

לחרוץ משפט על תקליטור

דגנית אליקים

במחצית הראשונה של המאה ה-20 חלו תמורות יוצאות דופן בעולם המוזיקה בכלל ובאופרה בפרט, הודות לפריחתן של שלוש מדיות חדשות: הרדיו, הטייפ והטלוויזיה. חידושים אלו הנכיחו את הבמה כפלטפורמה, כמדיום בפני עצמו שהמוזיקה מתקיימת עליו, ובו בזמן הם ביטלו את הכרחיותה ובלעדיותה. המדיות החדשות והבתוליות משכו את סקרנותם של מלחינים ומלחינות, אשר יצרו בהן זנים חדשים של אופרות והרחיבו את גבולותיה של צורת אמנות עתיקה זו אל מחוזות חדשים ומרתקים. מאמר זה בוחן את השתנות האופרה במעברה בין המדיות, דרך אופרת הטייפ משפט קסטנר מאת אריה (אריק) שפירא – אופרה חלוצית וייחודית שמתכתבת עם שלוש המדיות והיא מעין הכלאה בין סוגי האופרה השונים.

בשלהי שנות ה-90, כעשור לאחר עליית התקליטורים, נחרצו העותקים הראשונים של האופרה משפט קסטנר. המדובר באופרה אקוזמטית,¹ ללא כל אספקט ויזואלי – דרמה מושרת לכל אורכה אשר מתרחשת בממד האקוסטי בלבד; האופרה הזאת משילה מעליה את בית האופרה עצמו, את הבמה, את בור התזמורת (פיט), את התפאורה, את התאורה, את התלבושות וגו'. האלמנטים האלה, המזוהים עם האופרה לא פחות מהמוזיקה עצמה, בונים עולם מלאכותי ומנותק, גדוש פרטים, יוקרתי ופזרני. משפט קסטנר, מעצם היותה אופרה שנכתבה בלעדית למכשיר השמעה, מציעה אלטרנטיבה נזירית, חפה מגינונים ומאקסטרווגנטיות. ביצירה זו שפירא קובר את מעמד הדיווה על שלל פניו ומתרכז בשפה האסתטית הייחודית שלו. האופרה מתמקדת בדרכים שונות לשילוב קול, שפה ואלקטרוניקה – שלושה מרכיבים אשר היו חלק נכבד ממחקרו האמנותי של שפירא לאורך

1. ביונית ἀκουσμα, אקוזמה, "משהו שנשמע".

השנים. באופרה זו המלחין, ולא התזמורת או מבצע/ת וירטואוזית/ת מסוג כזה או אחר, הוא-הוא מרכז הבמה.

האופרה העיוורת

הרדיו ומכשירי ההקלטה היו הסנוניות הראשונות בהמצאות הטכנולוגיות שבישרו אלטרנטיבה לבמה כמדיום להשמעת מוזיקה. הן בודדו את הסאונד מההיבט החזותי של העשייה המוזיקלית לכדי סאונד נטול גוף. תופעה זו הגיעה לנקודת קיצון כאשר החלו לשרר ברדיו הקלטות של אופרות תיאטרליות, שכן האספקט הוויזואלי ההכרחי לרפרזנטציה מלאה של אופרות אלו נעדר מהן לחלוטין. עם זאת, עובדה מסקרנת היא שהרפרטואר האופראי זכה לסיקור ולהפצה בקרב הציבור הרחב בקנה מידה מקיף יותר מאי-פעם הודות לטכנולוגיות אלו. שידור של אופרות קנוניות מהרפרטואר המוכר ברדיו החל כבר בשנת 1910, ועם השנים נפתחה הדלת גם לאופרות מוכרות פחות ואף לאופרות שנשכחו כליל במהלך ההיסטוריה. ככל שהרדיו התפתח, מלחינים שבתחילה גילו חשדנות רבה כלפי המדיום החדש החלו להתייחס אליו ברצינות וכתבו יצירות שעוצבו במיוחד לרדיו, בין שקיבלו תמלוגים לכתיבת יצירות אלו ובין שלא.

"אופרות רדיו" מסתמכות על יכולת הרדיו לגרות את דמיון המאזינים, והן מתאפיינות באורך קצר יותר מהאופרות הבימתיות; כמה מהן מכילות אלמנטים של פנטזיה, והטובות שבהן נמנעות מעלילות מפותלות ומורחבות שעלולות לבלבל את האוזן. מאמצע שנות ה-20 של המאה שעברה החלו לצוץ אופרות שנכתבו במיוחד לרשת הרדיו. הראשונה בהן היא ככל הנראה *The Red Pen*, אופרטה בשתי מערכות מאת ג'פרי טוי (Toye), אשר נכתבה בשביל רשת BBC. משנות ה-30 ועד סוף שנות ה-60 ניתן להבחין בפריחתן של אופרות הרדיו, שכמה מהן נכתבו על ידי טובי המלחינים. האסיר מאת לואיג'י דלפיקולה (*Dallapiccola*, *I due timidi*) (1949) מאת נינו רוטה (*Rota*, *Ein Landzar*) (1950) מאת הנס ורנר הנצה (*Henze*) (1951), ו־*Don Perlimplin* (1962) מאת ברנו מדרנה (Madrana) - אלה הן רק דוגמאות אחדות מתוך רשימה ארוכה של אופרות חלוציות שכתבו מלחינים אשר הביאו אל המדיום הזה את סגנונם האישי ואת תפיסתם האסתטית.

למרות ההבדלים המהותיים בין אופרות בימתיות לאופרות הרדיו, תהליך היצירה של אופרות רדיו דומה למדי לתהליך כתיבת אופרות בימתיות. תחילה נכתב הליברטו שהמלחינים כתבו לו פרטיטורות, ואותן הגישו לזמרים וירטואוזיים

בליווי תזמורות או הרכבים קאמריים. לסיום הוקלטה היצירה, וההקלטה עלתה לשידור. עם השנים, היצירות שנכתבו לרדיו התמקדו יותר ויותר ב"ערבוב צורני" ובאקספרימנטליות טכנולוגית מבאופרות "טהורות". בד בבד חלה דעיכה דרסטית בהפקתן של אופרות אלו. בהיותן תלויות באמצעי תקשורת שמונגש לקהל יעד רחב, רק מעטות מהיצירות הללו זכו להשמעות מחוץ לתחנת הרדיו שהזמינה אותם. מכיוון שהתאפיינו בתמצות מבחינת אורך היצירה והעלילה, כמו גם באיכויות רדיופוניה ספציפיות, גם בתי אופרה נמנעו מלהעלות עיבודים שלהן על הבמה.

