

היצירה **מעשה בחייל** תופסת מקום מיוחד במכלול יצירתו של סטראווינסקי וכן באמנות הבמה המודרנית. ייחודה הראשון – בשילוב האמנויות, שאיננו במסגרת אף אחת מן הצורות שהיו מקובלות עד לכתיבתה: אין זו אופרה, גם לא אופרטה, לא בלט ולא הצגה עם מוזיקה, גם לא יצירה לקריין עם מוזיקה, אלא שילוב מיוחד של אחדות מן הצורות הנזכרות. ייחודה השני – היותה יצירה קאמרית וניידת, השווה לכל נפש, למרות היותה חדישה ביותר. במכלול יצירתו של סטראווינסקי היא מהווה מפנה אל סגנון קאמרי, וכן היא יצירתו הבימתית היחידה, לפי עדותו, שנושאה נוגע גם אל זמננו.

איגור פיודורוביץ' סטראווינסקי נולד ב-1882 סמוך לפטרבורג, אשר באופרה המלכותית שלה היה אביו זמר סולן. רגישותו המוזיקלית וביתו המוזיקלי לא הותירו ספקות באשר לבחירת עיסוקו בחיים ומגיל צעיר יעד עצמו לקומפוזיציה. מורו החשוב ביותר היה ניקולאי רימסקי-קורסקוב ויצירותיו הראשונות אכן עומדות בסימן השפעתו של רב-אמן תזמורי זה. תפנית חדה ראשונה בדרכו היתה פגישתו עם הבלט הרוסי של דיאגילב. הלה שמע יצירת נעורים של סטראווינסקי – "זיקוקין די נור" – וכה התרשם עד כי הזמין אצלו מייד את המוזיקה לבלט "ציפור האש". משהוצג בלט זה בפאריז ב-1910, זכה סטראווינסקי מייד להצלחה ולתהילה. בעקבותיו באו הבלטים "פטרשקה" ו"פולחן האביב", עם אותה להקה. יצירה אחרונה זו, הכתובה לתזמורת מוגדלת, היא כה מהפכנית, עד כי לא רק שעוררה סערה ושערורייה בעת הצגת-הבכורה, אלא השפיעה ומשפיעה עד היום על רוב מלחיני המאה-העשרים. עבור חובבי מוזיקה לא מעטים מסתכם סטראווינסקי בשלושת הבלטים הגדולים הללו והם מוותרים על המשך דרכו, שהיא רבת תפניות והפתעות.

עם המלחמה העולמית הראשונה עזב סטראווינסקי את רוסיה, אליה ישוב לביקור רק ב-1962 בהיותו בן שמונים. שנות המלחמה עוברות עליו בעיקר בשווייץ ויצירתו הולכת ופונה מן התזמורת הגדולה אל הרכבים קאמרליים וסולניים יותר. בשנים אלה הוא מתחיל בחיבור שתי יצירות בימתיות-מוזיקליות (בכורתן תהיה רק שנים אחדות לאחר המלחמה) שהרכבן הבלתי-שיגרתי כבר מבשר את "מעשה בחייל": "הכלולות" – מוזיקה למחול עם מקהלה והרכב כלים של ארבעה פסנתרים וכלי-הקשה; "השועל" – קבוצת ליצנים, רקדנים ולוליניים, כשהתזמורת המלווה מורכבת משבעה כלי-נשיפה, חמישה כלי-קשת וצימבלון (כלי הקשה במיתרים, שסטראווינסקי הכירו אצל הצוענים).

על נסיבות היצירה של "מעשה בחייל" מספר סטראווינסקי בספר זיכרונותיו **קורות חיי** (1935). לאחר שהוא מפרט את תלאות המלחמה עד 1917:

"... וכך הגענו, רמיז ואנוכי אל הרעיון להקים במזער ההוצאות תיאטרון קטן ונייד, שאפשר יהיה להעבירו בקלות ממקום למקום וכך להציג אפילו במקומות קטנים ביותר. אך לשם כך היה עלינו להשיג מימון, וזה חסר לנו לחלוטין. דנו בכך עם אנסרמה, שהיה אמור להיות המנצח של מפעל מטורף זה, וכן עם אוברז'ונוא, שהיה אמור לעצב את התפאורה והתלבושות. גיבשנו ביסודיות את כל פרטי תכניתנו, כולל מסלול המסע, וכל זאת בכיסים ריקים.

