار» يحتفظون بمجموعة من المساعدين ليوزعوا أعمالهم توزيعاً أوركسترالياً[٨٢]. لم أستطع فهم تلك الطريقة في «زيادة الانتاج»، كقاعدة، أسمع نوتات المدونة وأكتبها بالحبر، أنهي النسخة – من دون مسودات أو تفحصات – وأنا لا أقول ذلك للتباهي. في النهاية، كل واحد يؤلف بالطريقة التي تلائمه، ولكني ألفت نظر تلامذتي دائماً إلى أني ضد انتقاء الألحان بواسطة البيانو. ففي طفولتي أصبت بحالة تكاد تكون مميتة من هذا المرض، حكة الارتجال.

كان التوزيع الأوركسترالي لـ «بوريس غودونوف» أشبه بكمادة الجرح. كان الوقت صعباً وحقيراً، حقيراً وقاسياً على نحو لا يصدق. كانت هناك معاهدة مع «صديقتنا المخلصة»[٨٣] كانت أوروبا تتفتت،

٨٢– يشير إلى المؤلف سيرغي بروكوفييف.

٨٣– صديقتنا المخلصة: ألمانيا النازية التي وقع معها ستالين معاهدة عدم اعتداء في آب عام ١٩٣٩. وفي أيلول من ذات العام جرى توقيع معاهدة الصداقة بين ألمانيا والاتحاد السوفييتي. في ذلك الوقت لم يكن يسمح لأي نقد يوجه لـ هتلر. وكانت الصحف السوفيتية تهاجم يومياً إنكلترا وفرنسا. واختفت كلمة «فاشية» من الاستخدام.

وأنت تعلم أن آمالنا كانت تعتمد على أوروبا. كان كل يوم يحمل أنباءً سيئة، وقد شعرت بألم شديد. كنت وحيداً وخائفاً. أردت أن أصرف اهتمامي بأية طريقة، لأمضي بعض الوقت مع إنسان من نفس المزاج الموسيقي.

كانت السيمفونية السادسة منتهية وكنت أعرف ما الذي ستدور حوله السيمفونية التالية. وهكذا جلست مع نسخة البيانو الكاملة لأوبرا «بوريس غودونوف» التي نشرها لام (وهي تتضمن مشهدي سانت بازيل وكرومي). وضعتها على المقعد وبقيتْ عليه حتى لا أحركها دائماً، على الرغم من أني في الواقع أعرف الموسيقا جيداً.

لا شيء يضاهي الشعور الذي تحصل عليه حين توزع للأوركسترا عملاً لمؤلف مبجل. أعتقد أنه منهج مثالي لدراسة عمل، وأوصي المؤلفين الشباب أن يضعوا نسخاً معدلة خاصة بهم لأعمال أولئك الأساتذة الذين يريدون التعلم منهم. لقد عرفت أوبرا «بوريس غودونوف» عن ظهر قلب تقريباً منذ أيامي الأولى في الكونسرفتوار، ولكن حين وزعتها للأوركسترا أحسست بها وخبرتها وكأنها كانت عملاً من تأليفي.

أعتقد أن بإمكاني إنفاق بعض الوقت في التحدث حول «أوركسترا موسورسكي». ينبغي أن نفترض أن «أهدافه» الأوركسترالية كانت صحيحة لكنه ببساطة لم يستطع إدراكها. لقد أراد أوركسترا حساسة ومرنة، تخيل شيئاً شبيهاً بالخط الغنائي حول الأجزاء الغنائية، نطاقاً تحت الأصوات الغنائية يتحلق حول خط اللحن الرئيسي في الأغنية الشعبية الروسية. لكن موسورسكي افتقر إلى التقنية لتحقيق ذلك. كان لديه تصور أوركسترالي صاف، ومخيلة أوركسترالية صافية أيضاً. الموسيقا

تجاهد من أجل «شواطئ جديدة»، كما يقولون – فن المسرح الموسيقي، الديناميكيات واللغة والمخيلة الموسيقية. لكن تقنيته الأوركسترالية جرته إلى الشواطئ القديمة.

من الطبيعي أن يخفق التقديم الذي جرى في لينينغراد عام ١٩٢٨، ومنذ ذلك الوقت آلت جميع محاولات الالتصاق بمدونة المؤلف إلى الفشل. إن من المضحك والمحزن في هذه الأيام أن أصوات الباص الضعيفة تفضل مدونة موسورسكي لأنها تحتاج إلى جهد أقل في الأداء. لكن الجمهور لا يكترث كثيراً لذلك الأمر، ولهذا السبب تُقدم أوبرا «بوريس غودونوف» دائماً إما اعتماداً على نسخة كورساكوف أو على نسختي.

أظل أفكر، حسناً، ربما أكون قادراً على تقديم خدمة لـ موسورسكي بأن أجعل أوبراه أقرب إلى المستمعين، لأدعهم يذهبوا ويتعلموا. ثمة الكثير للتعلم هنا. أظل أفكر بالاختلافات الواضحة جداً، ينبغي أن يلاحظوها، ينبغي ألا يفقدوها. لقد ليَّن كورساكوف الموضوع قليلاً، كتم مشكلة الشعب الروسي الأبدية – مشكلة القيصر المتكبر مقابل الشعب البائس. إن فكرة موسورسكي ديمقراطية على نحو عميق. فالشعب هو أساس كل شيء. الشعب هنا والحكام هناك. السلطة التي تقمع الناس هي سلطة لا أخلاقية، وهي جوهرياً ضد الشعب. وأسمى أهداف الأفراد لا يحسب لها حساب. ذلك هو موقف موسورسكي وهو موقفي أيضاً.

لقد أدركت أيضاً تأكيد موسورسكي على أن النزاعات بين الحكام والشعب المضطهد لا حل لها، بمعنى أن الشعب يجب أن يعاني بقسوة

وبلا نهاية ويغدو أكثر بؤساً. إن السلطة في محاولتها ترسيخ ذاتها تتعفن وتفسد، وتعم الفوضى التي هي مقدمة لانهيار الدولة كما يوحي المشهدان الأخيران من الأوبرا. وكنت أتوقع أن يحدث ذلك عام ١٩٣٩.

شعرت دائماً أن الأساس الأخلاقي لأوبرا «بوريس غودونوف» كان يخصني. لقد شجب الكاتب بعناد لا أخلاقية الدولة التي تمارس سلطتها ضد الشعب والتي هي مجرمة، مجرمة بلا رحمة. إنها عفنة من الداخل وتختبئ على نحو كريه تحت اسم الشعب. تمنيت دائماً أن تحرك المستمع العادي كلمات بوريس؟ «لست أنا.... إنه الشعب.... إنها إرادة الشعب».. يا لها من صيغ مألوفة! لم يتغير أبداً أسلوب تسويغ النذالة في روسيا، نتانة الشر تمكث طويلاً. وهناك ذات الاستغاثة «بالشرعية». حين يغضب بوريس ويقول بنفاق: «الارتياب بالقياصرة، بالقياصرة الشرعيين، بالقياصرة الذين اختارهم الشعب وانتخبهم وتوجهم البطريرك الكبير». إني أرتعد في كل مرة أسمع ذلك. نتانة الشر تمكث طويلاً.

الغريب في الأمر هو أني لا أرى كل ذلك عند بوشكين – أعني نظرياً، أستطيع إدراكه لكني لا أشعر به كثيراً. لقد صاغ بوشكين كل ذلك بأناقة. لذا فإن فن التجريد – الموسيقا – هو بالنسبة لي أكثر تأثيراً، حتى حين يتعلق الأمر بمسألة فيما إذا كان الانسان مجرماً أم لا. كنت دائماً أعتز بالموسيقا من أجل ذلك.

الموسيقا تنّور الشخص بكل ما في الكلمة من معنى، وهي أيضاً أمله الأخير وملاذه النهائي. حتى ستالين نصف المجنون، الوحش الجزار يشعر

بذلك بالغريزة حول الموسيقا. لذلك السبب كان يخشاها ويكرهها. لقد سمعت أنه لا يفوته تقديم لـ «بوريس غودونوف» في مسرح البولشوي. إنه لم يفقه شيئاً في الموسيقا ليرسخ رأياً. أنا الآن أدرك إنبعاث أسطورة ستالين. ولن أفاجأ إذا ثبت أن «أعماله اللامعة» كتبها شخص آخر.

ما الذي أزعج ستالين في بوريس؟ انه دم البريء الذي سينهض عاجلاً أم آجلاً من التربة. ذلك هو المحور الأخلاقي للأوبرا. يعني أن جرائم الحاكم لا يمكن أن تسوغ باسم الشعب أو تخفيها «شرعية» الجزار. يتوجب عليك أن تعلن في يوم ما نفسك مسؤولاً عن جرائمك.

ومع ذلك فالقيصر بوريس أفضل بكثير من «قائد الشعب». فطبقاً لـ بوشكين وموسورسكي، يقلق بوريس بشأن خير الشعب ولا يفتقر تماماً إلى الشفقة والإنصاف. خذ فقط مشهد «المعتوه». وفي النهاية، بخلاف ستالين، إنه ودود وأب رقيق. وماذا حول ضميره المذنب؟ ذلك ليس بالقليل، أليس كذلك؟ بالطبع، إن من السهل أن تشعر بالذنب إذا ما ارتكبت الشر. أحياناً ممرضني هذه السمة الروسية النموذجية. الروس مولعون جداً بإفساد شيء ثم تراهم يضربون صدورهم ويذرفون الدموع. يصرخون ويصرخون، ولكن هل بإمكان الصراخ أن يساعد؟ تلك هي عقلية العبد، عادة الغادر.

أذكر أن ثمة فكرة أقلقتني حينها. كان واضحاً لكل شخص أن الحرب قادمة، قادمة عاجلاً أم آجلاً. فكرت بأنه ستتبعها حبكة «بوريس غودونوف». فقد اتسعت الفجوة بين الدولة والشعب، ودعنا لا ننسى أن قطع العلاقة مع الشعب سبب هزيمة جيوش بوريس أمام جيش «المدعي»، وهذا ما سبب انهيار الدولة اللاحق.

في أوبرا «بوريس غودونوف» يصيح «المعتوه»، «ظلام ظلام لا يُخترق» و«احزن، احزن من أجل روسيا، إبك، آه، إبك ياشعب روسيا؟ شعب روسيا الجائع». في تلك الأيام بدت كأنها أخبار من الصحف - ليست أكاذيب رسمية تتصدر الصفحات الأولى، لكنها الأخبار التي قرأناها بين السطور.

تتضمن مدونتي الموسيقية لـ «بوريس غودونوف» عدة نقاط لا بأس بها، في الواقع مواضع متقنة نوعاً ما، وأنا مسرور بها. من السهل بالنسبة لي أن أحكم على عملي هنا لأني لا أتعامل مع موسيقاي. لا ننسى أنها موسيقا موسورسكي. لقد أضفت التلوين، إن جاز القول. ولكن كما قلت سابقاً، كانت تجرفني العاطفة أحياناً لدرجة كنت أعتبرها موسيقاي، خصوصاً حين كانت تأتي من الداخل، مثل شيء أؤلفه.

في نسخة ريمسكي - كورساكوف تبدو الأوركسترا أكثر تلويناً من نسختي. إنه يستخدم أجراساً لامعة ويقطع الخطوط اللحنية كثيراً. وضعت المجموعات الأوركسترالية جنباً إلى جنب، وشددت على الجيشان الدرامي. تبدو أوركسترا ريمسكي - كورساكوف أهدأ وأكثر توازناً. لا أعتقد إن ذلك ملائم لـ بوريس. كان عليه أن يتبع تغيرات أمزجة الشخصيات بمرونة أكبر. علاوة على ذلك. أشعر أن معنى الكوارس يمكن أن يكون أوضح بإبراز اللحن. في نسخة كورساكوف اللحن والأصوات عادة ما تمتزج، مما قد يطمس معناها.

المعنى في الموسيقا يبدو غريباً بالنسبة لمعظم الناس. خصوصاً في الغرب. هنا في روسيا يُطرح عادة ذلك التساؤل: في النهاية، ما الذي حاول المؤلف أن يقوله في هذا العمل؟ ما الذي حاول المؤلف

أن يوضحه؟ بالطبع الأسئلة ساذجة. ولكن على الرغم من سذاجتها وقسوتها فهي جديرة بالطرح. وأود أن أضيف، على سبيل المثال، هل تستطيع الموسيقا مقاومة الشر؟ هل تستطيع أن تجعل الإنسان يقف ويفكر؟ هل تستطيع أن تصرخ وتلفت إنتباه الانسان إلى الأفعال الحقيرة التي اعتاد عليها؟ إلى الأمور التي يتخطاها من دون اهتمام؟

بدأت جميع هذه الأسئلة تشغلني مع موسورسكي. وينبغي أن أضيف اسماً آخر غير معروف على نطاق واسع إنه ألكسندر دارغومسكي وأغانيه الساخرة منها «الـدودة» و«مستشار بالاسم» و«العريف العجوز». شخصياً أعتبر أوبرا «الضيف الحجري» لـ دارغومسكي التجسيد الموسيقي الأفضل لأسطورة دون جوان. لكن دارغومسكي لم يكن يملك مدى موسورسكي. كلا الرجلين حملا موهبة فطرية وداسا حياتهما من أجل الموسيقا لذلك هما الأعز علي من العديد من المؤلفين اللامعين.