עוד קושי שעולה מה"אופרות העיוורות", כפי שנהגו לקרוא לאופרות הרדיו הללו, מתבטא בתשומת הלב של המאזינים, שמופנית בעיקר למוזיקה ולמבצעים. מגרעה זו קיימת גם באופרות בימתיות "קלסיות". אפילו המילים מקבלות חשיבות משנית מכיוון שהמאזינים אינם יכולים להבין את כולן, אפילו לא כאשר איכויות ההגייה של הזמרת/הן ללא רכב ואוזן המאזינה/הן חדה כתער. אין להמעט בחשיבותה של נקודת התורפה הזאת של האספקט הדרמטי בצורת אמנות שהיא במהותה "דרמה למוזיקה". ב"אופרה עיוורת", שאין בה כל אספקט ויזואלי, פגם זה נעשה מובחן אף יותר.

במשפט קסטנר אימץ שפירא אספקטים מסוימים של אופרת הרדיו, ובד בבד הצליח לפסוח על הקשיים שצוינו כאן מעצם הבחירה במדיה אחרת - נגן התקליטורים (או כל מכשיר השמעה אחר בתהליך המרה פשוט וזמין). תחנת השידור של תקליטור נמצאת בבית המאזינים, ועל כן השמעתה אינה תלויה בדבר חוץ מהמאזינים עצמם. אופרה על תקליטור מכוננת מעין משק אוטרכי עם קהל המאזינים.

קנה המידה של משפט קסטנר מתכתב עם אופרות הרדיו, ולמעשה היה זה אחד השיקולים העיקריים בבחירתו של שפירא להלחין את האופרה ללא במה. בריאיון שערכתי עם שפירא בשנת 2013 בנוגע למשפט קסטנר, הוא סיפר שבמקור תכנן את היצירה כאופרה בימתית אשר מתחקה אחר הפופוליוז של תוכניות טלוויזיה. בעיני רוחו הוא ראה במה קטנה, זמרים מעטים עומדים מול מיקרופונים, והתזמורת אשר מורכבת מגיטרות חשמליות, תופים, חצוצרות וסקסופונים יושבת בשורה הראשונה ופניה לבמה. באולם מפוזרים מסכי טלוויזיה שמקרינים תקריבים של הזמרים ושל הקהל, קטעי ארכיון של אספות עם פוליטיות, ספורטאים שחוגגים את ניצחונם, נעלי החלקה החורצות בקרח וכתוביות ובהן הוראות לקהל כגון "למחוא כפיים!" כנהוג בתוכניות בידור בטלוויזיה - מעין יצירה ביקורתית שלכאורה הוזמנה על ידי השלטון. בעודו מתמודד עם לבטים שונים בנוגע לריאליזציה של האופרה, הסיק שפירא

שהבמה היא המכשלה העיקרית בכתיבת אופרה במאה ה-20. "הכול לאט, הכול נשפך למאה ה-19, ה-18, באופן אוטומטי, מתחלק. ובמקביל, אמרתי אופרה אלקטרונית! ואז קפצתי מהמקום. זו ההשראה, המסגרת"². הטקסט במשפט קסטנר ארוך פי שלושה מיוהנס פסיון מאת י"ס באך, אך הוא מתפרס על שלישי מהזמן של יצירה זו. "הכול צריך להיות מהיר, מברקי [...]. כך צריכה להיות אופרה בסוף המאה ה-20" גורס שפירא. אורך היצירה 56 דקות ו-32 שניות, והיא בנויה משלוש עשרה תמונות המתבססות על פרוטוקול של משפט שנערך בישראל בשלהי שנות ה-50 של המאה הקודמת. משתתפים בה שלושים ושניים זמרים וזמרות, וקולותיהם עוברים עיבודים דיגיטליים מגוונים.

הלברית כאלמנט ויזואלי

כמו אופרות הרדיו, האופרה משפט קסטנר נמנעת גם היא מעלילות מפותלות. היא מציגה עלילה אחת בלבד, ועלילה זו מבוססת על משפט פוליטי שעורריית שנערך בשנות ה-50 במדינת ישראל, המשפט הירוע בציבור כ"משפט קסטנר". הפרשה החלה כאשר מלכיאל גרינוולד הפיץ עלונים משוכפלים ובהם האשים את קסטנר בשיתוף פעולה עם הנאצים, בגנבת כספים אשר יועדו להצלה, בהסגרת חנה סנש לגסטפו, והיד עוד נטויה. בשל רגישות הנושא ושירותו של קסטנר בתור דובר של משרד ממשלתי, החליט היועץ המשפטי דאז, חיים כהן, להגיש בשמו של הד"ר קסטנר תביעת דיבה נגד גרינוולד. לעורך דין מטעם ההגנה מונה שמואל תמיר, לוחם אצ"ל בעברו. עד מהרה נעשתה הפרשה כירורח רחב יריעה של כל שואת יהודי הונגריה, דווקא על בימת בית המשפט. בהסכמת השופט התהפך כתב האישום ונעשה כתב קטרוג נגד קסטנר וראשי היישוב בישראל. השואה הייתה לכלי ניגוח בין ימין לשמאל, והאמת ההיסטורית הושמה ללעג. בעקבות משפט זה נורה קסטנר ומת מפצעיו.

רצח קסטנר, כמו גם המשפט כולו, היו מהנושאים שדוברו רבות בביתו של שפירא, והוא זכר אותם עוד מילדותו. הם העסיקו אותו, והרצון לכתוב על כך אופרה התגלגל במוחו שנים רבות. באמצע שנות ה-70 התוודע שפירא לדן עומר, אישיות ירושלמית ידועה, והשניים מצאו שפה משותפת בנושאים רבים, כגון השקפות פוליטיות והעיסוק האובססיבי בתרבות הגרמנית. לעומר היה העתק של פרוטוקול משפט קסטנר - מאות עמודים מודפסים במכונת כתיבה. שפירא נהג

2. אריה (אריק) שפירא, מתוך ריאיון אישי אשר נערך בביתו בשנת 2013. קישור להקלטת אודיו: <https://www.misscomposed.com/kastner-trial-interview>

לבוא לביתו של עומר אחת לשבועיים, לעיין בפרוטוקול ולהעתיק חלקים ממנו. הוא סיים חלק זה בכתיבת האופרה בשנת 1984. התרשמותו של שפירא, שחקר את השואה לעומק ובאובססיביות לאורך שנים רבות, הייתה ש"לא היה זה משפט, אלא משפח. בית משוגעים של ממש: גסות רוח, אטימות, ליבוי יצרים פוליטיים, מניפולציות וחצאי אמיתות"³. לשפירא הפרשה הייתה קרקע פורייה לכתיבת אופרה ביקורתית, חריפה ונוקבת על השימוש הציני שפוליטיקאים עושים בזיכרון השואה לאורך ההיסטוריה של מדינת ישראל.