הנושא של הצגתנו נמצא לי בסיפורים הרוסיים מהקובץ הידוע של אפנסייף, שהלהיב אותי מאוד באותה עת. הכרתי אותם לרמיז, הרגיש כל כך למוזה העממית הרוסית, והוא היה מייד שותף להתלהבותי. לצורך המטרה

התיאטרונות שעמדה לנגד עינינו, נמשכה תשומת לבנו בעיקר אל מחזור האגדות של עוללות החייל העריק והשטן, המצליח בבטחה במסכת תעלוליו לגזול את נשמתו. מחזור זה נכתב בעקבות סיפורים עממיים בתקופה האכזרית של גיוס בכוח במשטרו של הצאר ניקולאי הראשון, תקופה שבה נוצרו גם שירים רבים שכונו "רקרטסקייה" (שירי גיוס), שבהם נשפכות דמעות ומושמעות קינות של נשים שהופרדו מבניהן או מבעליהן. אף כי היה למעשיות אלה אופי רוסי מובהק באשר לסביבתן, המצבים המתוארים בהן, הרגשות המובעים בהן ומוסר ההשכל הנובע מהן הם בעלי אופי כל כך כללי ואנושי, שהן יכולות להתאים לכל אומה בעולם. היה זה אכן מאפיין זה, האנושי בעיקרו, אשר משך אותנו, את רמיזותיו ואותי, בסיפור הטראגי הזה של החייל שגורלו להיות טרף לשטן.

נרתמנו אפוא למשימתנו בלהט רב, אך היה עלינו כל העת לקחת בחשבון את האמצעים הצנועים שעמדו לרשותנו. כמו כן לא היו לי כל אשליות כי לגבי הביצוע המוזיקלי אהיה נאלץ להסתפק במספר מוגבל מאוד של נגנים. הפשוט ביותר יכול היה להיות להשתמש בכלי רבקולי כגון פסנתר או הרמוניום. אשר לזה האחרון, לא היה לי מה לחשוב עליו, בעיקר בגלל דלות הדינמיקה שלו הנובעת מחוסר מוחלט של אפשרות להדגשות. אשר לפסנתר, כלי רבקולי מגוון לאין ערוך המאפשר דינמיקה מגוונת ביותר, היה עלי להימנע ממנו משתי סיבות: או שיצירתי תישמע כמו תמצית לפסנתר, מה שעלול להעיד על מצוקה כלשהי, וזה היה רחוק מכוונותינו, או שאצטרך להשתמש בפסנתר ככלי סולני תוך ניצול כל אפשרויותיו הטכניות, כלומר לטפח את ה"פסנתרנות" של יצירתי ולעשותה ליצירה וירטואוזית כדי להצדיק בחירה זו. לא ראיתי אפוא כל פתרון אלא להסתפק בקבוצת כלים, אנסמבל שבו יוכלו להשתתף טיפוסי הכלים המייצגים ביותר, הנמוך והגבוה, של משפחות הכלים השונות. מכלי הקשת: הכינור והקונטרבס, מכלי הנשיפה מעץ: הקלרנית (מנעדה הוא הרחב ביותר) והבסון, ומכלי המתכת: החצוצרה והטרומבון. ולבסוף, כלי ההקשה מנוגנים בידי נגן יחיד, וכל זה, כמובן, בניצוח מנצח.

מבחינת התפישה התיאטרלית הלך כאן סטראווינסקי לא בעקבות התיאטרון הממוסד המפואר, שהוא יורש התיאטרון המלכותי, אלא בעקבות תיאטרון השוק העממי, שהיה קיים מאז ימי-הביניים תמיד לצד התיאטרון הכנסייתי והמלכותי. תיאטרון זה הוא המשך של מסורת הז'ונגלרים, ששילבו בהצגתם את אמצעי הביטוי של כל אמנויות הביצוע.