لقد أُنبت بشدة طوال حياتي بسبب التشاؤم، العدمية، والخصائص الأخرى الخطرة اجتماعياً. صادفت ذات مرة رسالة مدهشة للشاعر نيكولاي نيكراسوف رد فيها على التوبيخات التي وجهت إليه بسبب نكده المفرط. لا أتذكر الكلمات بدقة، لكن الموضوع هو أنه كان قد أُخبر أن موقف الشخص تجاه الواقع ينبغي أن يكون «صحياً». رد نيكراسوف على هذا الطرح بلمعان، وهو، أن الموقف الصحي يمكن أن يُتخذ فقط تجاه الواقع الصحي، وانه سيركع على ركبتيه أمام روسيا. وينهي نيكراسوف كلامه بهذه الكلمات «حين تصبح أكثر غضباً ستغدو أكثر قدرة على أن تحب على نحو أفضل، يعني، أكثر – لن نحب أنفسنا بل وطننا».

أصبح من الدارج التحدث حول موسورسكي بعد كأس، أو كأسين من الشراب، وينبغي أن أعترف بأني أيضاً كنت قد تحدثت حوله على نحو عميق بعد عدة جرعات من الشراب. ولكن في الحقيقة، نحب نحن الموسيقيين التحدث حول موسورسكي. وأعتقد بأنه الموضوع المفضل الثاني بعد حياة حب تشايكوفسكي. هناك الكثير مما هو مشوش وغير واضح في حياة موسورسكي وفي إبداعه الموسيقي. هناك الكثير الذي أحبه في سيرة حياته، فوق كل شيء غموضها – تلك الأجزاء الكاملة من حياته التي لا نعرف عنها شيئاً. هناك العديد من الأصدقاء الذين نعرفهم فقط بأسمائهم. أناس مجهولون، حالات مجهولة: لقد تهرب بذكاء من شرطة التاريخ السريين.

ربما كان موسورسكي أعظم «معتوه» روسي – ليس فقط بين المؤلفين الروس. إن أسلوب رسائله رهيب، ومع ذلك أكد على نحو مدهش أفكاراً حقيقية وجديدة بلغة غريبة جداً وغير طبيعية ومتعبة. إنها طنانة جداً. ينبغي أن تعدو خلالها لكي تتوصل إلى فحواها.

لم يكن صخاباً في الحياة ولا يميل إلى الشجار. لم يهاجم أو يقاتل من أجل أعماله علانية. حين يُنتقد يظل هادئاً، يومئ ويوافق، لكن موافقته لا تدوم طويلاً. دعاه زملاؤه كتلة عجين، وحتى أبله. قال عنه بالاكيريف «ذكاؤه ضعيف»، وقال ستاسوف «لا شيء في داخله». وقال كوي «بالطبع لا أؤمن بعمله». نستطيع الضحك الآن أيها الرفاق الأعزاء، كل شيء انتهى، ليس ثمة متضرر، الفن يمضي. ولكن كيف شعر موسورسكي؟ أستطيع أن أتخيل بناءً على ردود أفعالي.

الموسيقا التي لا تثير جدلاً يمكن أن تكون مهدئة وفاتنة، ولكن

الاحتمال الأكبر هو أن تكون بليدة ومملة. الزعيق والصراخ لا يثبتان شيئاً، بالطبع، لا شيء سوى الدعاية. أذكر أنهم كانوا يستخدمون نداءات الترغيب لحضور استعراض، لكن حين تدخل تصاب بخيبة أمل. في السنوات الأخيرة أُطريت أعمالي داخل البلد أكثر من الخارج. لكني لم أصدق «نقادي» حينئذ، و لم أصدق المداحين البيروقراطيين الآن. دائماً ذات الأشخاص، خدام بوجوه نحاسية. ما الذي يريدونه من موسيقاي؟ من الصعب أن تخمن. ربما لأنهم سعداء لأنها غدت مهدئة من دون أسنان، تجلب الأحلام. أعتقد أنهم لا يفهمونها على نحو صحيح، أعتقد أنهم يفكرون بإخلاص. أبحث عن آراء أصدقائي وأغدو غاضباً حين يتفوهون بالحماقات.

بالنسبة للمستمع أنا مومياء ماشية، شيء مثل فرعون أُعيد بعثه. يزعجني التفكير بأني أُقدر من أجل المستقبل فقط. منزعج لكني لست معذباً. يعذبني شيء آخر. أعترف بأن أصعب شيء بالنسبة لي هو الظهور أمام الجمهور، وحضور الحفلات أو العزف. أعشق المسرح، وأنا بالطبيعة أخرق ونصير متحمس. أعشق جميع أنواع تجمعات المرح العفوية. تحدث إلي الأطباء حول أمراض جسدي. فحصوني، حثوني، لكزوني. لكني متأكد أن مشكلتي نفسية، وذلك ما يعذبني. ولعدة أسباب أنا على يقين من أن كل شخص يحدق إلي، وهم جميعاً يتهامسون ويراقبونني من وراء ظهري، وينتظرون أن أسقط أو على الأقل أن تزل قدمي. وذلك ما يجعلني أشعر بأن قدمي ستزل في أية لحظة. حين تخفت الأضواء وتبدأ المسرحية أو الموسيقا أكون سعيداً (طبعاً إذا لم تكن المسرحية أو الموسيقا هراء)، ولكن حين تعود الأضواء إلى السطوع أغدو بائساً ثانية، لأني مكشوف لأية نظرة محدقة غريبة.

أنا مشدود إلى الناس، ولا أعتقد بأني أستطيع أن أحيا يوماً من دونهم، ومع ذلك إن اختفيت سأكون أسعد حالاً. أعتقد أن هذه هي المشكلة الجديدة، مع أني حصلت فيما مضى على متعة ظهوري بين الجمهور. أم هل أنا مخطئ؟

ينبغي أن أشير إلى أني شعرت دائماً بالسوء، حين كنت أقرأ أو أسمع شيئاً ينتقص من قدري. كان ذلك حين كنت شاباً وقوياً، حين كان قلبي يدق بجنون في صدري، وجميع الأفكار تزدحم في عقلي. كان ذلك حين عانيت ما يدعى بـ «التدمير الكلي للكائن العضوي»، وإنه لمن المستحيل أن أدرك أين كبدي ومثانتي بعد الآن. لا يهم إذا أزعجني النقد على الرغم من أني لا أوليه أهمية، على الأقل كما يمثله أغلبية الممارسين.

كان موسورسكي يتجاهل النقاد ويصغي إلى صوته الداخلي (كان محقاً في ذلك. هذا مثال هام بالنسبة لي – ما قاله أصدقاء موسورسكي حول أوبراه الثانية المبنية على عمل لـ غوغول، هو شيء سمعت مثله حول أوبراي «الأنف»، لذلك السبب كنت سعيداً حين عرفت ردة فعل موسورسكي). ولكن علاوة على ذلك، كان موسورسكي انساناً غريباً فكرياً، لقد ثقف نفسه بطريقته. قرأ التاريخ والعلوم الطبيعية وعلم الفلك، وبالطبع الأدب الروسي والأجنبي. وبوجه عام، كلما درست طبيعة موسورسكي وشخصيته، أدهشني المقدار الوافر من الأمور المشتركة بيننا. هذا على الرغم من الفرق الواضح واللافت للنظر. بالطبع إنه لمن غير اللائق قول أشياء رائعة حول نفس المرء (وأنت عارف بأن ذلك سينشر في يوم ما). وإن بعض المواطنين البورجوازيين سيلوموني على ذلك.

ولكن ما يسعدني شخصياً هو متابعة استعراض هذه المقارنات. أتحدث في المقام الأول حول أمور مهنية ولكن حول بعض الصفات أيضاً. الذاكرة الموسيقية، على سبيل المثال. لا أستطيع التذمر حول ذاكرتي وموسورسكي حفظ عن ظهر قلب أوبرات فاغنر من الاستماع الأول. استطاع أن يعزف مشهد «فوتان» عن ظهر قلب بعد استماع واحد فقط لأوبرا «زيغفريد». كان أيضاً عازفاً ممتازاً للبيانو، وأن ذلك في رأيي لا غنى عنه بالنسبة لمؤلف. وهو لا يتعارض مع قناعتي بأن على المؤلف أن يؤلف بعيداً عن البيانو. كنت أقول لتلامذتي إن التضلع في عزف البيانو هو الذي يمنح فرصة الاطلاع على أدب الموسيقا في العالم. ربما لم يعد ذلك إلزامياً الآن نظراً لتوفر الأسطوانات وأشرطة التسجيل، ومع ذلك يتوجب على المؤلف أن يتقن العزف على آلة واحدة على الأقل – بيانو، كمان، فيولا، فلوت...إلخ.

يُقارن موسورسكي، كعازف بيانو، بـ روبنشتاين. وقد اعترف الجميع، حتى أعدائه، بأنه كان مرافقاً ممتازاً. لقد تخبط في شبابه، ليس لأنه كان بحاجة إلى المال مثلي، بل من «أجل الصحبة»فقط. كان يرتجل على البيانو مشاهد مضحكة – على سبيل المثال، راهبة شابة تعزف «صلاة العذراء» بتأثر عميق على بيانو غير مدوزن.

هناك أمور عديدة أخرى محببة حوله. لقد تفهم موسورسكي عالم الأطفال، نظر إليهم كـ «أشخاص في عالمهم الصغير وليس كدمى مسلية». كان يقدر الطبيعة، ويعامل الحيوانات برفق، لم يتقبل فكرة صيد الأسماك بالصنارة. كان يعاني إزاء جرح أي كائن حي. وأخيراً هناك التساؤل حول الكحول الذي أربك معظم مؤرخي الموسيقا في الاتحاد السوفييتي. حقاً إنه جانب مظلم في حياة المؤلف العظيم، وقد تجنبوه

بذوق سليم حتى لا تتلطخ ذكرى العبقري الشهير. وسأسمح لنفسي بإبداء رأي هرطقي. إن كان الزملاء والموسيقيون حول موسورسكي قد راعوا مسألة الخمر على نحو أكبر لكان أقل شرباً له. وقد كانوا أيضاً ماندعوهم مواطني شراب، لكنهم كانوا نفاقيين حول «الليمونادة» خصوصاً بالاكيريف بجملته هذه «ألم يحن الوقت لتقويم اعوجاج أبلهنا؟» وهلم جرا. ذلك بالطبع أحزن موسورسكي أكثر وواصل الشرب بافراط. بالمناسبة، الشراب لا يؤذي أبداً في وضع محدد. أحكم من خلال تجربتي. ففي فترة محددة من حياتي كنت متحرراً إلى حد بعيد باتجاه توسيع معرفتي بذلك المجال الفاتن. وقد جرى ذلك بتكتم مفرط كاد يصبح مرضاً في شبابي. وقد لاحظ ذلك صديقي سوليرتينسكي الذي لم يكن يرفض الشراب. كنت أتصرف حينئذ كمتذوق للجمال، ضجر من التعليم العالي. في الواقع كنت خجولاً جداً أمام الغرباء، ربما في الأغلب بعيداً عن الكبرياء. لذا بدأ صديقي دورة تحرر مكثفة نظراً لأنه وجد متعة كبيرة في حياته المرحة المتحررة، على الرغم من أنه كان يعمل بكد. ولفترة طويلة كانت تحدث دورات الشراب اليومية. وانه لمريح ودافئ الشراب قبل الغداء.

ما هو مؤلم هو أن موسورسكي توفي بسبب إدمانه الشراب. لقد بدت حالته تتحسن حين كان في المستشفى. فقد مُنع حراس المستشفى من جلب الخمر إلى جناح المرضى، لكن موسورسكي رشا أحد الحراس بمبلغ كبير. فسبب له الخمر الشلل، لقد صرخ عالياً صرختين قبل وفاته. كان ذلك كل شيء.

أعتقد أن توزيعي الأوركسترالي لـ«أغاني ورقصات الموت» و«بوريس غودونوف» أثبت أني أغار من ريمسكي – كورساكوف –

يعني، اني أردت أن أتفوق عليه. بالطبع، وزعت «بوريس غودونوف» أولاً ثم «خوفانشينا» وبعد ذلك «أغاني ورقصات الموت». والآن أعتقد بأني أحب «من دون شمس» أكثر من الجميع. أشعر بأن هذه المجموعة من الأغاني فيها الكثير من الأمور المشتركة مع الأوبرا التي صممت على كتابتها وهي «الراهب الأسود» المبنية على قصة لـ تشيخوف.

العمل مع موسورسكي يوضح لي شيئاً هاماً في عملي الخاص بي. فالعمل في «بوريس» أفضى إلى سيمفونيتيَّ السابعة والثامنة، ثم استعيد في السيمفونية الحادية عشرة. شيء من «خوفانشينا» انتقل إلى السيمفونية الثالثة عشرة وإلى «إعدام ستيبان رازين»، وحتى أني كتبت حول الرابطة بين «أغاني ورقصات الموت» وبين السيمفونية الرابعة عشرة.

بالطبع، هذه ليست قائمة شاملة بالمقارنات. مع الوقت يمكن لعشاق المقارنات أن يوسعوها. ولكي يفعلوا ذلك عليهم التنقيب بجدية هنا وهناك في اعمالي.

لم يستطع أسافييف أن يضبط نفسه ووزع أوبرا «خوفانشينا» أيضاً. كان هذا في بداية الثلاثينيات، أعتقد حين مازال يمكن للشخص اعتماد واقع أن أي عمل يرتبط بـ موسورسكي سيستحسن ويطرى ويجلب مكافأة.

لكن الأمور تطورت بسرعة باتجاه «القياصرة الخيرون»، وأوبرا «حياة من أجل القيصر» التي دُعيت بسرعة «إيفان سوسانين». أنا أحب غلينكا ولا أخجل من واقع أن ستالين يحبه أيضاً، لأنني واثق من أن القائد والمعلم استحوذ على انتباهه العنوان فقط – حياة من أجل القيصر

– والحبكة، فلاح روسي يضحي بحياته من أجل الملك، لأن ستالين كان يتوقع مسبقاً أن يضحي الشعب من أجله. لذا عالجوا الليبريتو بسرعة بالصباغ والطلاء الذهبي. غدت أوبرا غلينكا مقبولة تماماً من أجل اليوم، ليس مثل عمل موسورسكي المشبوه.