שלא כמו אופרת רדיו, אופרה שמוצגת בתקליטור פתרה לשפירא את בעיית הבנת הטקסט, כפי שהצגתי לעיל. במקרה של משפט קסטנר, לא רק הגיית הזמרים יכולה להיות מכשלה אלא גם הערבוב שעשה שפירא בין טקסטים שונים המושרים בו בזמן, ולכך נוספו המניפולציות האלקטרוניות המלוות את קולות הזמרים לאורך האופרה. כל הגורמים הללו הקשו על הבנת הטקסט, שהיה חשוב מאוד לשפירא. כדי לפתור בעיה זו נלווה הליברטו אל התקליטור, והמאזינים מחזיקים בו ונותנים לו ללוות את חוויית ההאזנה. מבחינת שפירא האופרה לא נעדרה אספקט ויזואלי, אלא הוא נמצא בליברטו עצמו, ולליברטו יש דינמיקה משל עצמו אל מול הטקסט המושר.

אחת התחושות שהיה חשוב לשפירא להעביר באמצעות הליברטו היא בלבול ומבוכה:

אני ברעה שאנחנו הישראלים לא מבינים את השואה, ובגלל זה ישנו בלבול עצום ביחס לדיון בשואה. המשפט הזה, זו הייתה הפעם הראשונה שדנו בשואה במשפט. לא היה שם שום דבר ענייני, זה היה מחפיר ממש. זה היה אפיון פנטסטי לתחושה שלא מבינים על מה מדובר בכלל. כולם היו נבוכים.⁴

שפירא מנכיח בטקסט ובליברטו את התחושות הללו. לדוגמה, כאשר הד"ר קסטנר מציין תאריכים ושנים בעדותו, הזמר שמגלם אותו שר אותם כמספרים נטולי הקשר: "אחד-תשע-ארבע-שלוש", הלוא היא שנת 1943. יכולת המאזינים לפענח את המספרים הללו ולהבין שהם מציינים שנה ספציפית היא כמעט בלתי אפשרית בלי הליברטו המלווה את האופרה. עוד דוגמה לחשיבות הליברטו אפשר למצוא בתמונה התשיעית, המורכבת ברובה משלושה רציטטיבים שונים בעלי טקסטים נבדלים, שמדקלמים בו בזמן הסנגור, הקטגור והשופט. מבחינה קומפוזיטורית, מהלך זה ממחיש את חוסר ההקשבה, את האטימות ואת הטחת

3. שפירא, ריאיון.

4. שם.

ההאשמות הבלתי פוסקת שאפיינה את המשפט. אך בלי הליברטו, טקסטים אלו היו נשאים בגדר אניגמה או אנדרלמוסיה חסרת פשר. חשיבות נוספת של הליברטו היא בזיהוי הדמויות במשך האופרה. שפירא ערך את פרוטוקול המשפט והשאיר מתוך העדויות הרבות אחת עשרה דמויות: מלכיאל גרינוולד - הנאשם; שמואל תמיר - הסנגור; חיים כהן - התובע; בנימין הלוי - השופט; ד"ר ישראל קסטנר - עד התביעה; משה קראוס - עד ההגנה; פנחס פרוידיגר - עד מטעם בית המשפט; מנחם בדר - עד התביעה; אהוד בדר - עד התביעה; יואל ברנר - עד התביעה; בונדי גרוס - עד ההגנה. הדמויות של ניצולי השואה, שהן מרבית הדמויות באופרה, משנות את קולן במהלך האופרה, לעיתים אף באותה תמונה. לעיתים מקהלה שלמה בוקעת מגרונם. מבחינת שפירא, הרצינוול להחלטה זו הוא שלניצולי השואה פנים רבות, אי אפשר כלל לשפוט אותם, ואין לנו יכולת להבין את הסיוט המתמשך שהם נאלצו לחיות בו ואת מעשיהם באותה תקופה. הוא הדין בנוגע לקסטנר עצמו, שגם הוא ניצול שואה. "הדמויות של ניצולי שואה הן רבות פנים. קסטנר הוא פעם גבר, פעם אישה. פעם הוא אישה אחרת. רק תמיר, חיים כהן והשופט מיוצגים על ידי קולות קבועים".⁵ שלוש הדמויות הללו יוצרות ליניאריות, ואילו השאר מעוררות אי־ודאות ובלבול גם בקרב המאזינים. זו דוגמה מאלפת להתייחסות של שפירא לפסקול בתור הבמה היחידה האפשרית לאופרה, והליברטו המודפס בתפקיד ההיבט הוויזואלי שלה. שכן אילו ראינו את המבצע מחליף את דמותו לנגד עינינו, היינו מתקשים לקבלו כאותה פרסונה. דבר זה אפשרי רק בסיטואציה שבה הליברטו הוא־הוא האלמנט הוויזואלי, ובו מצוין שזו עדיין אותה דמות הנושאת את דבריה.

דמויות חסרות גוף

הקולות השונים מקבלים מאפיינים מוזיקליים אשר מביאים לתוך הפרוטוקול היבש את השקפתו האישית של שפירא על כל אחת מהן: שמואל תמיר, שהצטייר בעיני שפירא כפוליטיקאי, כמניפולטור ציני חסר מעצורים, מגלם מעין כוכב רוק. אל קולו של תמיר מתלווה מוזיקה השואבת את השראתה ממוזיקת רוק, כמו גם כלי נגינה המזוהים עם סגנון זה, כגון גיטרות חשמליות: "כי פוליטיקאי זה כוכב רוק. זה מחניף לקהל וזה מחניף לקהל. זה אומר לקהל מה שהוא רוצה לשמוע וזה

5. שם.

אומר לקהל (את מה שהוא רוצה לשמוע)⁶; הסמפולים המלווים את קולו של חיים כהן, התובע, הם של כלים המזוהים כארץ-ישראליים, כגון חליליות ומנדולינות; השופט הלוי מלווה במוזיקה בהשראת הבלוז, בניסיון לצייר את דיוקנו כדמות נרגנת, כ"קוטר"; לגרינוולד, הנאשם, שהיה איש דתי, יש שני קטעים לאורך האופרה והם בעלי צביון דתי, ובהם המלחין עשה שימוש בטעמי המקרא; בתמונה שבונדי גרוס שר על בודפשט השתמש שפירא בכלים הונגריים, כגון הצמבלום, לצד ציטוטים מתוך האלמנה העליזה מאת פרנץ להאר (Lehár); מהתמונה השנייה עד התשיעית, כשניצולי השואה שרים או מדקלמים, ישנם הבזקים של ציטוטים מוזיקליים שלהם מקטעים קודמים, שנועדו לסמל שהם רדופים על ידי מה שקרה בזמן המלחמה. ככל תמונה מצטברים הציטוטים עד שנוצרת מהומה רבתי. בשלב מסוים המהומה נפסקת.

