

ה'לא' שמתחת ל'כּן' – עיון בהפקת האופרה האומר כּן של תא אופרה זוטא

עידו לויט

ב-13.10.2010 הוצגה בתיאטרון תמונע הפקה ייחודית של האופרה האומר כּן (ברכט, וייל). הפקה זו היא ראשונה לקבוצת "תא אופרה זוטא", קבוצה העוסקת ביצירה תוך כרי שילוב של העיון והעשייה האמנותית. כלומר, כזאת שאינה מתמצית בהעלאת יצירה על במה, אלא אף עוסקת בהיבטים מחקריים, ביקורתיים והגותיים שלה. הדבר הולם במיוחד כשמדובר באופרה של וייל וברכט, ואף יותר כשמדובר באופרה שהם קוראים לה "אופרת בית ספר". על כן, פתיחת הפעילות של התא עם האומר כּן היא בחירה נכונה ביותר. ואולם, הפקת האומר כּן קדמה בעצם להיווצרות "תא אופרה זוטא". זו התרחשה כבר בשנה שעברה, בקורס שנתי במגמה למוסיקולוגיה של בית הספר למוזיקה ע"ש בוכמן-מהטה באוניברסיטת תל אביב. המוסיקולוגית מיכל גרובר-פרידלנדר, במאית האופרה, מעידה כי היצירה נלמדה מכל היבטיה – מוזיקלי, היסטורי, סוציולוגי, תיאורטי, תרבותי; ובמשך הקורס באו גם מרצים אורחים שהאירו את ההיבטים האלה. מלבד כמה שחקני חיזוק בדמותם של מבצעים מקצועיים, ביצעו את היצירה הסטודנטים (רובם משתתפים גם בהפקה של "תא אופרה זוטא"), השרים ומנגנים אבל גם מאפרים, מפיקים ומצלמים וגם כותבים מאמרים. המאמרים התפרסמו בתוכנייה הייחודית, אולי ראשונה מסוגה, של ההפקה. תוכנייה זו מוגשת כקופסת קרטון מרובעת, המזכירה אריזה של משחק קופסה, ובתוכה שלל כרטיסים רבועים, הכוללים לצד תצלומים מחדר החזרות ריאיונות, רשמים, תרגומים ומאמרים פרי מחקר התלמידים, וגם מאמרים של חוקרים בעלי שם מתחום האמנויות ומדעי הרוח כגון משה צוקרמן, פרדי רוקס, עודד אסף, צבי טאובר ואחרים. התוכנייה היא דוגמה אחת מתוך שורה של רעיונות מקוריים, המציגים שאר רוח ותפיסה

אמנותית עמוקה ורצינית המאפיינים את ההפקה הזאת. שנת עבודה הניבה תוצר של 30 דקות, דבר העשוי לרמז על עושרו ועל עומקו היצירתי של התוצר הזה. דוגמה נוספת לכך היא מחויבות אבני הבניין של ההפקה (החל בבימוי וכלה בעיצוב הבמה, התאורה והתלבושות) למאפייני עומק של האופרה. על הקשר בין היסודות האלה ובין אחד ממאפייני העומק הללו תעמוד רשימה זו.

האומר כן מטילה את קהלה אל מרחב ובו שלושה יסודות השבים ועולים לכל אורכה. זהו מרחב המוצף ביופיו של סאונד עשיר ומהפנט, הנדחף קדימה בקשיחות יד הברזל של קצב חסר מנוח ומכיל חידה. חידתיות האופרה נעוצה בהסחת הדעת מהנהוג להשליך ילדים חולים אל מותם אל הנוהג לשאול את הילד המושלך להסכמתו. אם את הראשון אפשר לגנות, הרי שאת השני אי אפשר להבין. בהפקת "תא אופרה זוטא" אפשר לראות במוקד הזה מרכז שממנו מתפשטת החידה מעגלים מעגלים עד שהמרחב כולו מוצף מוטיבים חידתיים. די בקריאת השורות הפותחות את האופרה בשביל להבהיר את המבוכה שאליה שולחת זו את הקהל.

מה שחשוב ללמוד מעל לכול הוא להסכים. רבים אומרים כן, ובכל זאת אין הסכמה. רבים אינם נשאלים, ורבים מסכימים לדברים מוטעים. לכן, מה שחשוב ללמוד מעל לכול הוא להסכים (תרגום: יניב ברוך).

