

שתי הרצאות על תרגום האופרה 'האומר כן'

יניב ברוך

יצירותיהם המשותפות של ברכט ווייל (וגם יצירותיו הבימתיות של וייל שנכתבו בארה"ב) תורגמו פעמים רבות לכמה שפות, לעתים כמה פעמים לאותה שפה. אופרה בגרוש, למשל, תורגמה לעברית לפחות שלוש פעמים: על ידי אברהם שלונסקי, שמעון זנדבנק ואהוד מנור. מעגל הגיר הקווקזי תורגם גם הוא לפחות פעמיים, על ידי זנדבנק ועל ידי רבקה משולח. כפי הידוע לי, האומר כן תורגם גם הוא לעברית לפחות שלוש פעמים: ב-1941 תורגמה הגרסה האופראית (שלוקחת רפליקות משתי גרסאותיו של המחזה) והועלתה בשם המסכים. בשנת 1943 פורסם תרגומם של צמד המחזות האומר כן והאומר לא על ידי אהרון שבתאי, תרגום שכולל את שתי הגרסאות של האומר כן. את התרגום שלי לאופרה השלמתי ב-2010. לדעתי, הטעם העיקרי בתרגום חדש ליצירות שכבר תורגמו (מלבד סיבות משפטיות) הוא ערכון השפה, כלומר, נגישותן של היצירות לקהל המודרני. לא אחת מציינים המתרגמים או המוציאים לאור שעכשיו מוגש לקורא הישראלי תרגומה העברי החדש והמעודכן של יצירה כזאת או אחרת. ברצוני להוסיף ולטעון ששפה עדכנית היא עניין הכרחי כשמדובר בשילוב בין המוזיקה של וייל לטקסטים של ברכט, ובעיקר בשירים מתוך מחזות הזמר והאופרות שכתבו יחד. המוזיקה של וייל בשירים האלה משלבת בין מלודיות וצורות מוזיקליות פשוטות שניכרת בהן השפעתה של מוזיקה פופולרית מצד אחד, ובין שפה הרמונית טונאלית-מודאלית מורכבת אך ברורה ונגישה למאזין מצד אחר. לאלה מחוברים הטקסטים הלייריים של ברכט, שפעמים רבות כתובים במשקל ובחרוזה כך שגם צורתם ברורה ונגישה למאזין, ואופיים ברור, נוקב וישיר – הזנות והפשע באופרה בגרוש אינם מרומזים, וכך גם רצונה של ג'ני להימלט מחייה (לא לפני שדאגה לחורבנה של לונדון), מצב

השיכורים בעלייתה ונפילתה של מהגוני, נוכלותו של ג'וני סוראביה (Happy End) וכן הלאה. לדעתי, בזכות הבהירות המילולית, המלודית והצורנית, בוצעו שירים רבים מיצירתם המשותפת של וייל וברכט בדרך אוטונומית ובסוגות מוזיקליות שונות. כך הייתה "הבלדה על מק הסכינאי" לסטנדרט ג'ז שבוצע פעמים רבות, בין השאר על ידי אלה פיציג'רלד, פרנק סינטרה ומריאן פיית'פול, וכך גם Alabama Song, שלעתים מזוהה יותר עם להקת ה־Doors מאשר עם עלייתה ונפילתה של העיר מהגוני. הכרחי אם כן לשוב ולעדכן את הטקסטים מדי פעם בפעם בשביל לשמור על בהירותם ועל ישירותם של השירים שמגמישה אותם כל כך.

מבחינות רבות, האופרה האומר כן יוצאת דופן מכל מה שטענתי עד כה. ראשית, הצורך לתרגם בשפה מודרנית - אמנם לא עלה בידי תלמידי המחקר מהאוניברסיטה להשיג עותק מתרגום של המסכים, אך מהמעט שהצליחו לשחזר הסטודנטים נראה שיייתכן כי היה צורך בתרגום חדש. תרגומו של שבתאי, לעומת זאת, מודרני ונגיש, אלא שהוא אינו מתיישב בקנה אחד עם המוזיקה, מכיוון שבניגוד לשירים שתיארתי, הטקסט של האומר כן אינו מחורז ואינו שקול. גם חלקיו הליריים לכאורה של המחזה, שיר המקהלה ופניית האם אל הילד אינם שקולים ומחורזים. אם כן, תרגומו של שבתאי אינו שומר על המשקל מכיוון שהמשקל נעדר מלכתחילה מהיצירה.