אחת הרמויות המסקרנות ביותר באופרה היא דמותו של אייכמן. אייכמן כלל לא נכח במשפט, והטקסט המושר מגרונו בגוף ראשון היה חלק מעדותו של יואל ברנד. זו הדמות היחידה באופרה שלא השתתפה במשפט שנערך במציאות, אך דמותו של אייכמן ריחפה מעל שואת יהודי הונגריה כמו גם מעל המשפט הזה כמלאך המוות בכבודו ובעצמו, ועל כן אין זה מפתיע ששפירא הקצה לו אריה מכובדת.

אייכמן פותח את התמונה השישית, "דם תמורת חסורה", במחצית האופרה. תמונה זו ארוכה במידה ניכרת משאר התמונות, והיא נושאת משמעות רבה באופרה. לפתע עולה דמותו של אייכמן כמו חזיון תעתועים אפל. האסתטיקה של האריה הזאת בולטת מאוד בשונותה: באופרה אשר נמנעת כמעט לחלוטין משימוש ב"בל קנטו" ובטכניקות מסורתיות של שירה אופראית, האריה הזו כמעט "נקייה" מאלקטרוניקה: מופיעה בה רק סופרנית בליווי פסנתר "כי זה אייכמן שר. זה טקסט של אייכמן. ואייכמן שייך לעולם הישן. לעולם של המחצית הראשונה של המאה ה-20 או למאה ה-19". אך מעבר להסבר הקונטקסטואלי הנוגע לדמותו של אייכמן, זה הרגע באופרה שבו אנו המאזינים מבינים כיצד האופרה משפט קסטנר מתכתבת עם האופרות המסורתיות, ובו בזמן סותרת אותן ומציעה להן אלטרנטיבה. כשנשאל שפירא על הבחירה דווקא בקול של אישה, הוא ענה "כי הנאצים בעיניי הם טרנסווסטיטים. יש שם משהו פורנוגרפי עמוק מאד"⁷. תפיסה זו מתכתבת עם תפיסה שהייתה רווחת למדי בשנות ה-70 וה-80 של המאה ה-20, המציגה את החברה הגרמנית בתקופה של טרום המלחמה ובמהלכה כחברה דקדנטית, אלימה ורוויית סטיות

6. שם.

7. שם.

מיניות. למשל אפשר למצוא עדויות לתפיסה זו בסרטו של הבמאי הידוע לוקינו ויסקונטי (Visconti), הארורים. "לקחתי בחורה ששרה באופרה של מינכן [...] רציתי בכוונה אישה, כמו ששרים באופרה, רציתי שזה יהיה דפוק כזה, מין מעוך, נלעג, סמרטוטי כזה, קורי עכביש... ועם פסנתר. כמו ליד של שוברט. משהו גרמני. קמפּרסטי [עד מאוד] את הפסנתר. ויוצא פסנתר עקום. בכול יש התערבות אלקטרונית באופרה. זאת אומרת שאי אפשר לבצע את זה חי. זה התנאי"⁸.

תהליך ההלחנה של משפט קסטנר מגלה את נקודות הזיקה ואת נקודות השוני בהשוואה לתהליך ההלחנה של אופרות רדיו "קלסיות". כפי שאפשר להיווכח מהדוגמה שלהלן, שפירא כתב את התפקידים לזמרים לפני הקלטתם. אך שלא כמו מרבית אופרות הרדיו, הקלטות אלו היו בגדר חומר גלם בלבד. ברשימת התפקידים ציין שפירא את שם המבצע או המבצעת, שכן התפקידים נכתבו לקולות ספציפיים במובן המחמיר של המושג: לא "אלט" גרידא אלא זמרת אלט ספציפית. לאחר מכן נערכו הקלטות אלו ועברו מודיפיקציות באמצעות אלקטרוניקה. זו למעשה הסיבה שהתפקידים לא אוגרו מעולם לכדי פרטיטורה ומעולם גם לא פורסמו, שכן הם אינם הפרטיטורה, אלא נדבך אחד בתוך שכבות מרובות שבנו את היצירה הסופית. ואילו לתוצר הסופי, כלומר להקלטה, אין שום צורך בפרטיטורה. המשמעות העמוקה של כתיבת פרטיטורה היא ליצור מנגנון שיאפשר שימור ושחזור של יצירה מוזיקלית, ואילו במקרה הזה ככל פעם שהמאזינים ילחצו על הכפתור "נגן" במכשיר ההשמעה שלהם, הם יזכו לביצוע נוסף של היצירה, הנאמן למקור באופן מושלם. הפרטיטורה מאבדת אפוא את משמעותה.

8. שם.

לחרוץ משפט על תקליטור

מחזור 6 נוצר סימן

מתיב

(Allegro)

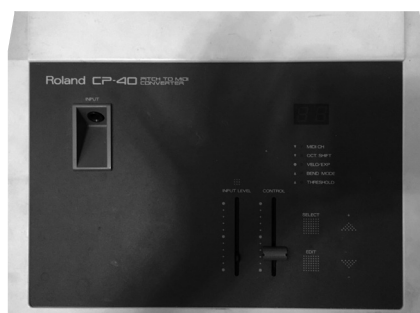
15.8.93 2 הוקא

תפקידה של נועה פרנקל ב"משפט קסטנר"