כל יצירותיו של סטראווינסקי עד אותה עת קשורות כך או אחרת בפולקלור הרוסי, הן מבחינת התוכן והן מבחינה מוזיקלית. בכל הבאלטים, אפילו ב"פולחן האביב" המודרני לעילא, נמצא מנגינות כביכול רוסיות עממיות. שוב ושוב חזר סטראווינסקי אל אותו ספר אגדות, שממנו שאב את התכנים ליצירותיו. אלא, שב"מעשה בחייל" יש ריכוז כה צפוף של מוטיבים פולקלוריים-אגדתיים-סמליים, עד כי עצם דחיסותם נותנת ליצירה איכות חדשה. כתיבתו האמנותית של רמיז רק מוסיפה יתר תוקף ועומק לכל הסמלים הללו, עד כי לעתים כמעט שאין משפט ללא משמעות סמלית.

נמנה אחדים מן המוטיבים הללו: החייל חוזר לביתו, הכינור-הנשמה, השטן המפתה באמצעות העושר החומרי, הזמן האבוד – אבדן הזהות, הנסיכה החולה המצפה למושיעה, המלך הזקן וכרוזו, מאבק הגבר בין הכלה לבין האם – בין עתיד ועבר, חיפוש האושר – המותר והאסור. נקודה אחרונה זו היא בבחינת הלקח של המחזה והיא גם התפנית הדרמטית לקראת הסוף; לאחר שניצח את השטן והשיב לעצמו את כינורו, נכשל החייל בגלל רצונו לחזור אל עברו. לא כוחו של השטן ניצחו אלא חולשתו-שלו.

כותב על כך הפסיכולוג-פילוסוף אריך נוימן בספרו "משבר והתחדשות" (הוצאת שוקן, 1966, עמ' 97):

"... ב"סיפור על החייל" של סטראווינסקי מהווה המשפט התמים-לכאורה "לואי והיינו כבר יחדיו בבית, בצל קורתה של האמא הטובה" את המפנה הטראגי, שבעטיו נופל החייל לידי השטן, לאחר שכבר הכריע אותו וזכה

בנסיכה. שיבה זו אל ה'אמא הטובה' אסורה על מי ששרה עם השטן ואף יכול לו. יתר-על-כן, זהו האיסור בה"א הידיעה, האסור דווקא על האדם המודרני, שיצא כאביר להילחם במוות ובשטן. עברו, ועבור האדם בכלל, השיבה אל ההווה הבלתי-מודעת כמוה ככיליון".

סטראווינסקי מוסיף ומספר, בספר אחר, שנכתב מאוחר יותר ("תצוגות ופיתוחים", שיחות עם רוברט קראפט, 1959), כיצד עיבד את הנושא עם רמיז לפי סיפור העלילה של אפנסייב :

"מצאתי את הנושא באחד מסיפורי אפנסייב, על החייל והשטן. בסיפור, שמשך את ליבי, מפתה החייל את השטן לשתות יותר מדי וודקה, ואז הוא נותן לו לאכול מנת סם, בהבטיחו לו כי זהו קאוויאר. השטן בולע זאת בשקיקה ומת. אחר-כך מצאתי מעשיות אחרות על שטן-חייל וישבתי לחברן יחד. אך רק השלד של המחזה הוא משל אפנסייב-סטראווינסקי, כי הנוסח הסופי של הליברית הוא מעשה-ידי ידידי ושותפי רמיז. עבדתי עמו, כשאני מתרגם לו את התמליל הרוסי שורה אחר שורה.