מוזיקלית, בא לידי ביטוי העדרם היוצא דופן של המשקל ושל המבנה הסטרופי במלודיות ובמבנים שאינם ישירים או פופולריים בבחינת בית־פזמון. המלודיות מושתתות בעיקרן על מוטיבים זעירים, תמציתיים וקצביים (ומכאן ישירותן), העוברים על פני השטח שינויים מזעריים שנובעים מהטקסט, כמו למשל, ההבדלים במספר ההברות בין הרפליקות. באופן גס, אפשר לטעון שאין באופרה בנייה צורנית של סוגי סיפר מלודיים בדרך המאפיינת את השירים שהזכרתי, אלא שהמלודיה היא נגזרת מדויקת של הטקסט ומעבירה את הסיפר הטקסטואלי. אל המרחב המלודי החופשי מצורה נוסף גם המרחב הרמוני - ה"נאמברים" אינם נאמנים לסולם אחד, ולעתים מתחילים ומסתיימים בנקודות טונאליות שונות. מכיוון שבמחזה המקורי מופיעות רק שתי מערכות, והחלוקה לתמונות קיימת רק באופרה, אני נוטה לראות את התמציתיות המלודית ואת התלישות הרמונית לכאורה של התמונות כדבר שמדגיש את מלאכותיות החלוקה: מעצם משכן הקצר יחסית של התמונות, שמלבד ארעיותן המוזיקלית כביכול הן מתממשות במלואן רק בסמיכות זו לזו, וייתכן שאינן יכולות להיות מבוצעות בדרך אוטונומית, לעומת השירים הנזכרים כאן.

את שני חלקיו הליריים לכאורה של הטקסט הלחין וייל באופן שמזכיר מוזיקה "שירית" - הוא משתמש בחזרה, שהיא עיקרון סטרופי, חזרה היוצרת מבנה לירי

לכאורה, ובכך גם מבדילה בינם ובין שאר חלקי האופרה. בתום האריה (לכאורה) של האם בפנייתה אל הילד (תמונה 5, מערכה 1) הוסיף וייל חזרה מדויקת על השורה הראשונה של דבריה, חזרה שאינה מופיעה בטקסט המקורי, ומכילה בתוכה את הקדנצה לאריה של האם. הקדנצה היא אמצעי רטורי הקשור למבנה האריה, אך גם להבדלתה הסגנונית משאר האופרה. באמצעות החזרה המשולשת על שיר המקלה (שמופיע במקור רק בתחילת המחזה) תוחם וייל את האופרה לחלקיה – מערכה ראשונה, מערכה שנייה וסיום. ייתכן, אם כן, שהחזרה על אותו שיר קצר, בהיותה זו שמתווה את הצורה, היא גם מעין "פיצוי" להעדרו של הפזמון החוזר. תכונתו הפזמונית של השיר נעוצה גם במבנהו הפנימי – מתוך ארבע השורות המושרות (כל שורה מושרת פעמיים בדרך פוליפונית) השורה הראשונה והשורה האחרונה זהות, זהות שמשתקפת גם היא במוזיקה.

כפי שטענתי, העדרו של המשקל הטקסטואלי מתבטא בהלחנה המתבססת על פרגמנטים קצרים שמשתינים על פי צורכי הטקסט. אם כן, הקשר בין הלחן ובין השפה הגרמנית מהותי במיוחד בהלחנה מהסוג הזה. הקשר הזה היה המכשול העיקרי בהשמת הטקסט העברי במקומו של הגרמני. מלבד השוני הדקדוקי הרב בין השפות, החל במילות הקישור, דרך המינים וכלה במבנה המשפט, קיים הבדל פרוזודי מהותי בין השפות – השפה העברית נוטה למילרע בדרך כלל, בעוד שהשפה הגרמנית נוטה למילעיל. השוו, לדוגמה, בין Mackie Messer המילעילי ובין מקי הסכינאי המילרעי. בלית ברירה עלה הצורך בתרגום חדש, שלעתיים יסטה מהמשמעות הסמנטית המדויקת (המאפיינת את תרגומו של שבתאי) בשביל לשמור על נורמות של הגייה בשפה העברית. בעיקר נדרשה החלפתן של מילות מפתח מלרעיות במילים מלעיליות, ששומרות ככל האפשר על משמעות הטקסט המקורית. בדרך זו הפך "המסע" ל"דרך", "האנשים" היו ל"משלחת", ו"אמי", בדרך אולי סנטימנטלית יותר, הפכה ל"אמא".