אחת הדוגמאות אשר קדמו לשפירא בתחום הלחנת האופרות העיוורות, דוגמה בעלת קווי דמיון למשפט קסטנר, היא האופרה דון פרלימפלין מאת ברוננו מדרנה (Maderna), אשר ייחס את מלוא החשיבות למדיום הרדיו כמדיום לכתובת אופרה. דון פרלימפלין מבוססת על סיפור אהבה בעל מאפיינים טרגיים שכתב פדריקו גרסיה לורקה (García Lorca), והיא זכתה לכמה עיבודים אופראיים. הסיפור מתמקד בנישואי תועלת של גבר מתבגר, דון פרלימפלין, לאמתו הצעירה בליסה. שתי האופרות, של מדרנה ושל שפירא, מסתמכות על יכולות הדמיון של המאזין כדי לייצר מעין במה וירטואלית. המשיכה הראשונית של מדרנה למדיום נבעה מההזדמנות שנקרתה לו ליצור סיפור דרמטי בטריטוריה חדשה, המאפשרת יצירה מוזיקלית בשילוב אמצעים אלקטרוניים. מדרנה דימה בעיני רוחו חוויה אורלית רב-שכבתית, שיש בכוחה לשלב כלים אקוסטיים עם צלילים אלקטרוניים, קולות אנושיים לצד סאונדים קונקרטיים, בתוך מסגרת שיכולה ליצור חלל אורלי חופשי יותר וגמיש יותר מהבמה המסורתית המסורבלת. כמו במשפט קסטנר, אפיון הדמויות בדון פרלימפלין ברור וחד למאזינים. הדמויות המגוונות על ה"במה האורלית" ניתנות לזיהוי ולהבחנה בקלות יחסית, כמו שדמות על הבמה ניתנת לזיהוי בקלות בזכות תלבושת או מחווה ספציפית. לדוגמה דון פרלימפלין אינו מוציא מילה מפיו לכל אורך האופרה, והטקסטים שלו אינם אלא קטעי סולו וירטואוזיים לחליל; ואילו אימה של בליסה מתאפיינת בליווי סקסופון ופראזות השואבות את השראתן מעולם הג'אז. מדרנה ושפירא יצרו אפוא תיארון חדש של הדמיון, דרמות מסוגננות באמצעים מוזיקליים, חסרות גבולות, עצמאיות ומשחררות מהמעמסה ומהנטל של הבמה הקונוונציונלית; אופרות שבהן הם יכלו לשלב בין סגנונות שונים ולמזגם ליצירה אחת. ההבדל הניכר בין השתיים, חוץ מסגנון ההלחנה האינדיווידואלי של כל אחד מהמלחינים, נעוץ בחומרים שהאופרה עוסקת בהם, עוד ברמת הליברטו; מדרנה שואב את השראתו בתחום זה מהבמה ומהתיארון הקלסי, ואילו שפירא מושפע מהריאליזם הטלוויזיוני. להבדיל מההיסטוריה של אופרות הרדיו, קשה מאוד להתחקות אחר ההיסטוריה של אופרות הטייפ. מכיוון שאלו אינן תלויות בשום גורם חיצוני, ועלויות ההפקה נמוכות למדי, אין תיעוד נאות על תולדותיהן וגם לא קריטריונים שיקבעו מה הופך אופרה לאופרת-טייפ. כך קורה שלעיתים מלחינים אף הגדירו "אופרה" יצירות אלקטרוניות בקנה מידה רחב, גם כאשר הללו היו ללא אספקט דרמטי, ללא קול וללא טקסט. במובנים מסוימים, תחנות הרדיו העניקו גושפנקה לקיומן של אופרות אקוזמטיות, הפלטפורמה האידיאלית להשמעתן לציבור בקנה מידה רחב. גם משפט קסטנר זכתה לחותם זה, ולאחר הפקת התקליטור היא שודרה במלואה ב"קול המוזיקה".

הרכיב האלקטרוני ביצירתו של שפירא

המוזיקה האלקטרונית היא כלי מרכזי ומהותי במשפט קסטנר, אך היא ממעטת להופיע כסולנית, ורוב הזמן היא מתפקדת כמעין טפילה על הקולות האנושיים. שפירא החל להתנסות בהלחנה באמצעים אלקטרוניים בשנות ה-60, אך לאחר מספר ניסיונות הוא הרגיש שהאלקטרוניקה עוד צריכה לעבור כברת דרך ככלי קומפוזיטורי כדי שתוכל לשרת את האסתטיקה ואת התפיסה המוזיקלית שלו. הוא לא נמשך לאסתטיקה של המוזיקה הקונקרטית או למוזיקה אלקטרונית טהורה. באמצע שנות ה-80 יצאו לשוק כמה מכשירים, בהם סינתיסייזר Pitch to MIDI⁹ (ראו תמונה) ו-Vocoder, ואלה התאימו לדרישותיו. הוא החל לחבר יצירות אלקטרוניות. במשפט קסטנר נוספו למכשירים הללו גם טייפ רב-ערוצים, מיקסר, טייפ מאסטר ומכשירי אפקטים נוספים. השפה האמנותית הייחודית של היצירה התגבשה תוך כדי העבודה באמצעות הציוד החדש. "לא יכולתי לכתוב [את ה]תמונה [ה]עשירית לפני שאני גומר את התמונה הראשונה. כי אמרתי 'אני חייב לגבש את השפה של היצירה, [השפה] האלקטרונית'. אז התחלתי עם התמונה הראשונה, עבדתי עליה חודש וחצי"¹⁰. כתיבת המוזיקה לאופרה נמשכה משנת 1990 ועד 1994. לדבריו, "120 קסטות [קלטות] דאט - טיוטות, ניסיונות, המון עבודה. שלוש וחצי שנים עבדתי [על המוזיקה ליצירה] ושנתיים על התמליל. לא היה לי שום מודל בעצם. וזה יתרון. כשאת עושה בלי מודל, את עושה משהו חדש, באמת חדש, שמביך הרבה אנשים".



חלק מהציוד האלקטרוני ששימש לכתיבת משפט קסטנר - מכשיר שמזהה גובה צליל של סיגנל ומתרגם אותו לערך MIDI⁹

9. MIDI - ממשק דיגיטלי לכלי נגינה.

10. שם.

התייחסותו של שפירא לקול האנושי ביצירותיו האלקטרוניות השונות כמו גם במשפט קסטנר, היא כאל מחולל ההתרחשויות האלקטרוניות. הוא זה שמכתיב אותם. כל הסאונדים האלקטרוניים והאפקטים למיניהם מקבלים את קצבו של הקול האנושי, את גובהו ואת המעטפת שלו. כלומר, הם מתחקים אחרי תכונות מסוימות של הקול והשפה, כאשר הטקסט המקורי הוא ה"טריגר" של האלקטרוניקה. הקול והטקסט מייצרים אפוא את סולם ההיררכייה, אלמנט ששפירא ראה כמהותי למלאכת הקומפוזיציה. הם מכתיבים את כל השאר, הם נקודת המשען. היכולות האדירות של המכשור האלקטרוני, אשר מאפשרות להלחין כל שבריר של שנייה ולבצע מודיפיקציות משמעותיות בכל הברה והברה; האפקטיביות שבה הם מבצעים במדויק מקצבים לא סדירים ומהירים, בעלי טכניקה על-אנושית; האלגנטיות שבה הם מתגברים על הגבלות הקשורות באורך נשימתו של הזמר/ת - כל אלה הפכו לאבני היסוד שעליהן מתבססת האופרה. שפירא ראה במוזיקה האלקטרונית אמצעי לפתרונות חדשים ורעננים לסוגיות אסתטיות, קומפוזיטוריות ואתיות, שהעסיקו את העולם האמנותי שלו, כאשר העיקרון שמלווה את כל יצירותיו הוא שהאלקטרוניקה בנויה על בסיס אנושי. הניגודיות שבין האנושי לאלקטרוני היא נקודת המוצא של האספקט האלקטרוני בכל יצירותיו האלקטרו-אקוסטיות, לרבות "משפט קסטנר".