סיפורי החייל של אפנסייב נאספו מפי איכרים שגויסו למלחמות רוסיה-טורקיה. הסיפורים הם, על כן, נוצריים והשטן הוא הדיאבולוס של הנצרות, כדמות אדם, כפי שהוא מופיע תמיד בספרות הרוסית העממית, גם אם תחפושות רבות לו. הרעיון המקורי שלי היה להעביר את התקופה והסגנון של הצגתנו לזמן כלשהו וגם ל-1918, ללאומים רבים וגם לשום לאום, וזאת, מבלי להעלים את מעמדו הדתי-תרבותי של השטן. וכך היה החייל של ההפקה המקורית לבוש במדי טוראי של הצבא השווייצרי של 1918, בעוד התלבושת, ובעיקר התסרוקת, של צייד-הפרפרים (השטן) היו של תקופת 1830. כמו-כן, שמות מקומות כגון דנז' ודנז' מצלצלים כאילו הם בשפת המקום השווייצרית, אך למעשה הם דמיוניים; גוונים מקומיים אלה ואחרים (השחקנים שילבו פה ושם מלים בדיאלקט מקומי) היו אמורים להשתנות כהתאם למקום הביצוע; למעשה, אני מעודד עד היום מפיקים שונים לשוות להצגה גוון מקומי, ואם רצונם בכך – להלביש את החייל במדים, שמבחינת הזמן הם מרוחקים, אך עם זאת הם קרובים לקהל. החייל שלנו, ב-1918, התקבל בהחלט כקרבן של המשבר העולמי דאז, וזאת למרות הניטראליות של המחזה מכל בחינה אחרת".

אם נסקור בקצרה את תולדות השימוש שעשו המוזיקאים בכלים שלרשותם מאז ימי-הביניים ועד ימינו, נוכל להבחין בשתי גישות עקרוניות שונות. נקרא להן לאחת רבגונית ולשנייה חדגונית, וזאת תוך שימוש אטימולוגי-ראשוני במלים: הגישה הרבגונית מצרפת כלים בעלי גוונים שונים (למשל כלי-פריטה עם כלי-נשיפה עם כלי-קשת וכו'), בעוד הגישה החדגונית מעדיפה לצרף יחדיו כלים בעלי גובה שונה אך בעלי אותו גוון, כלים השייכים לאותה משפחה (למשל כלי קשת שונים יחדיו, מן הכינור עד הקונטרבאס; כלי מתכת יחדיו מן החצוצרה עד הטובה וכו').

ממעט הידיעות שבידינו על המוזיקה הכלית הכתובה של ימי הביניים מסתבר, שהועדפה אז הגישה הרבגונית, כלומר, נהוג היה לצוות יחדיו כלים בודדים מסוגים שונים והשוני בגוונים הוא שנתן לכל אחד את ייחודו. בתקופת הרנסאנס מועדפת הגישה החדגונית, וזאת כנראה משתי סיבות: האחת – אידיאל המקהלה, שכבר היתה מקובלת בחלוקתה לארבעה קולות מן הסופראן עד הבאס – הועבר גם אל הכלים, כלומר, כשם שקול האדם הוא בעל אותו גוון ורק גובהו משתנה, כך חיפשו דמיון בגוון הכלים. השנייה: למדו לבנות את הכלים למשפחותיהם, בגדלים שונים אך בצורה זהה או דומה, מה שנתן גוון אחיד תוך הבדלים בגובה. מכאן משפחת כלי הקשת, משפחת החליליות וכו'. כאשר בתקופת הבארוק, הלכה ונתגבשה התזמורת, היוותה משפחת כלי-הקשת את היסוד לה – כינור, ויולה, צ'לו, קונטרבאס. אל אלה נלוו כלי-נשיפה, תחילה באופן חד-פעמי בהתאם לצרכים, ולאחר מכן, במאה ה-18, באופן שיטתי בצמדים.

אל אלה נצטרפו יותר מאוחר – בעיקר במאה ה-19 והעשרים – כלי-הנקישה. כלומר, ארבע קבוצות שונות, ובתוכם גוונים רבים ושונים, וזאת התזמורת הסימפונית של ימינו על כל עושרה וגיוונה. עם זאת, היא בנויה מקבוצות כלים ואפשריים בה צירופים חדגוניים ורבגוניים גם יחד.