طبقاً لـ أسافييف: بورودين متفائل وموسورسكي متشائم. انهمك أسافييف أيضاً بالأدب بطريقة عابثة، ففي واحدة من مسرحياته القصيرة المحلية يجعل موسورسكي يقول لـ بورودين «أنت تحكمك الحياة وأنا يحكمني الموت». الآن، ما الذي يعنيه هذا الهراء؟ مادمنا أحياء فكلنا من دون استثناء تحكمنا الحياة، وحين نموت، أيضاً من دون استثناء، سيحكمنا الموت جميعاً. ولا تعتمد طبيعة عملنا التفاؤل أو التشاؤم.

أنا لم أفهم معنى أن تقول إن ذلك الانسان المبدع متفائل أو متشائم. خذني، على سبيل المثال، أي الأمرين أنا؟ من الصعب بالنسبة لي أن أجيب. حين أفكر بجاري[٨٤] الذي يعيش فوقي على بعد عدة طوابق ربما أكون متفائلاً، وفي علاقتي مع حياتي الخاصة قد أكون متشائماً. بالطبع كانت هناك أوقات أوصلتني السوداوية والغضب من الناس إلى الحد الذي لم تعد لي طاقة على الاحتمال، ولكن كان يحدث العكس أحياناً. أرفض الوصول إلى حكم نهائي بخصوص حالتي.

في روسيا نحب مهاجمة المؤلف العاجز عن الدفاع عن نفسه ونتهمه بالتشاؤمية السوداء وقد سبق أن اتهمت بذلك عدة مرات، لكن ذلك لم يؤذني لأن جميع المفضلين لدي – غوغول، سالتيكوف – شيدرين، ليسكوف، تشيخوف، زوتشينكو – سُودوا بذات الفرشاة.

٨٤– يشير إلى المؤلف آرام خاتشاتوريان.

لكنني مجروح بشأن عمل واحد من أعمالي، أقصد السيمفونية الرابعة عشرة. القضية هي أن العديد من أعمالي وضُعت في القائمة السوداء، إذ رآها «المواطنون» متشائمة وهم على درجة بعيدة من الموسيقا، ولو قالوا شيئاً آخر لكان مدهشاً، ذلك كان عملهم. ولكن في هذه الحالة كان المعارف وحتى الأصدقاء هم الذين انتقدوا السيمفونية بقسوة واستخدموا الكلمات الطنانة مثل الجمال والجلال والألوهية.

هناك العديد من الأشخاص حولنا الذين، كما اعتاد موسورسكي القول، يثيرون على نحو دائم أسئلة حول الحياة والموت بوقار ديك هندي. إنهم جميعاً مواطنون ذوو ضمير، يفكرون بجدية حول الحياة، القدر، المال، والفن. ربما تجعلهم جديتهم ومشاعرهم يشعرون على نحو أفضل. لكن لست أنا.

إن العوامل البغيضة دائمة الحدوث في الجسد الانساني، والعلم الطبي مرتبك. لذلك فإن توقف الكائن العضوي حتمي. لا حياة بعد الموت. وأعتقد أن موسورسكي الذي نُظر إليه على أنه رجل متدين، لم يكن كذلك على الاطلاق. ذلك هو الانطباع الذي تحصل عليه إن صدقت رسائله. في عهد موسورسكي لم تكن قراءة المراسلات الخاصة من قبل الشرطة السرية شكلاً فنياً مثلما هو الآن، و لم تكن شائعة. وفي رسالة وجهها موسورسكي إلى فلاديمير ستاسوف كتب يقول حول موت هارتمان[٨٥]: «أيها الانسان الميت، ارقد بسلام في قبرك. استغل الحياة أيها الانسان الحي».

٨٥- فيكتور هارتمان ١٨٣٤ - ١٨٧٣. معماري ورسام. ألهمت لوحاته موسورسكي فكتب مقطوعة «صور في معرض».

لقد حزن بعمق لموت هارتمان، لكنه لم يستسلم لإغراء الأفكار المعزية. في الواقع، قد يكون قد ذهب هنا إلى أبعد حدود الحماسة بقوله «لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أي سلام، لا يوجد ولا يمكن أن يوجد عزاء – ذلك هو الضعف». أدرك أنه كان على صواب، لكن عقلي يظل يبحث عن منافذ، يظل عقلي ينسج أفكاراً متنوعة وأحلاماً. يواصل عقلي بضجر: ما يفعله الانسان يعيش بعده. وذاك الـ موسورسكي الذي لا يحتمل يناقضني ثانية: «كرة لحم أخرى تثبت الزهو الانساني».

يبدو موسورسكي مواجهاً تلك السيرورة الحزينة – محتضراً – من دون غلاف سكري وملابس فاخرة أو أجواخ. بل حتى أنه يختزل نفسه، كأن يقول يكفي ذلك. «الأفضل أن تبقى بعض الأمور من دون إفصاح». سأتركها من دون إفصاح أيضاً.

VIII

غدوت مفتوناً بشعر مایاکوفسکي في سن مبكرة. كان هناك كتاب بعنوان «كل شيء كتبه فلاديمير مایاكوفسكي» طُبع على ورق سيء عام ١٩١٩. ذلك الكتاب عرفني بالشاعر. كنت صغيراً جداً حينئذ، بالكاد في الثالثة عشرة، لكن كان لدي أصدقاء شبان مطلعون على الأدب ومن أنصار مایاكوفسكي. وكان يسعدهم أن يشرحوا لي الأجزاء الصعبة من ذلك الكتاب الذي أحببته كثيراً. وفي السنوات التي تلت حاولت ألا يفوتني ظهوره في لينينغراد. كنت أذهب مع أصدقائي لاستمع إلى قراءاته، وكنا نصغي بحماسة.

كانت قصيدته «الرفق بالخيول» هي المفضلة لدي، ومازلت أحبها وأعدها واحدة من أفضل أعماله. في شبابي تأثرت بقصيدة «سحابة في سروال» وبعدة قصائد أخرى. حاولت أن ألحن بعضاً من قصائده لكني لم أستطع. ينبغي القول إن تلحين قصائده صعب جداً، خصوصاً بالنسبة لي. وحتى الآن أستطيع سماع قراءاته وأرغب في أن تعكس الموسيقا ترنيماته وهو يقرأ أعماله الشعرية.

في بداية عام ١٩٢٩ طلب مني ميرخولد الذي كان ينتج مسرحية «بقة الفراش» لـ مایاكوفسكي أن أكتب الموسيقا للمسرحية. قبلت

المشروع بسرور. اعتقدت بسذاجة أن مایاكوفسكي في حياته الواقعية سيكون مثلما في قصائده. بالطبع لم أكن أتوقعه مرتدياً قميصه «المستقبلي» الأصفر، و لم أفكر بأن لديه وردة رسمت على خده. هذا النوع من السخف في المناخ السياسي الجديد يمكن أن يسبب له أذى فقط. ولكن رؤية رجل يلبس ربطة عنق جديدة في كل تدريب على «بقة الفراش» شكل أيضاً صدمة لي، لأنه في تلك الأيام كانت ربطة العنق تعد واحدة من الرموز الصارخة للبورجوازية.

مایاكوفسكي، كما عرفت، محب كبير للحياة. كان يرتدي أفضل الملابس المستوردة – بذلة ألمانية، ربطات عنق أمريكية، قميصان وأحذية فرنسية – وكان يتباهى بها جميعاً. لقد قام بالدعاية للمنتوجات السوفييتية في شعره. وكان إعلانه الدائم عنها مضجراً حينئذ. لكن مایاكوفسكي ازدرى المنتوجات التي نادى بها. رأيت ذلك بنفسي أثناء التدريبات. فحين تطلب دور الممثل إيغور إيلينسكي الظهور على خشبة المسرح مرتدياً بذلة قبيحة. اقترح عليه مایاكوفسكي الذهاب إلى مخزن الدولة وشراء أول بذلة يراها إذ ستكون مناسبة تماماً. كانت تلك البذلات هي التي أطراها مایاكوفسكي في قصائده الملهمة.

حين قُدمنا إلى مایاكوفسكي أثناء تدريب «بقة الفراش»، مد لي إصبعين. لم أكن أحمق فمددت له واحدة فتضاربت أصابعنا. كان مایاكوفسكي مذهولاً. كان دائماً غير مهذب لكن هنا لم يكن لأحد الحق في أن يثبت موجوديته.

طُلب مني ذات مرة أن أظهر في برنامج تلفزيوني يدور حول «الأفضل والأكثر موهبة». كان من الواضح أنهم شعروا بأني سأسرد

ذكرياتي حول مایاكوفسكي الحساس واللطيف والمهذب. أخبرت المشرفين على البرنامج حول لقائي به. بدا أنهم انزعجوا وقالوا «ذلك ليس نموذجياً» أجبت قائلاً « لم لا؟ إنه نموذجي جداً». وهكذا لم أظهر في البرنامج.

إن لم يكن من أجل ميرخولد،كنت لم أكتب الموسيقا من أجل «بقة الفراش»، لأننا، أنا ومایاكوفسكي، اختلفنا حولها. سألني مایاكوفسكي ماذا كتبت من موسيقا، أجبته كتبت سيمفونيات وأوبرا وباليه. عندئذ سألني ما إذا كنت أحب فرقة رجال الاطفاء الموسيقية، قلت أحياناً أحبها وأحياناً لا. عندئذ قال: «أحب فرقة رجال الاطفاء وأريد أن تكون موسيقا مسرحية «بقة الفراش» من النوع الذي تعزفه الفرقة. لا أريد سيمفونيات». بالطبع اقترحت عليه أن يجلب فرقة رجال الاطفاء وتطفئني. تدخل ميرخولد وقطع المجادلة.

ذات مرة كدت أترك العمل حين سمعت أن مایاكوفسكي طلب من ممثلة أن تقرأ أسطرها باللهجة اليهودية، فقد اعتقد بأن ذلك سيجلب ضحك الجمهور. حاول ميرخولد ثنيه عن طلبه لكن مایاكوفسكي لم يستجب. عندها طلب ميرخولد من الممثلة أن تحقق رغبة مایاكوفسكي في التدريبات فقط وتتخلى عن تلك اللهجة أثناء العرض، نظراً لأن مایاكوفسكي لن يلاحظ ذلك لأنه سيكون متوتراً أثناء العرض. النتيجة هي أن مایاكوفسكي لم يقل شيئاً.

كان مسرح ميرخولد فقيراً من الناحية المالية. ومع ذلك كتب مایاكوفسكي على غلاف مسرحيته «ملهاة في ستة فصول» على الرغم من أنها يمكن أن تكون بسهولة في أربعة فصول. لقد فعل ذلك ليزيد

مقدار المبالغ التي ستدفع له. وقد شكا لي ميرخولد وقال «كيف يمكنك أن تشرح لكاتب بأن عليه أن يقلل من تلك التصرفات؟».

يمكنني القول من دون تردد إن مایاكوفسكي يجسد كل الصفات التي أمقتها: الزيف، حب إشهار الذات، الشهوة للحياة المرفهة، والأهم هو احتقاره للضعيف، وخنوعه أمام القوي. كانت القوة هي القانون الأخلاقي الأعظم بالنسبة لـ مایاكوفسكي.

كان مایاكوفسكي هو من قال إنه يريد من الرفيق ستالين أن يتحدث عن الشعر في مؤتمرات الحزب. كان مایاكوفسكي المغني الرئيسي لعبادة الشخصية، ولم ينس ستالين ذلك، فقد كافأ مایاكوفسكي حين دعاه «الأفضل والأكثر موهبة». لقد قارن مایاكوفسكي نفسه ببوشكين، وكما تعلم وضعه الكثيرون في مرتبة بوشكين. أعتقد أن رفاقنا مخطئون. أنا لا أتحدث الآن حول الموهبة، الموهبة مسألة خلافية. أنا أتحدث حول موقف. في الزمن الصعب مجد بوشكين الحرية في كتاباته ودعا للرحمة بالضعفاء. وقد نادى مایاكوفسكي بشيء مختلف تماماً، دعا الشبيبة للاقتداء بالرفيق ديرجينسكي[٨٦].

ومع ذلك، لا ينبغي أن تكون شاعراً، بل أن تكون مواطناً حسناً، مایاكوفسكي لم يكن مواطناً، كان خادماً، خدم ستالين باخلاص. أضاف ثرثرته لتمجيد صورة القائد والمعلم الخالدة. بالطبع، لم يكن مایاكوفسكي الوحيد في هذا التصرف الغير لائق، كان واحداً من أفراد العصبة المجيدة. كان هناك العديد من الفنانين الروس المبدعين الذين فتنوا بقائدنا ومعلمنا، والذين اندفعوا لخلق أعمال تمجده. علاوة

٨٦- فيليكس ديرجينسكي ١٨٧٧ - ١٩٢٦، مؤسس البوليس السري السوفييتي.

على مایاکوفسکي استطيع ذكر إيزنشتين وفيلمه «إيفان الرهيب» مع موسيقا بروكوفييف.

لسبب ما ضموني إلى هذه القائمة - مایاکوفسکي، إيزنشتين - كممثل من منظمة المؤلفين لكني لا أضم نفسي إليها ولذلك سأرفض هذا الشرف بشدة. دعهم يجدوا مرشحاً آخر. ولا يهمني من سيختارون - بروكوفييف، دافيدينكو «بيتهوفن الأحمر» أو خرينيكوف. دعهم يقرروا أي واحد من بينهم كتب أكثر أغنية مبهجة حول «صديقنا العظيم وقائدنا».