שפירא נמנע מניגודים גדולים. המוזיקה שלו נמנעת מ"דרמות הניגודים", דהיינו, מקונטרסטים עזים כגון פורטיסימו מול פיאניסימו, צלילים גבוהים מול צלילים נמוכים וכו'. הדרמות הגדולות שמורות לתכנים שהמוזיקה עוסקת בהם ולאמצעים המוזיקליים שבהם הוא בוחר כדי להעביר נושאים אלו. שפירא, בתור מלחין ישראלי אשר מתכתב עם הזרם האמנותי שפרח באירופה אחרי המלחמה, שלל את הערכים האמנותיים של העולם שלפני אושוויץ או של התרבות ששיאה היה אושוויץ. בעקבות שאלתו של הפילוסוף והמוזיקולוג תיאודור אדורנו (Adorno) "האם תיתכן שירה אחרי אושוויץ?" גרס שפירא שעל היצירה המוזיקלית להציע אלטרנטיבה למוזיקה שנכתבה לפני 1945, בייחוד בתור יהודי וישראלי. הוא חיפש אלטרנטיבה שמייחדת את המוזיקה האמנותית הישראלית ממוזיקת המלחינים האירופים. כלומר אף על פי שישנן נקודות דמיון, שפירא לא ראה בעצמו חלק מהאוונגרד האירופי של שנות ה-50 וה-60 אלא חיפש חלופה לאסתטיקה זו מעצם זהותו הישראלית. הוא ראה במלחין הישראלי חסר מסורת מוזיקלית אמנותית, ועל כן גם נטול מחויבות למסורת זו; מעין נקודת אפס, שאיפה לטאבולה ראסה שיש למלאו בשפה צלילית-קצבית חדשה: "אנחנו פרובינציה דה-לה-קרים", מדבר שממה תרבותי-מוזיקלי".

המצב המוסרי-פוליטי בישראל, בייחוד מאז כיבוש הגדה המערבית בשנות

ה-60 ותחילת פריחתו של הזרם ההתנחלותי-משיחי בשנות ה-70, הובילו את שפירא למסקנה שעליו לכתוב מוזיקה טורדנית, חסרת שקט ויציבות כדי לבטא את זמנו ואת המציאות הפוליטית שהוא חי בה, וכדבריו "אין דבר כזה 'מוזיקה יפה', יש מוזיקה נכונה לכאן ועכשיו".¹¹ קומפוזיציה, על פי תפיסתו, היא מעין טריטוריה שהמלחינים מחויבים להתנהל בה בהתאם לזמן ולתקופה שהם יוצרים בה: "יצירה שנכתבת היום חייבת 'לצלצל היום'".¹² את ה"צלצול" העכשווי הוא זיהה עם יצירות המשלכות אלקטרוניקה. ומתוך מסגרת העקרונות האתיים-אסתטיים הללו נולדה האופרה: "תעשי אופרה עם תזמורת - יהיה לך משהו אירופאי. רציתי שזה לא יהיה אירופאי. שזה יהיה שלנו. דיון פה, בעיה שלנו. זה לא בעיה של אף אחד בעולם [...] זו אופרה על ישראלים, בעברית".¹³ השפה העברית עצמה גם היא מקור השראה בולט לשפירא. את השפה העברית הוא מתאר כ"חסכונית, מדויקת, ממעיטה במילים ואוהבת משפטים קצרים", שפה לא מוזיקלית, מלאת דגשים ונוקשה. את הקצב של המוזיקה כמו גם את האסתטיקה המוזיקלית שלו הוא שואל מהשפה ומהמקום כפי שהוא מבין אותם: "יבשה כמו הסלעים שבארץ [...] רזה, לא יפה, 'צמאה למים'".¹⁴

האלמנט הטלוויזיוני

התוכן של משפט קסטנר מתכתב עם הריאליזם הטלוויזיוני ועם הדרישות ממלחינים שכתבו אופרות לטלוויזיה ולווידאו. הטלוויזיה היא מדיה אודיו-ויזואלית שדרשה עוד מראשית דרכה הגדרה אשר תבדיל אותה מהמדיות האחרות ובעיקר מהקולנוע. כוחה של הטלוויזיה החדשה נבע מהאינטימיות של המסך הקטן, שילוב בין האנרגיות של תיאטרון חי והאפשרויות הגלומות בטכניקות הצילום השונות. קבוצה של כותבים אמריקנים צעירים שביקשה להגדיר את סוג החומרים האידיאליים שמתאימים ביותר למסך הטלוויזיה בחרה לתארם בשם ריאליזם. השם הזה, השאול מעולם התיאטרון, משקף מעין הסתכלות פנימית וסביבתית שנועדה לעמוד על מהות הקונפליקטים של בני האדם. אולי משום כך האינטואיציה הראשונה של שפירא במשפט קסטנר הייתה לממשה בדמות אופרה

11. שם.

12. שם.

13. שם.

14. בת שבע שפירא, כחוח בין השושנים - אריק שפירא מלחין ישראלי, חיפה: אוריון הוצאה לאור, 2014, עמ' 22.

המתחקה אחרי תוכניות טלוויזיה. האסתטיקה הטלוויזיונית הייתה חלק ממצייאות חיו, והוא בחר בסיפור אמיתי, ריאליסטי, המציג את הקונפליקט החברתי-פוליטי שהתעורר בחברה המתהווה בישראל בראשית ימיה ועודנו תקף בימינו.