ב"מעשה בחייל" חוזר סטראווינסקי אל התזמור הרבגוני של בודדים. למען האמת, קדם לו בכך ארנולד שנברג, אשר חיבר ב-1911 את יצירתו "פיירו הסהרורי" להרכב קאמרי של כלים מקבוצות שונות. אך סטראווינסקי תכנן את תזמורו בודעין ומיצה בו את האפשרי, בניגוד לכל המקובל בתורת התזמור: כל הלומד יודע, כי מול חצוצרה אחת עליו להציב כינורות רבים, מפאת ההבדל הרב בעוצמתם, כדי ליצור איזון. בא סטראווינסקי וכותב לחצוצרה יחידה מול כינור יחיד, וראה זה פלא – הדבר מצלצל מצוין ומאוזן. על שיקוליו לגבי התזמור ועל השפעת הג'אז על יצירתו מרחיב סטראווינסקי את הדיבור בספרו "תצוגות ופיתוחים":

החיסכון הקמצני של ההפקה המקורית העמיד לרשותי רק קומץ כלים, אך הגבלה זו לא נראתה לי כמגבלה, כיוון שרעיונותי המוזיקליים כבר היו מכוונים אל סגנון כלי-סולני. בחירתי את הכלים הושפעה ממאורע חשוב מאוד בחיי באותה עת, והוא גילוי הג'אז האמריקני. הרכב הכלים של "מעשה בחייל" מזכיר את להקת הג'אז בכך שכל אחת מקבוצות הכלים – מיתרים, כלי-נשיפה-מעץ, כלי-נשיפה-ממתכת וכלי-נקישה – מיוצגת בו על-ידי כלי גבוה וכלי נמוך. הכלים עצמם גם הם מן המקובלים בג'אז, פרט לבסון שהוא תחליף שלי לסקסופון... תפקיד כלי-ההקשה כאן הוא מעין מתן פומבי להתלהבותי לג'אז. רכשתי את הכלים בחנות מוזיקה בלוזאן ולמדתי לנגן בהם בעצמי, תוך כדי חיבור היצירה (גובה הצליל של התופים הוא חשוב ביותר והמרווחים בין הגבוה, הבינוני והנמוך צריכים להיות שווים ככל האפשר; המבצע חייב גם לשים לב לכך, ששום תוף לא יכפה את צלילו על כל האנסמבל). הכרתי את הג'אז אך ורק מתווים, וכיוון שמעולם לא שמעתי עד אז אף צליל אחר של מוזיקה זו בביצוע ממשי, שאלתי את סגנונו הקצבי לא כפי שנוגן אלא כפי שנכתב. יכולתי לדמיין לי את צליל הג'אז, או כך רציתי לחשוב. מכל מקום, משמעות הג'אז הייתה צליל חדש לחלוטין במוזיקה שלי, ו"מעשה בחייל" מסמן את פרידתי הסופית מן האסכולה התזמורתית הרוסית... אם כל יצירה מוזיקלית טובה עומדת בסימן צליל אופייני משלה, הרי הצלילים האופייניים של "מעשה בחייל" הם חריקת הכינור והדגשות התופים. הכינור הוא נשמת החייל והתופים הם תעלולי השטן".

בניגוד לכל יצירותיו הבימתיות-מוזיקליות הקודמות, הושיב כאן סטראווינסקי את הנגנים על הבמה, שכן נגינתם חשובה לו גם כמופע חזותי. הוא כותב בזיכרונותיו ("קורות חיים"):