العديد، العديد من الرجال انجذبوا للبستاني العظيم ولمعلم العلوم. ثمة قصص متزلفة حول قوة ستالين السحرية. سمعت عدداً من هذه القصص. احدى هذه القصص رواها لي مخرج سينمائي، لن أذيع اسمه. لم يكن شخصاً سيئاً وقد منحني عملاً عدة مرات. هي ذي القصة. كان ستالين يعشق الافلام. لقد شاهد فيلم «الفالس الكبير» حول يوهان شتراوس عدة مرات، دزينة من المرات. (ينبغي أن أقول إن هذا الواقع لم يغير حبي لـ شتراوس). وكان ستالين يحب أفلام طرزان أيضاً، لقد شاهد جميع الحلقات وبالطبع شاهد جميع الأفلام السوفييتية.

لم تستهلك مشاهدة كل فيلم سوفييتي الكثير من وقت ستالين، لأنه في السنوات الأخيرة من حياته كان يجري انتاج عدد قليل من الأفلام. اتبع ستالين النظرية الجمالية التالية: بين جميع الأفلام المنتجة هناك فقط جزء صغير جيد، والأقل هي الروائع، لأن القلائل فقط باستطاعتهم انتاج الروائع. وقد حدد ستالين من يستطيع خلق روائع ومن لا يستطيع. ثم قرر بأن لاحاجة للأفلام السيئة ولا حاجة للأفلام الجيدة.

لقد أراد الروائع فقط. إذا كان انتاج السيارات والطائرات يجري وفق مخطط، إذن لم لا يخطط لانتاج الروائع السينمائية؟

يستطيع الشاعر أن يكتب شعراً لنفسه، حتى انه غير مضطر لكتابته على الورق، يمكن الاحتفاظ به في رأسه. الشاعر لا يحتاج إلى الكثير من المال لكتابة الشعر. لقد وجدنا انهم يكتبون الشعر في المعسكرات. من الصعب مراقبة الشعر. كذلك لا يمكنك مراقبة المؤلفين أيضاً خصوصاً إن لم يكتبوا باليهات وأوبرات.

ولكن ما الذي يستطيع أن يفعله صانع الفيلم؟ إنها مهنة غريبة. شيء مثل كونك قائد أوركسترا. إن الانطباع الأول الذي يستخلصه المرء هو أن المخرج – مثله مثل قائد الأوركسترا – يفسح المجال أمام الأشخاص الآخرين لمحاولة القيام بعملهم. والانطباع الثاني هو ذات الانطباع الأول.

الكثير من الناس يريدون صنع فيلم، وجمع الكثير من المال. وستالين يمكنه أن يكون المسؤول مئة بالمئة. فإذا أمر بصنع فيلم فسيصنعونه. وإذا أمر بايقاف التصوير، سيوقفون التصوير. حصل ذلك عدة مرات. وإذا أراد ستالين تدمير فيلم منجز، فسيدمرونه. حصل ذلك أكثر من مرة. دُمر فيلم «مرج بيجين» لـ إيزنشتين بأوامر من ستالين.

وهكذا قرر القائد الكبير والمعلم وضع خطة لانتاج روائع الأفلام. كانت خطته هي التالية: نظراً لظهور عدد قليل من الروائع كل عام، لذا ينبغي صنع عدد قليل من الروائع كل عام، لذا ينبغي صنع عدد قليل فقط من الأفلام كل عام. وكل فيلم سيكون تحفة فنية رائعة، خصوصاً إذا كانت باشراف مخرجين كانوا قد ابتكروا، في رأي ستالين، روائع

فنية. بسيطة ولامعة. وذلك مافعلوه. أذكر أنه في استديو موسفيلم كانوا يصورون ثلاثة أفلام فقط «الأدميرال أوشاكوف»، «المؤلف غلينكا» و«عام ١٩١٩ الذي لا ينسى». وقد جرى اختيار المخرجين بناء على رأي ستالين الذي كان على يقين من أنهم سيصنعون روائع فنية، بالطبع بمساعدته وبتوجيهاته الشخصية. وهم: ميخائيل روم، غريغوري ألكسندروف وميخائيل شياوريلي وهو واحد من الأوغاد الذين أعرفهم. كان نصيراً لموسيقاي، مع أنه لا يفقه فيها شيئاً.

لكن خطة انتاج الروائع لم تنجح، فقد جرى اعفاء المخرجين المعتمدين من إنجاز المهمة. كسرت ساق ميخائيل روم، وعانى ألكسندروف ضغط الدم، وشرب شياوريلي حتى الثمالة في حفلة عرس أحدهم. كانت كارثة – توقفت الصناعة السينمائية. أغلقت جميع مسارح موسفيلم وطارت في أجوائها الخفافيش. والغرفة الوحيدة التي ظلت مضاءة كانت مكتب مدير الاستديو، حيث جلس في الليل ينتظر مكالمة من ستالين، لأن ستالين يحب التحدث عبر الهاتف في الليل.

كان ستالين يراقب المخرجين البائسين مثل صقر جارح. كانوا يتجمدون حين يحدق بهم مثل الأرانب أمام أفعى. والمحتمل في الأمر هو أنهم كانوا فخورين بذلك.

كان لدى ستالين غرفته الخاصة لعرض الأفلام في الكريملين. وكان يشاهد الأفلام ليلاً. كان ذلك عملاً بالنسبة له. كان يعمل في الليل مثل جميع المجرمين. لم يكن يحب مشاهدة الأفلام وحده، لذلك كان يدعو أعضاء المكتب السياسي وقادة البلد لينضموا إليه. كان ستالين يجلس خلفهم في صفه الخاص، و لم يكن يسمح لأي شخص بالجلوس

في صفه. سمعت جميع هذه التفاصيل أكثر من مرة. وذات مرة، طبقاً لصديقي المخرج، خطرت للقائد والمعلم فكرة جديدة لامعة. كان ستالين يشاهد أحد الأفلام السوفييتية، وحين انتهى الفيلم قال «أين المخرج؟ لم لا يكون المخرج هنا؟ لماذا لا ندعو المخرج؟ سندعو المخرج. اعتقد يارفاق أن من المفيد دعوة المخرج. فإذا كان المخرج هنا يمكن أن نشكره، كما يمكننا إذا دعت الضرورة أن نطلعه على ملاحظاتنا النقدية ورغباتنا. لنطلب من المخرجين حضور عروضنا. سيكون هذا مفيداً لهم ولعملهم».

وهكذا، كان صديقي هو أول من حظي بشرف مشاهدة فيلمه مع ستالين. كان شاباً مثقفاً ولكنه ليس شجاعاً جداً، وكان يملك صوتاً حاداً عالي الطبقة. لم يكن مقاتلاً، لا في الروح ولا في الجسد، لكنه كان يحاول أن يكون انساناً مهذباً محتشماً، وكلما تعرض أحد أفلامه للظلم، كان يخرج مسرحية أو مسرحيتين. إذ لم يكن ستالين يراقب المسرح مراقبة شديدة، لذا كان يمكن لمخرج أن يتنفس بحرية ضئيلة هناك.

جلبوا المخرج إلى الكريملين. فُتش خمس عشرة مرة وهو في طريقه إلى غرفة العرض حيث جلس في الصف الأول بجانب بولشاكوف مفوض الفن السينمائي.

بدأ العرض، وجلس ستالين كالعادة في الخلف. بالطبع لم يشاهد المخرج فيلمه و لم يصغ إلى الموسيقا المرافقة التي كنت قد كتبتها. كان يصغي إلى ما كان يدور في الصف الخلفي. لقد تحول إلى مستقبل جبار، بدا له كل صوت قصير وحاد حاسماً، كل سعال بدا وكأنه يقرع ناقوس قدره. ذلك ما شعره صديقي المخرج ووصفه لي فيما بعد.

أثناء العرض دخل سكرتير ستالين بوسكر بيبشيف. كان سكرتيراً مخلصاً وحمار شغل. توجه نحو ستالين وبيده تقرير إخباري. كان المخرج جالساً وظهره إلى ستالين، لا يجرؤ على الالتفات. لذلك لم ير أي شيء، استطاع فقط أن يسمع صوت ستالين الغاضب وهو ينطق بهذه الكلمات: «ماهذه النفاية؟». كانت غرفة العرض مظلمة، لكن صديقي أظلمت عيناه وسقط على الأرض. اندفع الحراس وأخذوه إلى خارج الغرفة.

حين عاد المخرج إلى غرفة العرض شرحوا له ماجرى واخبروه أن ستالين قال «الفيلم لا بأس به. أحببنا الفيلم، لكننا لن ندعو المخرجين بعد الآن، لا لن نفعل. إنهم شديدو الحساسية».

في هذه القصة الأخرى التي سأذكرها، سأشير إلى البطل، نظراً لأنه ذكر اسمي مرة أو مرتين في مقالاته وخطبه، ولن أذكر التقارير العديدة التي رفعها بخصوصي إلى ذوي المقام العالي. ثمة إعلانات في مخازننا تنصحنا فتقول: «زبون أو موظف، كونا مهذبين على نحو تبادلي». وتطبيقاً لهذه النصيحة سأكون مهذباً. سأكون زبوناً وبطلي يمكنه أن يكون موظفاً. أنا أتحدث حول تيخون خرينيكوف، رئيس اتحاد المؤلفين وبالطبع رئيسي. هي ذي القصة. كان على خرينيكوف، بصفته رئيس اتحاد المؤلفين، ان يحيل إلى ستالين قائمة بأسماء المؤلفين المرشحين لنيل جائزة ستالين السنوية. كانت الكلمة الأخيرة لستالين الذي يختار الأسماء من القائمة. وكانت هذه العملية تجري في مكتبه. كان ستالين يعمل أو يتظاهر بأنه يعمل. على أية حال كان يكتب. تمتم خرينيكوف بالأسماء التي وردت بالقائمة بلهجة متفائلة. لم يرفع ستالين رأسه واستمر في الكتابة. أنهى خرينيكوف القراءة. وران الصمت.

فجأة رفع ستالين رأسه وألقى نظرة على خرينيكوف. وكما قيل «حدق ستالين إليه». يقال أن ستالين يستخدم هذا التكتيك على نحو جيد. على أية حال شعر خرينيكوف بالخوف وتراجع نحو الباب وهو يتمتم بشيء. تراجع مديرنا حتى بلغ منطقة الاستقبال حيث أمسكه ممرضان متدربان يعرفان عملهما.سحبا خرينيكوف إلى غرفة خاصة حيث خلعا ملابسه ونظفاه ووضعاه في سرير نقال ليسترد أنفاسه. وفي غضون ذلك نظفا سراويله. ومع ذلك، كان مديراً. كانت عملية مبتذلة. وقد انتقلت جائزة ستالين فيما بعد إلى خرينيكوف.

لقد ثبت أن ستالين في هاتين القصتين كان يحب أن يظهر بمظهر «السوبرمان». وأنا على يقين من أن الرجلين كانا على قناعة من أن القائد سيقدر اخلاصهما وخوفهما.

قد تقول، لماذا تشوه سمعة أشخاص بارزين باحتجاجاتك التافهة؟ كيف كنت ستتصرف أيها العجوز مع ستالين؟ ربما ستلوث سروالك الداخلي. أجيب بقولي: لقد رأيت ستالين وتحدثت إليه. لم ألوث سروالي. لم أر فيه أية قوة سحرية. كان إنساناً عادياً، رث الملبس، قصيراً وممتلئاً بشعر ضارب إلى الحمرة، وجهه مغطى بالندوب ويده اليمنى أنحف من اليسرى على نحو لافت. كان دائماً يخفي يده اليمنى. لم يكن مثل أية صورة. من صوره الكثيرة.

أنت تعرف بأن ستالين كان يهتم كثيراً بمظهره ويرغب في أن يبدو وسيماً. كان يحب مشاهدة فيلم «عام ١٩١٩ الذي لا ينسى» حيث يصعد الممثل الذي يمثل ستالين إلى قطار وبيده سيف. هذه الصورة التي لاتمت للواقع بصلة. لكن ستالين يشاهدها ويقول «كم كان ستالين شاباً ووسيماً».

جرى اجتماعي مع ستالين في الحالة التالية. تقرر أثناء الحرب بأن «النشيد الأممي» لم يعد يصلح ليكون النشيد السوفييتي. عُدت كلماته غير ملائمة، وفي الواقع، إن كلمات مثل «لا أحد سيمنحنا التحرر – لا الإله ولا القيصر، ولا البطل» كانت غير مناسبة فستالين كان الرب والقيصر، لذا فالكلمات ليست نقية أيديولوجياً. فكتبوا كلمات جديدة: «ستالين ينهض بنا» – أنت تعرف بأنه كان بستانياً عظيماً. وعلى أية حال كان النشيد الأممي تأليفاً أجنبياً، فرنسياً. فكيف يمكن أن يتخذ الروس نشيداً فرنسياً؟ ألا يمكننا ابتكار نشيدنا الخاص؟ لذا وضعوا كلمات جديدة وعرضوها على المؤلفين: لحنوا نشيداً وطنياً جديداً. ينبغي أن تشتركوا في مسابقة سواء أردتم أم لا، والا سيصدرون نشرة بشأنه، سيقولون إنكم تتهربون من واجب هام. بالطبع كانت هذه فرصة أمام العديد من المؤلفين للتفوق، لتسلق التاريخ. بذل البعض جهداً كبيراً. فقد كتب أحد أصدقائي[٨٧] سبعة أناشيد.