השורות הללו, "פזמון החוזר" של האופרה (הן חוזרות שלוש פעמים: בפתחה, באמצע ובסיום), מוליכות את קוראיהן לאורך "שביל לוגי" רק בשביל להשליך אותם בסופו אל נקודת ההתחלה. ממש כאותן נמלים על לולאת מוביוס מצוירו המפורסם של מ.ק. אָשֶׁר, או כגיבוריו המתרוצצים לשווא של קפקא. לפיכך, החידה העומדת במרכז האופרה היא חסרת פתרון, כגון זו ששואל הכובען המטורף את אליס במסיבת התה ("למה דומה עורב לשולחן כתיבה?"), שהרי לואיס קרול מוליך גם הוא את קוראיו במומנט זה של הרפתקאות אליס דרך שביל לוגי חסר תכלית. את המבוכה שמייצרות השורות הפותחות את האופרה אפשר, אם כן, לראות כמבוך (הקשר המתקיים בעברית בין המילים "מבוך" ל"מבוכה" הולם כמובן את המצב). אבל שוב, כמו החידה הקרוליאנית חסרת הפתרון, אין זה המבוך של דדאלוס ואריאדנה, אלא זה של קפקא ושל בורחס - כלומר מבוך שאין ממנו מוצא. אם כן, האומר כן מטילה את קהלה אל מרחב אקוסטי מהפנט, דוחף ושועט, אל עולם שאינו בן פענוח, שבו עיקר הזעזוע אינו נובע מנוהג הקרבת ילדים, אלא מההגיגון הלא מפוענח הרובץ בבסיסו של הנוהג הזה. החידה, שנזרעה ברמת העלילה, תופחת לכדי דיסוננס צורם במיוחד לאור שני יסודות מרכזיים נוספים המלווים את ההפקה: אידיאל היופי ועוצמת הקצב. בדרך הולמת ליצירה הברכטיאנית, כלומר, כזאת המתנגדת לשקיעה באשליה

האופראית, מוקמה התזמורת בסמוך להתרחשות הבימתית. גם אם זה אילוץ של תנאי בימה שאינם מקלים על הסתרת תזמורת, הרי שהאילוץ הזה נוצל כהלכה. עיצוב התפאורה, שעליו אמון אלי פרידלנדר, מונה שני יסודות: מבנה דו־ממדי המשורטט בשחור על רקע לבן ומורכב מזוג קוביות נקר (Necker),¹ הניצבות זו מול זו כהכפלה מראתית, וערמה לבנה של לבני עץ דמויות חלקי פאזל תלת־ממדי ענק. שני היסודות הללו מודולריים, ומשמשים בכמה אופנים ותצורות במשך האופרה. הדמויות לבושות במה שאפשר לתאר כשמלות קשיחות במבנה גליל אפור כהה, ועוטות איפור שחור על פנים מולבנים. בעיצוב הבמה ובתלבושות יש יסודות אופייניים למודרניזם הווימארי, בעיקר בעיסוק בגבול בין האדם למכונה. העיסוק הזה מתכתב עם אותו יסוד דומיננטי של קצב. הקצב ביצירה הוא מכני, דוחף־תמיד, אלים, לא אנושי – בדומה למכניות הלא אנושית של המנהג המתואר בעלילה. התפאורה תומכת בכך על ידי שימוש בגיאומטריה חדה, קווים אלכסוניים ושימוש כמעט בלעדי בשחור־לבן. גם תנועת הדמויות בתמונה רובוטית וחדה, ותמיד נגזרת מהמקצב המוזיקלי הדומיננטי. בדרך שהולמת את הספרות האקספרסיוניסטית הגרמנית של תקופת ויימאר, העלילה מתרחשת בלא הקשר תקופתי וגיאוגרפי, הדמויות נעדרות שם ופועלות כמו נדחפות מתוך כורח דטרמיניסטי המגולם בקצביות המכנית של המוזיקה. אם כן, הפקה זו של האומר כן מסמנת הישג גם ביכולתה להימנע מפסיכולוגיה ומאופי של דמויות – מאפיין ברכטיאני מובהק נוסף.

והנה, מתוך המבנה המכני והמנוכר הזה בוקעים קולות זכים ומתוקים. השירה בהפקה זו היא אופראית יותר מהאופן שבו נהוג לשיר וייל. הבימאית בחרה במיוחד בזמרים בארוקיים בעלי קול נקי. לא זו אף זו – השינוי היחיד שנעשה בסאונד היצירה הוא ליהוק זמר קונטרה־טנור לתפקיד המורה במקום הבריטון שמגדירה הפרטיטורה המקורית. השינוי הזה, המוסיף רוך וצלילות ענוגה, שבריריות ופגיעות לדמותו של המורה, מגביר עוד יותר את הדיסוננס המתקיים ביצירה בין המכניות ובין האידיאל של יופי שמימי. אבל היופי הזה אינו פשוט, ותמיד בא עם משהו לא ברור, ששב ומזכיר את נוכחותה של אותה חידה חסרת פתרון העומדת בבסיס הדברים. ראשית, אידיאל היופי הזה בא מהקשר אחר, בארוקי, ולכן קיומו בהקשר הוויילי מלאכותי וטורד מנוחה. שנית, הגישה האופראית אינה שם כל הזמן, אלא מהבהבת בכיצוע השירתי כרוח רפאים. שירה זו, הצועדת במין נתיב לא מסומן, היא דוגמה לאופן שבו הפקה עוסקת במה שאפשר לקרוא לו "משחקים של הפרות". אלה משאירים את הקהל בדריכות,

1. מבנה גיאומטרי אשלייתי שאפשר לתת לו כמה פרשנויות אופטיות.