לשוני הלינגוויסטי היתוספה העמדה המחקרית שננקטה בהפקה, שעל פיה מושג הג'סטוס במוזיקה של וייל מתבטא בעיקר ביסוד הריתמי, על אחת כמה וכמה באופרה זו, שבה השינוי הריתמי הוא לעתים כמעט השינוי היחיד במוזיקה. מספר ההברות נמדד באופן חמור תוך כדי התחשבות ב(העדר) המשקל בגרמנית, והיה צורך למנוע, עד כמה שאפשר, את הוספתם או את השמטתם של צלילים (או הברות). לדוגמה, השורה הפותחת את הבלדה על מקי הסכינאי (Und der Haifisch, der hat Zähne): השוו בין תרגומו של שלונסקי, המוותר על הנאמנות למספר ההברות לטובת היופי הפיוטי שבטקסט (דוגמה בחמשה השנייה), ובין תרגומו של זנרבנק (בחמשה השלישית):

יניב ברוך

Und der Hai - fisch, der hat Zäh - ne
 יים - נ - שי לויש, ים - מ - ה אב-ו
 יים - נ - שי לו יש ריש - כ - ה

ההיצמדות לג'סטוס הריתמי כפתה לעתים שינוי בוטה של המלל. בתמונה השנייה, למשל, כשבא המורה לביתם של האם והילד, הוא שואל בגרמנית: "האם אוכל להיכנס?" (תרגומו של שבתאי). בגרסה שמוצגת לפניכם בחרתי ב"מישהו נמצא?"

Darf ich ein-tre - ten?
 ננס - כ-הו-ל כל-או אב-ה
 צא - נמ הו-ש - מי

אופציה זו היא הרע במיעוטו - היא שומרת על הג'סטוס, ובתוך ההקשר, שומרת על תפקיד הרפליקה ועל משמעות המצב הדרמטי. חסרונה, כפי שהאירה את עיני ד"ר מיכל גרובר-פרידלנדר, הוא כביטולה של הפעולה היחידה בתמונה. מכשול חמור במיוחד הייתה השורה הראשונה (והאחרונה) בשיר המקהלה. הזכרתי את החזרה על שורה זו (למעשה זו השורה שחוזרת יותר מכולן באופרה), ולא בכדי בחר ברכט לחזור רק על שורה זו, מכיוון שהיא השורה הנושאת בה את מושג ההסכמה. בהיצמדות לג'סטוס הריתמי נוצר מצב שבו ההברה השנייה בשם הפועל "להסכים" הייתה להברה המודגשת (ל-הס-כים). אף על פי שהזמרים בהפקה הראשונה הקפידו מאוד על הגייה רכה של ההברה, עדיין נוצרה בעיה עם

שתי הרצאות על תרגום האופרה האומר כן

הנגנת המשפט, וזה צרם לאוזן:



כשהועלתה ההפקה בשנייה על ידי תא אופרה זוטא החלטנו להגמיש את עמדתנו כלפי הג'סטוס הריתימי בנקודה זו, ליצור מליסמה ובזאת להאריך את ההברה האחרונה (ל-הס-כי-ים):



אלא שייתכן שגם לסטייה מהמוזיקה יש מחיר - האם המילה "להסכים" אינה ברורה ומודגשת כעת יותר ממה שהייתה במקור?
השכלתי איננה בתחום הספרות או התרגום, אלא בתחום המוזיקה. היכרותי עם טקסטים מולחנים בשפת המקור או בתרגום, ועם יצירות משל ברכט ווייל היא פועל יוצא מניסיוני בהדרכת שחקנים וזמרים במוזיקה חוץ קלאסית. כמו כן, ידיעותיי בגרמנית בסיסיות, ובמשך כל תהליך התרגום נעזרתי במילונים, בתרגומו של שבתאי ובכמה תרגומים לאנגלית של כל גרסאות המחזה, בשביל לנסות ולהתמודד עם האילוצים שפירטתי, וגם לנסות לשמור על יופייה של האופרה האומר כן בלי לפגום בתוכנה. אני מודה לזמרים על אורך רוחם ועל נכונותם ללמוד את הטקסט העברי שהשתנה פעמים רבות, לנכונות לייעץ, לנסות ולהקשיב. אני מודה גם לד"ר מיכל גרובר-פרידלנדר, שהייתה עין בוחנת ואוזן קשבת במשך כל תהליך העבודה.