حسن، لقد كتبت نشيداً أيضاً. عندئذ بدأت تجارب الأداء التي لم تنته. كان ستالين يظهر أحياناً ويستمع ويستمع ثم أمر أن نشترك أنا وخشاتوريان في كتابة النشيد. كانت تلك الفكرة غبية جداً. كنا أنا وخشاتوريان مؤلفان مختلفان على صعيد الأسلوب وطريقة العمل، كذلك على صعيد المزاج. على أية حال، من يرغب في العمل في كولخوز المؤلفين؟ لكن كان علينا إطاعة الأمر.

في الواقع لم نعمل معاً. كذلك لم أعوقه و لم يعوقني. لم أُحط عملي بالسرية. لم أكن بحاجة إلى أوضاع خاصة، و لم أتظاهر بأني ضعت في

٨٧– يقصد آرام خشاتوريان.

عالم آخر. كان هناك وقت كنت استطيع فيه أن أؤلف في أي مكان، مع أي قدر من الضجة حولي، في زاوية طاولة فقط تمكنني من الكتابة. لكني الآن أجد صعوبة كبيرة في ذلك. وأنا الآن أقل حماسة في الإعلان عن خططي، فعلى سبيل المثال، كنت أعلن عن نيتي في أن أكتب أوبرا مبنية على ثيمة معاصرة، أو باليه حول النضال من أجل السلم، أو سيمفونية حول رواد الفضاء، أو أوبرا مبنية على رواية «الدون الهادئ». ويظل الناس يسألوني متى سأنهي الأوبرا. لن أكملها إذ لم أبدأ العمل بها. للأسف ذلك ما كان. كان عليَّ قول ذلك لأتخلص من وضع صعب. هذا شكل من أشكال الدفاع عن النفس في الاتحاد السوفييتي تقول بأنك تخطط لتأليف كذا وكذا، شيء بعنوان قوي وممتع. وبذلك فهم لا يرجمونك. وفي غضون ذلك تكتب رباعية أو شيئاً يرضيك. لكنك تخبر الادارة أنك تعمل في أوبرا كارل ماركس أو الحرس الفتي، وسيغفرون لك ظهور الرباعية. سيتركونك وحيداً. وتحت درع تلك الخطط الإبداعية يمكنك العيش في سلام طوال عام أو عامين.

أعتقد بأنه يتوجب على كل مؤلف أن يكون مسؤولاً عن عمله. ذلك لا يعني أنني ضد التعاون من حيث المبدأ – يمكن أن ينجح ذلك في الأدب – ولكن لا أعرف أي محاولات ناجحة في الموسيقا. وخشاتوريان وأنا لسنا استثناء من هذه القاعدة، خصوصاً لأننا أُمرنا أن نغدو شريكين في التأليف. لذلك أنا لا أعالج الموضوع بجدية كبيرة.

الاجتماع بـ خشارتويان يعني، قبل كل شيء، الأكل على نحو جيد، وجبة كاملة، شرب بسرور، تجاذب أطراف الحديث حول هذا وذاك. وهكذا مضينا معاً. أكلنا وشربنا وناقشنا جميع الأخبار. وهكذا لم نكتب نوتة واحدة، حتى لم نُثر موضوع العمل.

حددنا موعداً آخر. هذه المرة كنت ممتلئاً رغبة في العمل. كان ذلك مثل مسابقة رياضية. فكرت، لنبتكر قماشة رسم زيتي كبيرة تدعى النشيد الوطني، ومضينا معاً، لكن بدا خشاتوريان حزيناً بسبب شيء ما. لم يرد أن يكتب، دخل في مزاج فلسفي وقال إن شبابه قد ولى. ولكي اقنع خشاتوريان بان شبابه لم يول تماماً كان علينا أن نشرب قليلاً. ثم أدركنا الليل، وحان وقت ذهابه ومازلنا لم نكتب نوتة واحدة.

كان علينا فعل شيء، وهكذا توصلنا إلى قرار جدير بسليمان. سيكتب كل منا نشيده الخاص ثم نجتمع معاً ونرى من الذي عمل عملاً أفضل. الأجزاء الأفضل مني والأفضل في نشيد خشاتوريان. وبالطبع كان ثمة فرصة لأن نكتب نشيدين لا يمكن اتحادهما. وهكذا عرض كل منا عمله على الآخر ومضينا قدماً.

كتب كل منا اسكتشه في المنزل ثم التقينا وقارنا وقصدنا المنزل ثانية. لكن الآن كنا قد اختزنا رؤية كل واحد منا. كان علينا ابداء ملاحظات نقدية، وخشاتوريان شخص حساس جداً. من الأفضل عدم نقده.

حين كتب رابسودي للفيولونسيل من أجل العازف ميستسلاف روستروبوفيتش. رغب روستروبوفيتش في إجراء بعض التحسينات. ولكن كيف يستطيع إخبار خشاتوريان بذلك. سيتأذى على نحو مميت. إليك ما فعله روستروبوفيتش: قال «آرام إيليتش لقد كتبت عملاً مدهشاً، عملاً ذهبياً. ولكن ثمة أجزاء من فضة هي بحاجة لطليها بالذهب». تقبل خشاتوريان النقد بذلك الشكل.لكني لا أملك موهبة روستروبوفيتش الشعرية.

بوجه عام، روستروبوفيتش روسي حقيقي، إنه يعرف كل شيء

ويمكنه القيام بأي شيء. أي شيء على الاطلاق. لا أتحدث هنا حول الموسيقا، أعني أن روستروبوفيتش يمكنه أن يعمل أي عمل يدوي أو فيزيائي ويفهم التكنولوجيا.

على الرغم من ذلك، مزجنا نشيدينا بأعجوبة فنية. كان اللحن من وضعي، والجزء الذي يتكرر من النشيد من وضعه. دعنا لا نتحدث عن الموسيقا، في الواقع، لن أركز عليها على الإطلاق. لكنا تجادلنا حول التوزيع الأوركسترالي. كان من الضروري الاسراع في اختيار توزيعي أو توزيعه، والأسرع هو تقرير من يفعل ذلك لنوقع عليه معاً. ولكن أيهما؟ لا أحد منا أراد أن يفعل ذلك، لأسبابنا الخاصة.

هدّأتُ الخلاف. تذكرت لعبة التحزير التي كنت ألعبها مع شقيقاتي وهي، عليك أن تحزر أي يد تحمل الحصاة. إن لم تحزر تخسر. لم أكن أملك حصاة، فطلبت من خشاتوريان أن يحزر بأي يد عود الثقاب. حزر خشاتوريان والخاسر، أنا، عليَّ أن أقوم بالتوزيع الأوركسترالي.

استمرت تجارب الأداء لوقت طويل. أخيراً اختار القائد والمعلم خمسة أناشيد للنهائيات وهي التي كتبها ألكسندروف، والمؤلف الجيورجي أيونا توسكيا، وخشاتوريان وأنا، وخشاتوريان بالاشتراك معي. الآن، الجولة الأكثر أهمية جرت في مسرح البولشوي. قُدم كل نشيد ثلاث مرات – من دون أوركسترا، أوركسترا من دون كورس وأوركسترا فقط. أرادوا معرفة كيف يبدو تحت ظروف مختلفة. كان ينبغي أن يجربوه تحت الماء، لكن الفكرة لم تلمع في ذهن أحد. كانت العروض، كما أذكر، جيدة بالنسبة لخبير. كان الكورس، كورس الجيش الأحمر. وكانت الأوركسترا، أوركسترا مسرح البولشوي.

كان مدخل نشيد ألكسندروف أغنية تدعى الآن «نشيد الحزب البولشفيكي». أحب ستالين الأغنية. استمرت تجربة الأداء. كان المؤلفون قلقين. العديد منهم اصطحب معه زوجته، اصطحب خشاتوريان زوجته معه، واصطحبت زوجتي معي. كل واحد كان يختلس النظر بحذر إلى مقصورة الدولة. أخيراً تلاشت الضجة من على المسرح، وأُخذنا أنا وخشاتوريان إلى المقصورة لرؤية ستالين. جرى تفتيشنا على الممر. كان هناك حجرة انتظار صغيرة تابعة للمقصورة انتظرنا فيها. كان ستالين هناك. لقد وصفته سابقاً. سأكون صادقاً واخبرك بأني لم أكن خائفاً من رؤية ستالين كنت متوتراً ولكن ليس خائفاً.

ستشعر بالخوف حين تفتح صحيفة وتقرأ فيها بأنك أصبحت عدواً للشعب، وليس ثمة طريقة لتوضح موقفك، لا أحد يريد أن يستمع إليك، ولا أحد ينطق بكلمة للدفاع عنك. تتلفت حولك. الجميع ينظر إليك بصمت، وحين تحاول قول شيء ينفضون من حولك. إنهم لا يسمعونك. ذلك هو الخوف الحقيقي. كنت أحلم بذلك دائماً. والأكثر رعباً من كل شيء هو أن كل شيء كان قد قيل وتقرر، وأنت لا تعلم لماذا تقرر بهذه الطريقة،ولا مجال للجدال.

لكن هنا ما الذي يخيف؟ لا شيء تقرر، مازلت تستطيع قول شيء. ذلك ما كنت أفكر فيه حين رأيت الرجل الممتلئ الجسم. كان قصيراً ولا يسمح لأحد أن يقف بجانبه. لذلك يبدو بجانب شخص مثل مكسيم غوركي مثيراً للسخرية. ولهذا السبب جرى تصويرهما دائماً وهما جالسان. وقف ستالين هنا وحيداً أيضاً. والكل من ذوي الرتب العالية تجمعوا في الخلف. إضافة إلى خشاتوريان وأنا، كان هناك أيضاً

قائد الأوركسترا ميليك باشايف وقائد الكورس ألكسندروف. لماذا دعينا إلى هنا؟ مازلت لا أدري. ربما لأن ستالين شعر فجأة بالرغبة في التحدث إليَّ، لكن المحادثة لم تجر.

في البداية أدلى ستالين بتصريح هام حول ماينبغي أن يكون عليه النشيد الوطني. ولسبب ما تحدث كل شخص بنعومة. كان الجو مناسباً لطقس مقدس، وبدا أن معجزة ستحدث. ارتسم توقع المعجزة على كل وجه متملق. لكن لم يكن ثمة معجزة. كان من المستحيل مواصلة المحادثة. يمكنك أن تقول نعم – نعم أو لا تقول شيئاً. فضلت أن أبقى صامتاً.

وفجأة اتخذ الحديث طابعاً خطراً. أراد ستالين أن يبدو متضلعاً من التوزيع الأوركسترالي. فقال بإيجاز إن ألكسندروف لم يوزع بنفسه أغنيته. لقد أعطاها إلى اختصاصي في التوزيع، وهذا ما يفعله العديدون. فثمة عدة أناشيد وطنية وزعها خبير. من هذه الناحية خشاتوريان وأنا كنا بين الأقلية، لأننا قمنا بالتوزيع الأوركسترالي.

قال ستالين إنه لا يستطيع إضاعة الوقت في إثارة موضوع التوزيع الأوركسترالي مع ألكسندروف. من الأفضل عدم البدء بنا، فنحن في النهاية مهنيان، ماذا إن ارتكب غلطاً؟ لكنه يستخدم ألكسندروف كمثال. عرض علينا القائد والمعلم حكمته وحصافته. بتلك الطريقة كان ستالين يتصرف دائماً، وفي حالة المحادثة حول الأناشيد الوطنية كان نموذجياً. وقد ثبت أن ستالين كان قد تهيأ من أجل هذه الأحاديث.

بدأ ستالين بسؤال ألكسندروف لماذا قام بهذا التكييف الهزيل لأغنيته. لقد توقع ألكسندروف أي شيء سوى هذا – محادثة حول

التوزيع الأوركسترالي. كان مسحوقاً ومرتبكاً ومدمراً. بدا كأنه يهم بالقول الوداع، ليس فقط للنشيد الوطني بل لمهنته أو ربما لشيء أكثر. أصبح لون مؤلف «أغنية البارجة»، أرجوانياً وتصبب منه العرق. كان منظره يدعو إلى الشفقة. وفي محاولة للدفاع عن نفسه وضع اللوم على من كيَّف الأغنية.

رأيت أن الأمور يمكن أن تنتهي على نحو سيء، كان ستالين مهتماً بتوزيع ألكسندروف اهتمام ذئب بحمل. هنا بدأ ألكسندروف يبالغ في إلقاء اللوم على المكيِّف، وبدا أن المكيِّف وقد تحول إلى مخرب، قام عن عمد بتكييف الأغنية على نحو سيء.

لم أعد احتمل المزيد. يمكن لهذا المشهد الخسيس أن يلحق الأذى بالمكيف، لم أستطع أن أسمح بذلك وقلت إن المكيِّف على درجة عالية من الحرفية، وأضفت ليس من العدل تحميله المسؤولية.

فوجئ ستالين، لكنه لم يقاطعني، وحاولت أن أخرج المحادثة من دائرة الخطر. ورحنا نناقش مسألة هل يتوجب على المؤلف أن يوزع عمله أوركسترالياً أو يستعين بآخرين. عبرت عن قناعتي العميقة بأن المؤلف لا يستطيع أن يوكل توزيع عمله لأي أحد آخر. وافق ستالين على ما قلت.

كانت بارجة ألكسندروف تغرق. أُنقذ المكيِّف وكنت سعيداً. أخيراً بدأ ستالين يستطلع رأينا حول أي من الأناشيد أعجبنا أكثر. وسألني أيضاً. كنت متهيأ للسؤال. لم يكن باستطاعتي اختيار نشيدي أو نشيد خشاتوريان أو نشيدنا الذي وضعناه معاً، و لم تعجبني أغنية ألكسندروف. و لم يبق أمامي سوى نشيد ايونا توسكيا. فقلت إنه

الأفضل، وأضفت بأنه سيكون من الصعب تذكره. أعتقد بأن ستالين وافق على رأيي، على الرغم من أن توسكيا كان جيورجيا.