באי־ודאות ובמתח, וזהו שוב יסוד החידה והמבוך המוצא את דרכו כמעט בכל בחירה אמנותית בהפקה הזאת. כזאת היא גם פריעת קונוונציות של שימוש בחלל ושל תפקיד השחקן באמצעות החדרת דמות לוליינית, התלויה בין שמים לארץ, פונקציה מטא־דיאגטית המשולה למקהלה יוונית אילמת של איש אחד. כזה הוא פירוק היחס המקובל בין שחקן לדמות על ידי הבחירה ליצור כפילים (עוד יסוד אקספרסיוניסטי מובהק) לדמויות המורה והילד, המגולמים כל אחד על ידי שתי דמויות המתחלקות בתפקידי השירה. בסצנה אחת, דמויות הילד והכפיל פשוט חוטפות זו מזו את המילים תוך כדי שירה על ידי סתימת הפה, זו של זו. אי־ודאות זו ביחס לקשר שבין גוף לקול (לעתים נדרש זמן כדי להבין איזה גוף מפיק את השירה) חוזרת ומכה בקטע הא־קפלה (הבארוקי במיוחד), שבו משתתפים חמישה זמרים, רק שלושה מהם שרים (השניים הנוספים רק מניעים את הפה כמו מדובבבים). אפקט דומה יש לגילום דמותו הסמכותית של המורה בידי קונטר־טנור, המפיק קול במנעד המזוהה על פי רוב עם שירה נשית, וגם לגילום דמות הילד בידי אישה.

כל היסודות הללו משתבצים בקלות בתבנית ההזרה הברכטיאנית, אותה גישה המונעת מהצופה להשתקע באשליית התיאטרון ולגבש עמדה מרוחקת, ביקורתית ופוליטית כלפי המוצג לפניו. אמת, אם כי דווקא השימוש במושג "משחקים של הפרות" תחת מונח ההזרה הטעון והמשומש מאפשר להתייחס למאפיינים האלה כניסיון ללכת בשביל הלא מסומן, במסלול שבו כל מה שמוכר נגזר כאשליה ברגע שמורבקת עליו תווית. במובן הזה, התפאורה של קוביית הנקר היא דימוי מצוי. אשליית התלת־ממד של החלל האשריאני שפורשת הקובייה היא סמל הן לאשליית הדימוי התיאטרוני בכלל והן להתפרקות התמידית של מבנים באופרה הספציפית הזאת. האי־אפשרות העקרונית של הקובייה מקבילה לאותה מבוכה עקרונית כלפי מה שאי אפשר לפרוט לרכיבים פשוטים ובהירים. לא מפתיע, אם כן, שבמערכה השנייה עוטה הקובייה תרשים של מבוך.

ברכט ספג ביקורת קשה על האופן שבו סיים את האופרה, ולכן כתב אח־תאום לאופרה ושמר האומר לא, ובו הילד משיב "לא" לבקשה להשליכו. אבל נראה כי מי שהתרצה מתוספת זו לקה בתמימות. וייל לא כתב מוזיקה להאומר לא, וזו נשארה כמחזה חסר מוזיקה. יש הטוענים שווייל סרב לשתף פעולה עם ברכט משום שהשניים הסתכסכו, אבל גרובר־פרידלנדר אינה חושבת שזו הסיבה. ואמנם, התעמקות בהאומר כן מצליחה לגלות שמתחת לאמירת הכן לוחשים ברכט ווייל גם "לא", או "האומנם?" ואולי לפעמים אין הבדל מהותי בין אמירת כן ובין אמירת לא. ההפקה, כאמור, היטיבה להפנים נקודה זו. ההכפלה המראתית של

קוביית הנקר בשחור־לבן, המהדהדת את כפילות הדמויות, מציגה את אמירת הכן ואת אמירת הלא כאשלייתיות במידה זהה. הכפלה זו מעלה את הסברה שאמירת הלא אינה בהכרח מוסרית יותר מאמירת הכן (שהרי אפשר להניח שאמירת הלא תוביל להשבת המשלחת על עקבותיה בלא המרפא למגיפה). אם יש חוט אריאדנה למבוך של האומר כן, הוא מתחיל במקום שבו נתפסים ה"כן" וה"לא" לא כאמירות אופוזיציוניות המובחנות זו מזו מבחינה מוסרית, אלא כמבעים במרחב שבו האפשרות לאמירת כן ולאמירת לא נטועה בסדר החברתי, בחוקים ובקונבנציות, במסורת ובתרבות, או במושגי האופרה; ב"נוהג הגדול", המכני, הלא אנושי, המפעים ביופיו והמזעזע בר־בזמן.