דבר נוסף משכני במיוחד ברעיון זה, והוא העניין שיכול הצופה למצוא בראיית הנגנים, שלכל אחד מהם תפקיד קונצרטנטי. תמיד סלדתי מלהאזין למוזיקה בעיניים עצומות, בלי השתתפות פעילה של העין. ראיית התנועה והמחוזה של אברי הגוף השונים המפיקים את המוזיקה היא צורך חיוני כדי לתפוס אותה במלוא עוצמתה. שכן כל מוזיקה דורשת עוד אמצעי של החצנה כדי להיות נקלטת אצל המאזין. במלים אחרות, יש לה צורך במתווך, במבצע. אם זהו תנאי הכרחי, שבלעדיו המוזיקה אינה יכולה להגיענו, מדוע לרצות להתעלם או לנסות להתעלם מכך? מדוע לעצום עיניים אל מול עובדה זו, שהיא בעצם טבעה של אמנות המוזיקה? אמנם, לעתים אנו מעדיפים להסב את עינינו או לעצמן כאשר תנועה מיותרת של המבצע מונעת בעדנו מלהתרכז בהאזנה, אך אם תנועות אלה הורתן רק בדרישות המוזיקה ואינן מכוונות להרשים את המאזין באמצעים חוץ-אמנותיים, מדוע לא נעקוב בעינינו אחר תנועות, כגון אלה של זרוע התונפנאי, הכנר או הטורמבויניסט, המקלות על הקליטה השמיעתית? למען האמת, אלה המעמידים פנים כאילו הם נהנים מן המוזיקה במלואה רק כאשר עיניהם עצומות, אינם שומעים אותה טוב יותר מאשר בעיניים פקוחות, אך העדר התענוג החזותי מאפשר להם להתמכר לחלומות בהקיץ מעורסלים בצלילים, ואת זה הם כנראה אוהבים יותר מאשר את המוזיקה עצמה.

רעיונות אלה הם אשר הניעוני להציב את התזמורת הקטנה **במעשה בחייל** בצורה בולטת בצד אחד של הבמה, בעוד אשר בצד האחר הוצבה בימה קטנה בשביל הקריין. סידור זה הבליט את התחברותם של שלושת היסודות הבסיסיים של ההצגה, אשר היו אמורים ליצור את השלמות תוך קשר הדוק: באמצע, הבמה והשחקנים, ולידם מצד אחד המוזיקה ומצד שני הקריין. לפי תפיסתנו, שלושה יסודות אלה לפעמים מסרו את רשות הדיבור זה לזה ולפעמים התחברו לכדי אנסמבל.

מבחינת ההשראה המוזיקלית מציין סטראווינסקי עצמו את רבגוניות ההשפעות, שנעדרה מהן רק אחת – הרוסית, זו שהטביעה את חותמה על כל יצירותיו עד אז: ההתחלה היא בעקבות שיר צרפתי פופולארי – "מריאטה"; הנושא החוזר בכינור מזכיר לו את ה- Dies irae ("יום הדין") המפורסם, מזמור נוצרי מימי-הביניים שכמה וכמה מלחינים לפניו אימצוהו ביצירותיהם; הטרומבון בפתיחת המארש מנגן בסגנון אמריקני – הרגטיים, שהיה באותה תקופה שם נרדף לג'אז; הוואלס נשמע לו צרפתי; הכורל מצטט מנגינת כורל גרמני-פרוטסטנטי משל מרטין לותר עצמו. כמו-כן מזכיר סטראווינסקי את השפעת מחול הפסודובלה הספרדי.

על דרך ההצגה, ביצוע הבכורה, תפאורתו ותלבושותיו מספר סטראווינסקי בספרו "תצוגות ופיתוחים":

"מעשה בחייל" הוא יצירתי הבימתית היחידה שיש בה זיקה אל זמננו. אמצעי הקריין אומץ כדי לספק את הצורך במתווך דו-צדדי; כלומר, במישהו שיהיה בבחינת מתורגמן בעל דמיון בין הדמויות לבין עצמן וכן בבחינת פרשן בין הבמה לבין הקהל. ההתערבות של הקריין בעלילת המחזה היא פיתוח מאוחר. הרעיון נשאל מפירנדלו. רעיון זה קסם לי מאוד, כיוון שאני נמשך תמיד אל מצבים חדשים, ואלה שבתיאטרון מהווים עבורי חלק גדול מכוח משיכתו. תפקיד הרקדנית גם הוא מאוחר יותר. אני חושב שכנראה פחדנו כי מחזה בלי ריקוד עלול להיות משעמם, אף כי כיום נדמה לי שהריקוד ארוך מדי.