ما نجم عن المحادثة غدا واضحاً أن الحكَم الأعظم والخبير في الأناشيد الوطنية اعتبر أن النشيد الذي كتبته مع خشارتويان هو الأفضل. لكن ستالين رأى ضرورة إجراء بعض التغيرات على الجزء الذي يتكرر. وحين سألني كم من الوقت تحتاج تلك التغييرات أجبت خمس ساعات.

بالطبع كنا نستطيع فعل ذلك في غضون خمس دقائق، لكني فكرت انه من غير الحكمة القول إننا سنفعل ذلك هناك وندعهم ينتظرون. تستطيع تخيل دهشتي حين أدركت أن جوابي أغضب ستالين. كان يتوقع شيئاً آخر.

تحدث ستالين بتمهل وفكر بتمهل، كان يفعل كل شيء بتمهل. لا بد أنه فكر أن هذا العمل الحكومي، النشيد الوطني، ينبغي أن يقاس سبع مرات ويُقص مرة واحدة، وشوستاكوفيتش يقول إنه يستطيع إجراء التصحيح في غضون خمس ساعات. هذا ليس جدياً. ومثل ذلك الإنسان غير الجدي غير جدير بكتابة النشيد الوطني.

هذا يبرهن على أن ستالين لا يفهم شيئاً حول التأليف. إن كان لديه أدنى فكرة حول ما ينطوي عليه، لم يكن ليدهش من تقديري، لكن كان من الواضح أن ستالين يعرف حول الموسيقا بقدر ما يعرف حول المواضيع الأخرى.

لم ننجح أنا وخشاتوريان. وقد لامني خشاتوريان فيما بعد على طيشي، قال لو أني طلبت شهراً على الأقل لكنا فزنا. لا أدري، ربما كان

محقاً. على أية حال، فرض ستالين حكمه. اعتمدت أغنية ألكسندروف نشيداً وطنياً. لكن التأليف لم يحالفه الحظ، ليس بسبب الموسيقا، بل بسبب الكلمات. فيما يتعلق بالموسيقا يمكن القول أن العُرف يقتضي أن تكون موسيقا النشيد الوطني سيئة، وستالين لم يقطع علاقته بالعُرف كما كان متوقعاً. وقد أحب أيضاً نص الولاء. ولكن حين هُجرت عبادة الشخصية شكل النص مشكلة. كان من الحمق أن تجعل الناس يغنون «ستالين نهض بنا»، حين أُعلن رسمياً بأنه لم ينهض بأحد، على العكس، دمر الملايين من الناس. لم يعد الناس يغنون الكلمات بل يدندنون اللحن فقط.

أراد خروتشيف استبدال النشيد، لكنه أراد أن يفعل هذا وذاك ومئة شيء، ولم يفعل شيئاً. تلك كانت قصة النشيد[٨٨]. في الواقع، لدى دراسة الموقف الآن، لا أستطيع وصف سلوكي بالبطولي، لم يكن هناك أي شيء مميز حوله، على الرغم من أن ما فعلته لم يكن سهلاً. ولم تكن الأوقات سهلة. ولكن كما قال زوتشينكو، إن مواطني العهود المستقبلية لن يقدروا الظروف بسبب شح المعلومات.

قابلت زوتشينكو عند زامياتين في ظروف مخجلة، على طاولة الشدة حيث كانت تجري لعبة بوكر. استهوتني لعبة الشدة في تلك الفترة من حياتي واستسلمت لهذه النقيصة القبيحة. أنفقت أياماً وليالي في اللعب.

كنت دائم الانجذاب إلى زوتشينكو، وجدته لطيفاً جداً. كنا شخصان

٨٨– جرى اقرار كلمات جديدة للنشيد الوطني السوفييتي بعد موت شوستاكوفيتش عام ١٩٧٧. النص لذات الشعراء مع بعض التغييرات – حل محل اسم ستالين، اسم لينين.

مختلفان جداً، لكن تطابقت وجهة نظرنا حول العديد من الأمور. كان يحب أن يبدو وديعاً، ويحب أن يتظاهر بالخجل. أحياناً يحاول رجل الفكاهة أن يبدو حزيناً، ويحاول الشخص الوديع أن يكون خشناً. من الأسهل العيش بتلك الطريقة.

حاول زوتشينكو أن يخلق مسافة بينه وبين أعماله. وبالفعل كان جيداً كونه قليل الشأن وقاسياً في الحياة مثلما في قصصه. كان قاسياً تجاه النساء، وكان ثمة العديد منهن حوله، و لم لا؟ كان مشهوراً ولديه المال، وكان وسيماً إلى الحد الذي يعجب النساء.

بدت وسامته دائماً مريبة بالنسبة لي. أظن بأنهن كن جميلات جداً. وإذا ما تصرف نحوهن على نحو أقبح فمن الممكن أن يظنه الناس قواداً. لكنه كان دمثاً ومتواضعاً. كان يخبر عشيقاته الشغوفات واللجوجات بأمور رهيبة وحقيرة بصوت هادئ وبتواضع. ولحسن الحظ لم يكن لدى زوتشينكو قطرة من العاطفية. أخبرني ذات مرة وهو يضحك أنه حين كان في المدرسة الثانوية، كان عليه أن يكتب بحثاً حول «ليزا كاليتينا بوصفها المرأة الروسية المثالية». وعلق قائلاً ما الذي يمكن أن يكون أكثر إثارة للغثيان من تورغينيف؟ خصوصاً في موضوع النساء؟ كنت سعيداً لدى سماعي بأن زوتشينكو حصل على علامة ١ في الإنشاء. وأخبرته بأن تشيخوف لم يحب عذراوات تورغينيف أيضاً. فقال إن جميع هؤلاء الليزات (جمع ليزا) والإيلينات (جمع إيلينا) كن زائفات على نحو لا يطاق، ولسن فتيات روسيات على الاطلاق، لكنهن كاهنات غير طبيعيات بادعاءات أعلى من منزلتهن.

كتب زوتشينكو بطريقة رائعة حول نفسه وحول علاقاته مع النساء،

والنساء بوجه عام. ان من الصعب تخيل أحد استطاع الكتابة بصدق أكبر. انه نثر صريح جداً. البورنوغرافيا هي دائماً سكرية، ولكن ليس ثمة أي حلاوة هنا. إنه زوتشينكو الشفاف. بعض صفحات «قبل الشروق» صعبة على القراءة، إنها قاسية جداً. والأهم من ذلك ليس ثمة جعجعة ولا سخرية ولا تكلف. عالج زوتشينكو موضوع النساء بتجرد.

نشر زوتشينكو «قبل الشروق» أثناء الحرب وتحليله للذات دفع ستالين إلى الجنون. شعر بأنه ينبغي علينا في زمن الحرب أن نصرخ «هورا»، والله يعلم ماذا ينشر الناس هنا. وهكذا صدر البيان الرسمي: زوتشينكو فاسد، حيوان شهواني، يفتقر إلى الخجل والضمير.

لقد أغضب موقف زوتشينكو تجاه النساء قائدنا ومعلمنا. وسارع إلى الدفاع عن النساء. لقد أثار ذلك الموضوع اهتمام ستالين بشدة. فعلى سبيل المثال، صدر الحكم من الأعالي على «ليدي ماكبث» لأنها تمجد الشهوة الجنسية وسط التجار، الذين لا مكان لهم في الموسيقا. الآن، لم كان بودي أن أمجد شهوة التاجر الجنسية؟ لكن القائد والمعلم عرف أفضل مما عرفنا.

وضع ستالين آماله في الأسرة. في البداية حاول تدميرها بكل الوسائل التي أتيحت له. إبن يشي بأبيه، زوجة تشي بزوجها. كانت الصحف تعج بإعلانات مثل «أنا كذا وكذا لا علاقة لي بوالدي عدو الشعب كذا وكذا. أعلن بأني قطعت علاقتي به منذ عشر سنوات». اعتاد الناس تلك الإعلانات، حتى أنهم لم يعودوا يعيرونها انتباهاً. كانت مثل قراءة «أثاث للبيع» أو «دروس في اللغة الفرنسية»، أو «تشذيب الأظفار وصباغتها»....إلخ

كان بطل تلك الحقبة الصغير بافليك موروزوف الذي وشى بأبيه. لقد تغنوا بمدحه بالشعر والنثر والموسيقا. وشارك إيزنشتين بمدحه في فيلم فني كبير بمجد الواشي الصغير.

صورت في «ليدي ماكبث» عائلة روسية هادئة. الواحد من أفراد العائلة يجلد ويسمم الآخر. إذا نظرت حولك سوف ترى بأني لم أكن مبالغاً على الاطلاق. كانت صورة بسيطة نُقلت عن الواقع. كانت الاستثناءات نادرة. وكانت والدة توخاتشيفسكي واحدة من الاستثناءات. لقد رفضت أن تسم ابنها بعدو الشعب، كانت صلبة وشاركته مصيره.

بعد أن دمر ستالين وحدة الأسرة، بدأ ببعثها من جديد، ذلك كان أسلوبه النموذجي من أصول المنطق. دمرَ على نحو بربري، وبعثَ على نحو بربري. الكل يعرف قوانين الأسرة والزواج المخجلة التي وضعها ستالين. وقد غدت أسوأ بتحريم الزواج من الأجانب، حتى من البولونيين والتشيكيين. ثم قانون العزل في المدارس، فصل الأولاد عن الفتيات حفاظاً على القيم الأخلاقية.

مازلنا نتوق إلى خلق الأسرة السوفييتية الصحية. كنت ذات مرة في قطار الضاحية، وكان إلى جواري امرأة عامرة الصدر. كانت تخبر صديقتها حول فيلم شاهدته في دار السينما وهو «السيدة صاحبة الكلب» المبني على قصة لـ تشيخوف. قالت غاضبة وهي تشرح حبكة الفيلم، إنه متزوج وهي متزوجة، وينبغي أن تري ماذا فعلا، من المخجل أن أخبرك. إنه ترويج للفساد الأخلاقي من خلال الأفلام، وهم يدرّسون تشيخوف في المدارس أيضاً!

كل الفن مشتبه به، كل الأدب. ليس فقط تشيخوف بل تولستوي ودوستويفسكي. لن يُنشر أبداً ذلك الفصل[٨٩] من رواية «الممسوسون» لـ دوستويفسكي، إذ كانوا قلقين حول تأثيره على المواطن السوفييتي. لقد صمد الانسان السوفييتي أمام المصائب: الجوع، التدمير، الحروب – الواحدة أسوأ من الأخرى – ومعسكرات ستالين. لكنه لن يكون قادراً على قراءة ذلك الفصل من رواية «الممسوسون» فسينهار.

وهكذا ظن ستالين أن زوتشينكو يريد تقويض الأسرة السوفييتية. انتقدوه بقسوة. أرادوا أن يسددوا إليه ضربة قاضية. ولذات السبب أرادوا تحطيمي.

لقد ظلت عين ستالين مغمضة إزاء الصحافة الأجنبية. بالطبع لم يكن يعرف أي لغة أجنبية، لكن خدمه كانوا ينقلون إليه أخبارها. كان ستالين يزن بعناية شهرة الناس، وحالما تصبح أثقل من اللازم يبدأ الطعن بها. ولما اتسعت شهرة زوتشينكو في الغرب شرعوا بالهجوم: أخلاق زوتشينكو مقرفة. لقد كان فاسداً ونتن الرائحة بكل ما في الكلمة من معنى. وصفه جدانوف بأنه مجرد من المبادئ والضمير، وبش أدبي. النقد في الاتحاد السوفييتي شيء رائع. انه يوازي المبدأ الشهير: يضربونك ولا يدعونك تصرخ. في الزمن القديم لم يكن يجري مثل ذلك في روسيا. إذا أُهنت في الصحافة فجوابك في ندوة أدبية أخرى، أو يأخذ أصدقاؤك دورك. أو إذا أفضى الأسوأ إلى الأسوأ تنفس

٨٩– يشير إلى فصل (اعتراف ستافروجين) الذي حذفه دوستويفسكي، تحت ضغط الرقابة، من الطبعة التي نشرت في حياته. في الاتحاد السوفييتي لم يطبع هذا الفصل طوال أكثر من خمسين عاماً على الرغم من أن دوستويفسكي ثمن عالياً ذلك الفصل.

عن غيظك في حلقة أصدقائك. ولكن كان ذلك قبل الطوفان. الآن اختلفت الأمور غدت أكثر تقدمية.

إذا تلطخت بالوحل من الرأس إلى القدمين بأوامر من القائد والمعلم، لا تفكر أبداً بازالته، انحن وقل شكراً، قل شكراً وانحن. لا أحد سينتبه إلى ردودك. ولا أحد سيتقدم للدفاع عنك. لكن الأكثر حزناً من كل ذلك أن تكون غير قادر على أن تنفس عن مشاعرك وسط أصدقائك. لأنه لن يكون هناك أصدقاء في هذه الظروف الحقيرة.

في الشارع تجنب الناس زوتشينكو، مثلما تجنبوني. قطعوا الشارع من دون إلقاء التحية، وشوهوا سمعته بضروب الاتهامات والافتراءات في الاجتماعات التي نظمت على عجل، وشارك فيها أصدقاؤه السابقون الذين كالوا له في الأمس المديح. كانت دهشته عظيمة، لكني لم اتفاجأ. لقد مررت بالتجربة في عمر أصغر، وجعلتني العواصف التي تلت أكثر صلابة.