בשנות ה-90 נעלמו אופרות הרדיו כמעט כליל. כבר משנות ה-70 חלה ירידה דרסטית בכמות אופרות הרדיו שפורסמו. מספר קטן יותר של מלחינים ראו לנכון לכתוב אופרות למדיה זו, בייחוד עם הופעתן של אופרות הטלוויזיה שהיו זמינות לקהל רחב יותר והחזירו לאופרה את האספקט החזותי. מלחינים רבים נרתמו לכתובת אופרות לווידיאו ולטלוויזיה, בהם בנג'מין בריטן (Britten), אשר כתב את *Owen Wingrave*¹⁵ ורוברט אשלי (Ashley) שהקדיש חלק ניכר ממחקרו האמנותי לאופרות וידיאו, בהן יצירות מופת כגון *Perfect Lives*¹⁶.

כבר מתחילת שידורי הטלוויזיה, עוד לפני השידורים המסחריים, שודרו אופרות על המסכים. עיקר המוטיבציה של תחנות הטלוויזיה הייתה הניסיון להקנות לציבור הרחב השכלה מוזיקלית ולשפר את טעמו, מתוך תחושה שתקשורת הטלוויזיה מספקת הזדמנות נדירה בתחום זה. שידורי הטלוויזיה המסחריים החלו בשנת 1939. כעשור אחר כך הציע סמואל צ'וצ'ינוף (Chotzinoff), המנהל המוזיקלי הכללי של רשת NBC, בצעד מהפכני לשלם תמלוגים בעבור אופרה הנכתבת במיוחד לטלוויזיה.

לכתובת אופרה זו הוא בחר במלחין ג'יאן קרלו מנוטי (Menotti), מלחין אהוב על הקהל, מנוסה בהלחנת אופרות לרדיו ובהתמודדות עם המרת האופרה למדיות שונות מהבמה. אמהל ומבקרי הלילה¹⁷ היא האופרה הראשונה שנכתבה לטלוויזיה, והיא זכתה להצלחה מסחררת בקהל הצופים ולשבחי הביקורת כאחד. עם זאת, היא משוללת כל יסוד ריאליסטי. זו אופרה בעלת אלמנטים פנטסטיים, המגוללת סיפור לחג המולד על ילד יתום מאב, עני ונכה שחי עם אימו בבקתה דלה. בזכות יחסו האדיב לשלושה אורחים מסתוריים אשר מופיעים באישון לילה בפתח ביתו, הוא מקבל מתנה שמימית - כושר הליכה והזמנה להצטרף אליהם אל כוכב רחוק. מבחינה זו, מנוטי לא נענה לחיזיון האמנותי שצ'וצ'ינוף ראה כמתאים לטלוויזיה. מבחינה מוזיקלית זו אופרה במערכה אחת, טונלית, דיאטונית וגדושה מלודיות קליטות. בכל זאת היא חידשה חידוש אחד והיה בה אלמנט ריאליסטי מרענן: האופרה הבימתית נאלצה להפקיד את תפקידי הנערים בידי נשים מכיוון שעוצמת קולם של נערים אינה מספקת באולם גדול, ואילו באופרה המשודרת

15. Benjamin Britten, *Owen Wingrave*, BBC, 1971.

16. Robert Ashley, *Perfect Lives*, Lovely Music Ltd, 1984.

17. Gian Carlo Menotti, *Amahl and the Night Visitors*, NBC, 1951.

באמצעות מכשירי הגברה אפשר להפקיד את התפקיד בידי נער אמיתי. כמו כן, אילו אישה איישה את התפקיד במקום נער, היה הקהל מבחין בכך על נקלה, ואילו על במת התיאטרון התעותע אפשרי.

יוצרים רבים הרגישו שהדרישה לריאליזם בכל הקשור לעולם האופרה אינה הגיונית ואינה מודעת לצורכי הז'אנר האופראי. האופרה, כבר מימיה המוקדמים, נבדלה מריאליזם; אין כל ריאליזם בדמויות ששרות אריות מרגשות רגע לפני שהן נופחות את נשמתן (סצנה המאפיינת את עולם האופרה לדורותיו). קהל הצופים באופרה מקבל עליו מראש את ההבנה שמדובר בחוויה שונה מריאליזם, הן בבחינת התכנים והן בבחינת אופן הצגתם. רשימת המלחינים והמלחינות שכשלו להביא את הריאליזם לאופרות הטלוויזיה מפוארת בהרבה מאלו שצלחו את המשימה.

בהקשר זה, מעניין לראות שדווקא אופרת הטייפ משפט קסטנר נענתה לאתגרים המהותיים הגלומים ביצירה טלוויזיונית. האלמנטים הריאליסטיים ביצירה ברורים מאליהם, שהרי היא מבוססת על משפט אמיתי. שפירא לא הוסיף ולו מילה אחת לפרוטוקול המשפט, הוא רק ערך את הטקסטים. יתרה מזו, הריאליזם הטלוויזיוני לא היה רק עניין אידיאולוגי אלא גם התפתחות פרגמטית: כל התוכניות שודרו בשידור ישיר מהאולפן או משני אתרי צילום לכל היותר. מכיוון שזמן ההפקה של תוכנית טלוויזיה הוא מהיר, הטלוויזיה היא המדיום שהצליח להגיב על אירועים עדכניים, פוליטיים וחברתיים כאחד. ואומנם האופרה משפט קסטנר היא אופרה פוליטית שמתנהלת מתחילתה ועד סופה באתר אחד - אולם בית המשפט. מתעוררת ההרגשה שה"תסריט" של משפט קסטנר הצליח לענות על הדרישה הטלוויזיונית בהלימות גבוהה יותר מאופרות רבות שהופקו במיוחד למדיום. שפירא יצר תיאטרון ריאליסטי אשר שואל את הדרמה מהמציאות הארץ-ישראלית, מהקונפליקטים המאפיינים את החברה המקומית, ומנכיח את האבסורד שבה.

דלות האופרה

אחד הגורמים המהותיים שמניעים את תנופת האופרות החדשות על זניהן השונים הוא כלכלי. עלות ההפקה של אופרה בימתית היא עצומה ומקשה על בתי אופרה לקבל עליהם הימורים נועזים, ואילו עלות ההפקה של האופרות למדיומים החדשים צנועה למדי. כמו כן, האופרה הבימתית מסתמכת על טכנולוגיות המאפיינות את העידן המכני הן מבחינת כלי הנגינה והן מבחינת ההעמדה עצמה, ואילו האופרות אשר נכתבו למדיות החדשות מתאפיינות בזיקה לעידן האלקטרוני, שכן האלקטרוניקה אינהרנטית למדיום עצמו. בכך נפתחה הדלת

לכתיבה אופראית חדשה מבחינת האסתטיקה המוזיקלית, מבחינת התכנים וכן מבחינת אופן התצוגה.