הביצוע הראשון של "מעשה בחייל" התקיים בתיאטרון ויקטוריאני קטן בלונדון. ההפקה מומנה על ידי ורנר ריינהרט... והביצוע היה להצלחה ניכרת. נאלצנו להסתפק בביצוע יחיד, כי מגפת השפעת הספרדית הכתה בלונדון למחרת היום וכל האולמות הציבוריים ננעלו בשם החוק. התפאורה תוכננה ובוצעה על ידי רנה אוברז'זנוא, צייר מקומי שהיה ידידו ואיש סודו של רמיז. על המסך החיצוני היו מצוירים שני סילוני מזרקה וסירה שטה בראש כל אחד מהם. המסכים של הבמה הפנימית הקטנה היו סדרה של בדים מצוירים שמן ובהם תמונות שבכוונה לא היו קשורות כלל לנושאי "מעשה בחייל" – לווייתן, נוף וכדומה.

הרעיונות לתלבושות היו גם שלי וגם של אוברז'זנוא. הנסיכה לבשה גרביים אדומים וחצאית בלט קצרה, הקריין – פראק והחייל מדים של טוראי בצבא השווייצרי ב-1918. תחפושות השטן היו ארבע במספר. הוא הופיע תחילה כצייד פרפרים עם תלבושת שכללה אביזרים כגון כובע-מסכה ירוק ורשת פרפרים... התחפושת השנייה של השטן הייתה של סוחר בקר צרפתי-שווייצרי; בהפקה שלנו היה זה מעיל כחול ארוך עד הברך עם כובע כחול כהה. הופעתו השלישית הייתה בדמות אשה זקנה עם רדיד חום ומעיל-ברדס. למעשה, אשה זקנה זו היא סרסורית-לדבר-עברה והתמונות שהיא שולה מתוך סלה נועדו להיות תצוגת מְמָכָה. כך זה היה בסיפור המקורי, על כל פנים. הזקנה התמימה יותר של הפקות אחרות שוללת מתמונה זו את הפואנטה שלה. התלבושת הרביעית היא הפראק של תמונת המסעדה. כאן שותה השטן לשוכרה בעוד החייל גונב בחזרה את כינורו. זו הייתה, כמובן, גרסתו המקורית של אפנסייב, שעליה נבנה "מעשה בחייל". בסוף המחזה מתגלה השטן בצבעו האמיתי, עם זנבו הקלשוני ואוזניו המחודדות.

מעשה בחייל הוצג בישראל לראשונה ב-1952 בניצוחו של יונל פאטין. בעת חופשת הקיץ של "הבימה" ושל התזמורת הפילהרמונית הישראלית נאספו השחקנים שרגא פרידמן, נחום בוכמן וישראל בקר, הרקדנית רינה שחם וכמה נגנים מהתזמורת הפילהרמונית בראשות הכנר לורנד פניבש, וביצעו גרסה בימתית של היצירה באולם "הבימה" במשך שבועיים. לאחר מכן היינו עדים רק לגרסאות קונצרנטיות של היצירה בניצוחם של גארי ברתיני ושלום רונלי-ריקליס עם יהודה ארן או שרגא פרידמן כקריינים. גרסה אחת כזו עם שרגא פרידמן בניצוח שלום רונלי-ריקליס אף הוקלטה ויצאה לאור על ידי "הד ארצי".

ההפקה הנוכחית, שיזמה רשת הקונצרטים ומבוצעת על-ידי תיאטרון "בימות", תהיה בימתית ותחרוג מן המסגרת החסכונית שנכפתה על סטראווינסקי בגרסה המקורית. אמנם, היא תהיה נידת ותועלה על במות בכל רחבי הארץ, אך אמצעיה משוכללים ומספר משתתפיה עולה בהחלט על המינימום ההכרחי. הבימאי, עמרי ניצן, רוצה לתת בה "המחשה בימתית של סמלים פיוטיים", וזאת בכל האמצעים הבימתיים-חזותיים שלרשותו – קבוצת רקדנים בניצוחו של הכוריאוגרף משה אפרתי, תאורה משוכללת, תפאורה בתנועה ועוד. היצירה תלבש אם כן צורה חדשה, אך כל זאת כדי להגשים את המטרה היסודית של יוצריה – לקרב אל הקהל, אל כל קהל, את הפיוט שבה, מעבר למקום ולזמן.