طال ظلم ستالين أخماتوفا لذات السبب: الحسد من شهرتها، حسد أسود. جنون مطلق. هناك العديد من الخسائر والمصائب في حياة أخماتوفا: «زوجي في القبر، ابني في السجن». ومع ذلك كان حادث جدانوف أقسى اختباراتها.

لكل واحد منا قدره المختلف، ومع ذلك نتشارك في بعض السمات العامة. الغريب بالنسبة لأخماتوفا وبالنسبة لي أن الأسهل كان في زمن الحرب. خلال الحرب الكل سمع بأخماتوفا، حتى الناس الذين لم يقرؤوا شعراً في حياتهم. كذلك قرأ كل شخص زوتشينكو. ومن المثير للاهتمام أن أخماتوفا كانت خائفة من كتابة النثر معتبرة زوتشينكو ذا

السلطة العليا في هذا الحقل. ذلك ما أخبرني به زوتشينكو فيما بعد مع ضحكة ولكن بشيء من الغرور.

بعد الحرب أُقيمت في موسكو أمسية شعرية لشعراء من لينينغراد. وحين ظهرت أخماتوفا نهض لها الجمهور. وقد سأل ستالين «من الذي رتب أمر الوقوف؟».

قابلت أخماتوفا منذ مدة طويلة، في عام ١٩١٩، أو ربما في عام ١٩١٨، في بيت الدكتور غريكوف، الجراح الشهير وصديق عائلتي. كان يدير مشفى أبيخوفسكايا. إنه جدير بالتحدث حوله، لقد فعل أشياء من أجلنا، من أجل والدي ومن أجلي. حين كان والدي يحتضر، أمضى غريكوف الليل في منزلنا محاولاً انقاذه. وهو الذي استأصل زائدتي الدودية. كان غريكوف رجلاً ضخماً تفوح منه رائحة التبغ. وكان مثل جميع الجراحين فظاً – تلك سمة الإختصاصي.

كرهت غريكوف. ففي كل مرة غادرت منزله وجدت طعاماً في جيب معطفي من أجل والديَّ – كنت أرتجف غضباً – هل أنا شحاذ، هل نحن شحاذون؟ لكني لم أستطع الرفض. كنا بحاجة للطعام. لكني كرهت الحسنة، و لم أكن أرغب في استدانة المال.

بالطبع كان غريكوف يحب التباهي. أتذكر عملية شهيرة قام بإجرائها. كان عليه القيام بشيء من أجل فتاة توقف نموها. وقد نجحت العملية التي أجراها لها وغدت الفتاة أعرض وأطول، حتى أنها أنجبت فيما بعد طفلاً.

كانت زوجة غريكوف، إيلينا فاناسييفنا تهوى الأدب. وكانت

مخربشة غير موهوبة وربما ماتت بسبب حبها غير المتبادل للأدب. ولكن كان غريكوف، من حين لآخر، يطبع لها عملاً أدبياً على نفقته وبذلك يطيل عمر زوجته. كان لدى عائلة غريكوف نوع من الصالون الأدبي. وكان غريكوف وزوجته. يستقبلان الضيوف، وكانت طاولتهما حافلة بالأطعمة. قدم إليهما الكتاب والموسيقيون ليأكلوا. وقد رأيت أخماتوفا في منزلهما. كانت «ترعى» على نحو دوري. بالطبع، كانت تأتي إلى الصالون من أجل المأدبة. كان زمن الجوع.

وكان لدى غريكوف بيانو كبير، وكنت جزءاً من التسلية، أعزف مقابل الطعام في جيوبي. لكني لا أعتقد أن أخماتوفا كانت مهتمة بالموسيقا حينئذ. لقد خلقت هالة من العظمة حول نفسها. كان سلوكها مدروساً، وكانت جميلة جداً جداً.

ذات مرة دخلت مع صديق لي دكاناً لبيع الكتب. وأثناء وجودنا في الدكان دخلت أخماتوفا وطلبت من الموظف كتاباً من كتبها. لا أذكر اسم الكتاب، ربما «السرب الأبيض»، أو «Anno Domini». باعها الموظف نسخة، لكن أخماتوفا أرادت شراء عشر نسخ. غضب الموظف وقال «لا، لا أستطيع. الكتاب مطلوب، وقد يُطلب في أية لحظة. ينبغي أن أرضي الزبائن ولن أبيع عشر نسخ لشخص واحد. ما الذي سأقوله لزبوني الأخر؟.

كان الموظف غير مهذب، نظرت إليه أخماتوفا بانشداه، لكنها لم تتفوه بكلمة. تدخل صديقي وقال للموظف. هل تعلم بأن هذه أخماتوفا نفسها؟ لم أنت غير مهذب مع شاعرة شهيرة؟ خصوصاً وأن الكتاب الذي تتحدث حوله هو كتابها؟ نظرت إلينا أخماتوفا بازدراء لتدخلنا فيما لا يعنينا، مما يدمر عظمتها، وغادرت الدكان على الفور.

فيما بعد حضرت أخماتوفا التقديم الأول لأعمالي ولا شك في أنها أحبتها، نظراً لأنها كتبت قصائد حولها. وأنا، أساساً، لا أتحمل الشعر الذي كُتب حول موسيقاي. وقد علمت أيضاً أن أخماتوفا عبرت عن عدم رضاها عن الكلمات الضعيفة التي استخدمتها في المجموعة الغنائية «من الشعر الشعبي اليهودي». لا أريد أن أجادل الشاعرة الشهيرة. لكني أعتقد بأنها لا تفهم الموسيقا في هذه الحالة، أو بالأحرى، لا تفهم كيف ارتبطت الموسيقا مع الكلمة.

كنت دائماً أتجنب الحديث مع أخماتوفا، لأننا كنا شخصين مختلفين. ومع ذلك عشنا معاً في ذات المدينة وكلانا نذر نفسه لها، ولدينا ذات الرؤية والمعارف المشتركة، ويبدو أنها تحترم موسيقاي، وأنا أثمن عالياً عملها، قصائدها الأولى والأخيرة، وبالطبع، «الجناز» أجل «الجناز» على الخصوص، فهو عمل تذكاري لجميع ضحايا سنوات الإرهاب. لقد كتب ببساطة شديدة، من دون ميلودراما. فالميلودراما كانت ستقتله.

كنت أود أن ألحنه، لكن سبق ولحنه بوريس تيشينكو، وأعتقد بأنه عمل رائع. لقد جلب تيشينكو إلى الجناز ما أعتقد أنه فقده: الاحتجاج. في عمل أخماتوفا تشعر بنوع من الاستسلام للمصير.

وهكذا، على الرغم من ودنا المتبادل، وجدت صعوبة في الحديث مع أخماتوفا. أثير هنا موضوع «اللقاء التاريخي». جرى اللقاء مع أخماتوفا في كوماروف، قرب لينينغراد، وغدا ذلك اللقاء مربكاً. كنا جميعاً من دون ربطات عنق – لا تنس أنه الريف. حاولوا إقناعي بضرورة أن تكون ثيابي مناسبة أكثر من أجل اللقاء مع الشاعرة الشهيرة.

فقلت «لا أريد ذلك. ستأتي امرأة بدينة، ذلك كل شيء». كنت منشرحاً وخالي البال لم أرتد بذلة جيدة أو ربطة عنق. وحين رأيت أخماتوفا شعرت بالتوتر. كانت سيدة عظيمة، ملكية تماماً. الشاعرة الشهيرة التي تلبس بذوق رفيع، ويبدو أنها بذلت اهتماماً كبيراً بملابسها، وتهيأت للقاء التاريخي، وتصرفت بطريقة تتناسب مع المناسبة. وكنت أنا من دون ربطة عنق. شعرت بأني عار.

جلسنا في صمت. كنت صامتاً وكانت صامتة. لم تقل شيئاً لبعض الوقت ثم افترقنا. سمعت فيما بعد أنها قالت: «أتى شوستاكوفيتش ليراني. تحدثنا حديثاً شيقاً، تحدثنا حول كل شيء».

ذلك ما يحدث غالباً في الاجتماعات التاريخية، ثم تأتي البقية في المذكرات. قلت له، وقال لي، عندئذٍ قلت .... كل ذلك أكاذيب.

لا، لا، أستطيع المضي في وصف حياتي البائسة، وأنا على يقين من أنه ليس هناك من يشك الآن بأنها لم تكن سعيدة. لم يكن هناك، على الخصوص، لحظات سعيدة في حياتي، ولا أفراح كبيرة، كانت كالحة وبليدة وأغدو حزيناً لدى التفكير بها. يحزنني أن أعترف بذلك، لكنها الحقيقة، الحقيقة البائسة.

يشعر الانسان بالبهجة حين يكون معافى وسعيداً. كنت دائماً عليلاً. أنا مريض الآن، وسقمي يحرمني من فرصة ايجاد السرور في الأمور العادية. أجد صعوبة في المشي. أعلم نفسي الكتابة بيدي اليسرى في حال فقدت القدرة على الكتابة باليمنى. أنا بين أيدي الأطباء، وأطيع أوامرهم التي تسبب لي الغثيان. لكن ليس هناك تشخيص لمرضي، لم ينجحوا في ذلك. بعض الأطباء الأمريكان قالوا، نحن مندهشون من

شجاعتك، ولا شيء آخر. لم يستطيعوا فعل شيء. من قبل، تبجحوا بقولهم سوف يعالجوني من دون ريب، فلديهم الخبرة في هذا المجال. والآن يتحدثون عن الشجاعة.

ومع ذلك لا أشعر بأني سوبرمان، أنا انسان ضعيف. لقد توصلوا إلى تشخيص مؤقت؟ شلل مزمن، بالطبع ليس شلل أطفال. هناك العديد من الناس في الاتحاد السوفييتي يعانون ذات المرض الغامض. حين أكون في موسكو أشعر بأن حياتي أسوأ. أظل حذراً لكي لا أسقط وأكسر ساقي. وفي المنزل بالكاد أستطيع العزف على البيانو. لكني أخشى الخروج من المنزل. أشعر بأني سريع العطب، قابل للكسر.

لا، كل يوم جديد في حياتي لا يجلب لي المتعة. أعتقد بأني سأتلهى بتذكر أصدقائي ومعارفي. العديد منهم يتمتعون بشهرة وموهبة، يروون لي أشياء مسلية، قصصاً منورة. أعتقد بأن التحدث حول الذين عاصروني سيكون مسلياً ومنوراً. البعض من هؤلاء لعبوا دوراً هاماً في حياتي وأشعر أن من واجبي أن أسرد ما أتذكره حتى الآن حولهم. لكن حتى هذه العملية تحولت لتصبح حزينة.

أعتقد بأن حياتي كانت مفعمة بالحزن وسيكون من الصعب إيجاد انسان أكثر بؤساً مني. ولكن حين بدأت بمراجعة قصص حياة أصدقائي ومعارفي أصبت بالرعب. لا أحد منهم نال حياة مريحة وسعيدة. البعض منهم انتهوا نهاية مروعة، البعض ماتوا نتيجة معاناة رهيبة، وحيوات البعض منهم يمكن بسهولة أن توصف بأنها كانت أكثر بؤساً من حياتي.

ذلك يجعلني أكثر حزناً. كنت أتذكر أصدقائي وكل ما رأيته كان

جثثاً، جبالاً من الجثث. أنا لا أبالغ، أعني جبالاً. أصابتني الصورة باكتئاب رهيب. أنا حزين أحزن طوال الوقت. أحاول التخلص من هذه العملية، عملية التذكر البائسة، وأتوقف عن تذكر أمور من الماضي، نظراً لأني لم أر شيئاً جيداً منه. لا أريد أن أتذكر على الاطلاق.

لكني مضيت لعدة أسباب. أجبرت نفسي على المضي في التذكر، على الرغم من أن بعض الذكريات كانت صعبة بالنسبة لي، وقد قررت مايلي: إذا ساعدني هذا التدريب على أن أرى من جديد أحداثاً محددة ومصائر أناس محددين، عندئذ قد لا يكون هذا عبثاً على نحو كامل، وربما يجد الآخرون شيئاً منّوراً في هذه الحكايا البسيطة.

علاوة على ذلك، أدركت هذه الناحية: لقد وصفت العديد من الأحداث البائسة وحتى المأسوية، وأيضاً الشخصيات الشريرة والمنفرة. وقد جلبت لي علاقاتي معهم الكثير من الحزن والأسى. واعتقدت بأن تجربتي في هذه الناحية يمكن أن تكون أيضاً ذات فائدة للشبان. ربما لن يعانوا خيبة الأمل التي واجهتها، ويمضوا عبر حياة أفضل، أكثر صلابة، من حياتي. وربما ستكون حياتهم خالية من المرارة التي لونت حياتي بالرمادي.