על כן אין תמה שהמלחין הישראלי אשר נענה לאתגר בכתיבת אופרה למדיה חדשה הוא פרופ' אריק שפירא. חיבור זה היה טבעי לו, לא רק מעצם היותו מלחין אשר ייצג את חוד החנית של המוזיקה האמנותית לכל אורך שנות כתיבתו ובשל אהבתו לאמצעים האלקטרוניים החדשים אלא גם מתוך חיבורו לסגנון "דלות החומר" באמנות הפלסטית המקומית. חיבור זה בא לידי ביטוי בידירותו העמוקה עם האמן רפי לביא, מייסד האסכולה הזאת ואב רוחני לדורות של תלמידי המדרשה לאמנות בבית ברל.

כמו ביצירותיו של שפירא, גם במרכז עבודותיו של לביא ניצב דיאלוג ספקני הנוגע למיתוסים של הציונות הממסדית. הרזון הוא מאפיין בולט גם ביצירתו של לביא - שימוש בחומרים דלים כגון דיקטים, קולאז' וצבעים תעשייתיים. גם לביא הקדיש חלק נכבד מיצירתו לדמות ה"צבר המנושל", זה אשר נולד בארץ ישראל אך ויתר על היהדות הגלותית ועל המיתוס הציוני גם יחד. מצב זה מתאפיין בחילוניות ובה-מיסטיפיקציה של החיים, אשר ביטויים הוויזואלי באמנות הוא שימוש בחומרים דלים. התפתחותה של מגמה זו קשורה לניתוק מן המסורת של האמנות האירופית ובתפיסת המקומיות של האמנות הישראלית, אמנות שרואה בעצמה פריפריה ואלטרנטיבה למרכזי האמנות הגדולים.

השקפת העולם של לביא ושל כמה מעמיתיו ותלמידיו התיישבה עם תפיסתו של שפירא, משל היה נציגם בעולם המוזיקה האמנותית. לביא, שהיה חובב מוזיקה והחזיק בביתו אוסף נכבד של הקלטות של מיטב היצירות מכל התקופות, ערך בביתו מעין חוג האזנה ביתי לתלמידיו במדרשה לאמנות. בשיעורים אלו הכתיר לביא את שפירא למלחין החשוב ביותר בסצנת המוזיקה האמנותית בישראל. למרבה הפרדוקס, האופרה משפט קסטנר נשארה מיותרת מאח ורע בשדה המוזיקלי המקומי, ואילו את הדיאלוג האמנותי ביסס שפירא דווקא עם אמנים פלסטיים.

בתור תלמידתו של שפירא, משפט קסטנר נחשבה בעיניי סמן משמעותי בנוגע לכתיבת אופרה בת זמננו כבר מהפעם הראשונה שנחשפתי אליה. בזכותו השכלתי להבין שהמדיום שבאמצעותו תתנהל האופרה הוא הקנבס שלי. הוא זה אשר יכתיב את פלטת הצבעים האפשרית ואת התכנים הראויים לו. בשנת 2011 פרסמתי את האופרטה חוקי השתקפות ברשת האינטרנט, והיא הוצגה בגלריה האינטרנטית של "וואלה" (אוצר: יניב יהודה-אייגר). באופרטה הורכב הליברטו מטקסטים על גבי דפי HTML, מעין בלוג המשלב מוזיקה, וידאו ואריות אינטראקטיביות שנכתבו על ידי הקהל. היא הוצגה במשך כחודשיים וזכתה

לחשיפה בקנה מידה רחב. רשת האינטרנט סיפקה קרקע פורייה ליצירת דרמה-מוזיקלית עדכנית, שונה ומיוחדת.

המרחב הדיגיטלי בכלל והרשת בפרט היא חלל וירטואלי שמתרחב בהתמדה ואוצר בחובו מידע פרטי וציבורי "מהרחם עד הקבר"¹⁸. היא אינה שוכחת ואין אפשרות למחוק ממנה את "טעויות" העבר, כפי שהשכיל להבין התיאורטיקן מרשל מקלוהן (McLuhan). מכיוון שכמות הנתונים ברשת הולכת וגדלה כל העת, חיי המדף של יצירת אמנות הנכתבת לרשת קצרים למדי. היא מתפשטת ביעף ברחבי הרשת ומתפוגגת במהירות שבה הופיעה. ובכל זאת, הרשת היא המרחב של הזמן והתקופה שאני יוצרת בה ושעליה מתנהלים מאבקים סוציו-פוליטיים אגרסיביים הדורשים תגובה ביקורתית ומושכלת מעולם האמנות: זכויות יוצרים; הזכות לפרטיות; בולמיית צרכנות ומניפולציות מחושבות מצד יצרנים ופוליטיקאים על הציבור הרחב; הקושי לזכך משמעות מכמויות המידע, האמיתי והכוזב כאחד – אלו הן קצה הקרחון ממגוון הדילמות והבעיות שצפות מתוך הרשת אל המציאות הקונקרטית של כל אחת ואחד מאיתנו. אלה סוגיות עמוקות ורלוונטיות ליצירת אופרה בת זמננו. עלות ההפקה של אופרה לרשת האינטרנט היא מינימלית, היא נגישה לכל דורש, ללא תשלום, ואינה כרוכה ביציאה לאולם הקונצרטים. היא מאפשרת לקהל להתנסות ולהיפתח לתחום החדש מביתו, בקצב ובאינטנסיביות הנוחה לו. במובנים רבים, זהו ה"צלצול העכשווי" של תחילת המאה ה-21, וזו הייתה תשובתי למורי הנערץ.

במציאות הישראלית שבה מלחינים נלחמים על כל פירור תקציבי, כמעט תמוה שמרבית המלחינים לא מצאו במשפט קסטנר מפתח לדרך אחרת, חדשה ורעננה לאופרה הישראלית. כמות מכובדת של אופרות מקומיות נכתבות למגירות מאובקות או הועלו על במה כאסופת אריות ורציטיבים ללא כל אספקט ויזואלי. לעיתים גם הסיפור הדרמטי מאחורי קטעי השירה נחתך וסורס מטעמי תקציב עד כדי איבוד משמעות. אופרות אחרות נכתבות מראש לכמות קטנות ולאנסמבלים קאמריים מצומצמים, זוכות לביצועים מעטים לפני הקהל הישראלי הזעום ומתאדות כלא היו. וכך הצעד החלוצי של שפירא נותר כמעט בודד במערכה, אך קריאת התיגר של אופרה זו עדיין ניצבת על תילה, עקשנית ומסרבת לוותר, כמו שהיה אריק שפירא עצמו.

Marshall McLuhan, *The medium is the message*, London: Allen Lane The Penguin Press, 1967