دميتري شوستاكوفيتش

١٩٠٦ - ١٩٧٥

الأعمال الهامة، العناوين والجوائز

١٩٢٤ ـ ٢٥	السيمفونية الأولى، Op.10
١٩٢٦	**سوناتا البيانو رقم ١، Op.12**
١٩٢٧	عشرة أقوال مأثورة للبيانو، Op.13 السيمفونية الثانية (إهداء لأكتوبر)، للأوركسترا والكورس، Op.14
١٩٢٧ ـ ٢٨	**أوبرا «الأنف» مبينة على قصة لغوغول، Op.15**
١٩٢٨ ـ ٢٩	موسيقا فيلم «بابل الجديدة» (اخراج، ج. كوزينتسيف ول. تروبيرغ) Op.18
١٩٢٨ ـ ٣٢	**ستة رومانسات لصوت تينور والأوركسترا، Op.21**
١٩٢٩	موسيقا لمسرحية «بقة الفراش» لـ مایاكوفسكي (اخراج، ف. ميرخولد) Op.19 السيمفونية الثالثة، للأوركسترا والكورس، Op.20
١٩٢٩ ـ ٣٠	**باليه «العصر الذهبي»، Op.22**
١٩٣٠ ـ ٣١	باليه «الصاعقة»، Op.27

١٩٣٠ ـ ٣٢	أوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك» مبنية على قصة لـ ليسكوف، Op.29
١٩٣١ ـ ٣٢	موسيقا فيلم «هاملت» (اخراج ن. أكيموف)، Op.32
١٩٣٢ ـ ٣٣	٢٤ بريلود للبيانو، Op.34
١٩٣٣	كونشرتو للبيانو والأوركسترا، Op.35
١٩٣٤	سوناتا لآلة الفيولونسيل والبيانو، Op.40
١٩٣٤ ـ ٣٥	باليه «التيار الساطع»، Op.39
١٩٣٤ ـ ٣٨	موسيقا فيلم «شباب مكسيم» و«عودة مكسيم» و«جانب فايبورغ» (اخراج ج. كوزينتسيف و. ل. ترويبرغ) Op.41،45،50، ثلاثية نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٤١.
١٩٣٥	خمس شظايا للأوركسترا، Op.42
١٩٣٥ ـ ٣٦	السيمفونية الرابعة، Op.43
١٩٣٦	أربعة رومانسات لصوت بشري وبيانو، Op.46
١٩٣٧	السيمفونية الخامسة، Op.47
١٩٣٨	الرباعية الوترية الأولى، Op.49

١٩٣٨ ـ ٣٩	موسيقا فيلم «المواطن الكبير»، جزءان (اخراج فريدريخ إرملر) Op.52،55، فيلم نال عليها جائزة ستالين من الدجة الأولى ١٩٤١
١٩٣٩	السيمفونية السادسة، Op.54
١٩٤٠	خماسي البيانو، Op.57، نال عليه جائزة ستالين من الدرجة الأولى ١٩٤١ التوزيع الأوركسترالي لأوبرا «بوريس غودونوف» لـ موسورسكي، Op.58، موسيقا فيلم «الملك لير» (اخراج، ج. كوزينتسيف)، Op.58a
١٩٤١	السيمفونية السابعة، Op.60، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى، ١٩٤٢
١٩٤٢	سوناتا البيانو رقم ٢، Op.61
	ستة رومانسات لصوت بشري باص وبيانو، Op.62
١٩٤٣	السيمفونية الثامنة، Op.65
١٩٤٤	موسيقا فيلم «زويا» (اخراج، ليو أرنشتام)، Op.64، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى، عام ١٩٤٦
	ثلاثي بيانو Op.67، نال عليه جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٤٦
	الرباعية الوترية الثانية، Op.68

١٩٤٥	السيمفونية التاسعة، Op.70
١٩٤٦	**الرباعية الوترية الثالثة، Op.73، نال عليها وسام لينين**
١٩٤٧	موسيقا فيلم «بيروغوف» (اخراج، ج. كوزينتسيف، Op.76، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الثانية عام ١٩٤٨
١٩٤٧ ـ ٤٨	**موسيقا فيلم «الحرس الفتي»، جزءان (اخراج، سيرجي غيراسيموف)** **Op.75، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٤٩** **كونشرتو الكمان الأول، Op.77**
١٩٤٨	موسيقا فيلم «ميتشورين» (اخراج، ألكسندر دوفجينكو)، Op.78، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الثانية عام ١٩٤٩ «من الشعر الشعبي اليهودي»، مجموعة غنائية لـ صوت سوبرانو، كونترالتو، تينور، وبيانو، Op.79 موسيقا فيلم «لقاء في إلبا» (اخراج، جيورجي ألكسندروف)، Op.80 نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٥٠. ولقب فنان الشعب.

١٩٤٩	أوراتوريو «أغنية الغابات»، Op.81، نال عليه جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٤٩
	موسيقا فيلم «سقوط برلين»، جزءان (اخراج، ميخائيل شيوريلي)، Op.82 نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام ١٩٥٠
	الرباعية الوترية الرابعة Op.83
١٩٥٠	٢٤ بريلود وفيوغ للبيانو Op.87
١٩٥١	عشر قصائد للكورال Op.88، نال عليها جائزة ستالين من الدرجة الثانية عام ١٩٥٢
	موسيقا فيلم «عام ١٩١٩ الذي لا ينسى» (اخراج، م. شيوريلي) Op.89
١٩٥٢	أربعة مونولوغات لصوت باص وبيانو Op.91
	الرباعية الوترية الخامسة Op.92
١٩٥٣	السيمفونية العاشرة Op.93
١٩٥٤	افتتاحية مهرجانية، Op.96، لقب فنان الشعب، جائزة السلام العالمي
١٩٥٦	الرباعية الوترية السادسة، Op.101، وسام لينين
١٩٥٧	كونشرتو البيانو الثاني Op.102
	السيمفونية الحادية عشرة، Op.103، جائزة لينين عام ١٩٥٨

١٩٥٨	أوبريت موسكو، Op.105
١٩٥٩	**التوزيع الأوركسترالي لأوبرا «خوفانتشينا» لـ موسورسكي Op.106**
	كونشرتو الفيولونسيل الأول Op.107
١٩٦٠	الرباعية الوترية السابعة Op.108
	مجموعة «مقطوعات هجائية» لصوت بشري وبيانو Op.109
	الرباعية الوترية الثامنة Op.110
١٩٦١	**السيمفونية الثانية عشرة Op.112**
١٩٦٢	السيمفونية الثالثة عشرة، لصوت باص، وكورال باص وأوركسترا Op.113
	التوزيع الأوركسترالي لمجموعة «أغاني ورقصات الموت» لـ موسورسكي
١٩٦٣	**أوبرا «كاتيرينا إيزمايلوفا» (النسخة الجديدة لأوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك) Op.114**
	افتتاحية على ثيمات قرغيزية Op.115
١٩٦٣ ـ ٦٤	موسيقا فيلم «هاملت» (اخراج، ج، كوزينتسيف) Op.116

١٩٦٤	**الرباعية الوترية التاسعة Op.117**
	الرباعية الوترية العاشرة Op.118
	إعـدام «ستيبان رازيـن» لصوت باص وكورس وأوركسترا Op.119، جائزة الدولة عام ١٩٦٨
١٩٦٥	خمسة رومانسات لصوت بشري مع بيانو Op.121
١٩٦٦	**الرباعية الوترية الحادية عشرة Op.122**
١٩٦٧	سبع رومانسات لصوت سوبرانو وكمان وفيولونسيل وبيانو Op.127 كونشرتو الكمان الثاني Op.129
١٩٦٨	**الرباعية الوترية الثانية عشرة Op.133** **سوناتا لـ الكمان والبيانو Op.143**
١٩٦٩	السيمفونية الرابعة عشرة لصوت سوبرانو وباص وأوركسترا حجرة Op.135

١٩٧٠	مجموعة «وفاء» لكورس ذكور Op.136، جائزة الدولة عام ١٩٧٤
	موسيقا فيلم «الملك لير» (اخراج، ج. كوزينتسيف) Op.137
	الرباعية الوترية الثالثة عشرة Op.138
	مارش البوليس السوفييتي لأوركسترا آلات النفخ Op.139
١٩٧١	السيمفونية الخامسة عشرة Op.141، وسام ثورة أكتوبر
١٩٧٣	الرباعية الوترية الرابعة عشرة Op.142، جائزة الدولة عام ١٩٧٤
	ست قصائد لصوت كونترالتو وبيانو Op.143
١٩٧٤	الرباعية الوترية الخامسة عشرة Op.144
	متوالية لصوت باص وبيانو Op.145
١٩٧٥	أربع قصائد لصوت باص وبيانو Op.146
	سوناتا لآلة فيولا وبيانو Op.147

الفتى شوستاكوفيتش

كونسرفتوار لينينغراد. في الأمام تمثال ريمسكي – كورساكوف

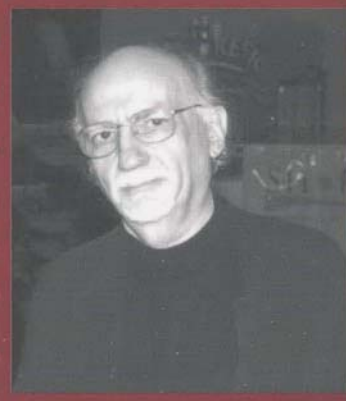
مدير كونسرفتوار لينينغراد ألكسندر غلازونوف

شوستاكوفيتش مع صديقه ف. ميرخولد

جناز شوستاكوفيتش، ١٤ آب عام ١٩٧٥، في مقبرة نوفوديفيتشي في موسكو. آرام خشاتوريان يقبل يد المتوفى، إلى جانبه زوجته نينا خشاتوريان. في أقصى اليسار أرملة شوستاكوفيتش. ايرينا، في اليمين ابنه مكسيم يعانق أخته غاليا وابنه. يرى سوكولوف بينهم.

من الكتاب:

قسمت المادة المجمعة إلى أقسام ورتبتها على نحو ملائم ثم عرضتها على شوستاكوفيتش الذي وافق عليها، إن ما نتج عن هذه الصفحات كان له تأثير عميق عليه، وتدريجياً أكسبتُ هذه المجموعة الرائعة من الذكريات شكلها الأخير، ثم طبعتها على الآلة الكاتبة. كان واضحاً لكلينا أن هذا النص النهائي لا يمكن نشره في الاتحاد السوفييتي، بذلت عدة محاولات في هذا الشأن وفشلت، لذا قررت إرسال هذه المخطوطة إلى الغرب، وقد سمح شوستاكوفيتش بذلك، كانت لديه رغبة شديدة في أن يُنشر ذلك الكتاب بعد «الوفاة»، وكان يردد دائماً «بعد موتي، بعد موتي». لم يكن شوستاكوفيتش مهيأ ليقاسي محناً جديدة، كان ضعيفاً جداً، أرهقه مرضه. في تشرين الثاني عام ١٩٧٤ دعاني شوستاكوفيتش إلى منزله. تحدثنا لمدة، ثم سألني أين المخطوطة، أجبته في الغرب واتفاقنا نافذ المفعول. فقال «جيد». أخبرته بأني اعددت تصريحاً بما معناه أن هذه المذكرات ستظهر مطبوعة فقط بعد موته. توفي شوستاكوفيتش في آب عام ١٩٧٥. وفي حزيران من عام ١٩٧٦ وصلتُ نيويورك، مصمماً على نشر هذا الكتاب.



سولومون فولكوف

(Solomon Volkov) صحفي وعازف موسيقي روسي، ولد في مدينة Uroteppa، في طاجكستان حالياً. درس الكمان في لينينغراد وتخرج من معهدها مع مرتبة الشرف في العام ١٩٦٧، ثم واصل الدراسات العليا في الموسيقى هناك. شغل منصب المدير الفني للموسيقى التجريبية في مسرح الغرفة.

بدأت علاقته المهنية بـ دميتري شوستاكوفيتش في العام ١٩٦٠ عندما كتب عرضاً عن الرباعية الوترية الثامنة لـ شوستاكوفيتش. كتب شوستاكوفيتش بعد ذلك بسنوات مقدمة لكتاب فولكوف (Molodyye Kompozitory Leningrada) في العام ١٩٧١. توفي شوستاكوفيتش في عام ١٩٧٥. انتقل فولكوف إلى أمريكا في العام ١٩٧٦، وكان باحثاً مشاركاً في المعهد الروسي في جامعة كولومبيا في نيويورك، حيث يعيش الآن مع زوجته ماريانا ويعمل كموسيقي ومصور.

المتوسط

لا يزال الجدل محتدماً حول هذا الكتاب، فمعده "سلومون فولكوف" لم ينشر وثائقه الأصلية بعد، لذا شكك الكثيرون في صحة ما جاء فيه. لكن في المقابل أكد كثيرون أيضاً ما أتى به هذا الكتاب، منهم عائلة شوستاكوفيتش، باستثناء أرملته إيرينا (الزوجة الثالثة) بحجة أن فولكوف لم يلتق شوستاكوفيتش إلا ثلاث مرات. لكن الحقيقة أن العلاقة المهنية التي جمعت بينهما استمرت ١٥ عاماً.

أكد كثيرون اطلاعهم على الوثائق الأصلية، وأحال فولكوف عدم نشر الوثائق بسبب أن مالكها هو الناشر الأمريكي، وصرح مكسيم ابن ديمتري شوستاكوفيتش بصحتها أكثر من مرة، وفي أحد اللقاءات التلفزيونية قالت غالينا، ابنة شوستاكوفيتش: "أنا ممتنة لـ فولكوف. لا شيء زائف هنا، حتى الخطاب هو خطاب شوستاكوفيتش، وليس اختيار المفردات فقط، بل حتى ورودها في السياقات هي لـ شوستاكوفيتش".

يكتب الأستاذ يزن اللجمي في إحدى مقالاته عن شوستاكوفيتش: *"خلال الحرب الباردة ظل الجدل محتدماً في الغرب حول كيفية التعامل مع شوستاكوفيتش أخلاقياً وفنياً، فبينما اعتبر البعض أسلوبه رجعياً ومتأخراً بالنسبة لعصره، دافع عنه آخرون مشيرين إلى أن بطولته يصعب فهمها من قبل أولئك الذين عاشوا طوال حياتهم في مجتمعات حرة ومزدهرة."*

تقدم المتوسط هذا الكتاب للقارئ العربي الذي قد يكون الأقدر على فهم هكذا نوع من البطولات، فما أكثر من عايش، ومن لا يزال يعايش أنظمة فاقت في قمعها وجبروتها نظام ستالين.

ISBN 978-88-99687-64-9
9 788899 687649
المتوسط