

## **'מי אני?': ערעור זהות ותפיסת עולם באופרה 'אליס בארץ הפלאות' מאת אונסוק צ'ין**

מיכל גרובר פרידלנדר, ספיר מידז'ינסקי,  
ענבל שילאור שמש, נוגה שלוש, עודד שניידר

Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.<sup>1</sup>

כולנו מכירים את אליס מספר הילדים הרפתקאות אליס בארץ הפלאות מאת לואיס קרול. לכן כשאונסוק צ'ין (Chin) הלחינה אופרה המבוססת על הספר, התעוררה סקרנות רבה. צ'ין (נ' 1961), ילידת דרום-קוריאה המתגוררת בברלין, למדה הלחנה בין היתר אצל ליגטי (Ligeti) בהמבורג. את הליברית כתבה עם המחזאי, התסריטאי והליבריתן דיוויד הנרי וואנג (Hwang). הבכורה של האופרה בוצעה ביוני 2007 על ידי האופרה הממלכתית של בוואריה, בניצוח קנט נגנו (Nagano). את תפקידה של אליס שרה סאלי מת'יוז (Matthews), ביצוע שתועד ויצא לאור ב-DVD. אכים פרייר (Freyer), אחד מבמאי האופרה העכשוויים החשובים והמקוריים ביותר, ביים את האופרה ועיצב את התפאורה. נינה וויצנר (Weitzner) עיצבה את הבובות, המסכות והתלבושות.<sup>2</sup> בספרו של קרול וברבים מהעיבודים שנעשו לו לאורך השנים, אליס נבנית כדמות מורכבת ודינמית. דרך הרפתקאותיה בארץ הפלאות עולות סוגיות בנוגע לזהותה, ובד בבד מתערערים מושגי המציאות והחלום. במאמר אנו טוענים, שהאופרה מקצינה את ערעור תפיסתה של אליס את העולם ואת עצמה. הערעור מודגש אף יותר בהפקה שאליה נתייחס, שמרחיקה את אליס מעולם הילדות ולוקחת אותה למחוזות אפלים. המאמר הוא פרי עבודה משותפת של קבוצת מחקר במגמה למוזיקולוגיה באוניברסיטת תל אביב סביב הנושא "ילדות באופרה".<sup>3</sup> אחת המטרות של קבוצת המחקר הייתה להתנסות בכתיבה

1. Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, chapter IX, Project Gutenberg, <https://www.gutenberg.org/files/11/11-h/11-h.htm>, נצפה ב-9.4.2022.

2. Unsuk Chin, *Alice in Wonderland*, DVD (Blu-ray), Kent Nagano / Bayerisches Staatsorchester und Chor. Directed and designed by Achim Freyer, With Sally Matthews, Piia Komsu/Julia Rempe, Dietrich Henschel, Andrew Watts, Guy de Mey, Gwyneth Jones, Berlin: EuroArts, 2008, 2072414.

3. מחקר זה (1568/20) נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע.

אקדמית שונה מהכתיבה השגורה בתחומי מדעי הרוח והאמנויות, ולכתוב מאמר מרובה קולות. חמישה חוקרים – ארבעה סטודנטים לתארים מתקדמים ומרצה – כותבים מאמר משותף. הנושא והטיפול בו – המתודולוגיה, הגישה, הרטוריקה – ייחודיים לכל אחד/ת מהכותבים/ות. אנחנו מציעים לחשוב על הכתיבה והמחקר במאמר זה כעל "ביצוע" חדש של כתיבה אקדמית.

כמו ספרו של קרול, גם הליברית של האופרה מלאה משחקי מילים, חקירות לוגיות, פרודיות, ציטוטים – מדויקים או מעוותים – והרבה נונסנס. ניתוח של השפה המוזיקלית ניתן למצוא בעבודת המאסטר של און סוק פארק (Park) העוסקת כולה באופרה. כפי שמראה פארק, השפה הטונלית של האופרה מאופיינת בשימוש רב בסולמות טונים שלמים – לעיתים צ'ין משתמשת בסולם טונים שלמים אחד ולעיתים בשני סולמות הטונים השלמים בו בזמן. כפי שהליברית מצטטת טקסטים אחרים במדויק או לא, באופרה ישנם ציטוטים וטרנספורמציות של יצירות מוזיקליות. כך צ'ין מצטטת מיצירתו של המורה שלה ליגטי אטיוד 4 – פנפרות, משתמשת בליווי דמוי קלאסטרם בדומה לזה שנמצא בפולחן האביב של סטרווינסקי, ומחקה מעין קדנצות בסגנון ברוקי.<sup>4</sup> צ'ין משתמשת בתזמורת גדולה – שני חלילים (שניהם מנגנים גם פיקולו), שני אבובים (השני מנגן גם קרן אנגלית), שני קלרינטים (השני מנגן גם קלרינט בס וגם קלרינט במי במול), שני בסונים (השני מנגן גם קונטרבסון), שתי קרנות, שלוש חצוצרות, שני טרומבונים, טובה, ארבעה נגני כלי נקישא המנגנים על עשרות כלים במהלך האופרה וביניהם גלוקנשפיל, מרימבה, משולש, משרוקית, תופי סנר, תופי טם-טם, תופי בס, בונגוס, תוף מרים ועוד, הרמוניקה, נבל, פסנתר (הנגן מנגן גם בצ'לסטא ובצ'מבלו), סמפלר וכלי קשת. פארק מראה שהשימוש של צ'ין בכלי התזמורת מבליט מאוד את הקצוות הקיצוניים של המנעד. צ'ין מדגישה את הכלים הנמוכים – טם, קונטרבסון, קונטרבסים, קלאסטרם נמוכים בפסנתר – וגם את הכלים הגבוהים – צ'לסטא, פיקולו ועוד.<sup>5</sup>

האופרה כתובה בעשרה חלקים – שבע תמונות, שני אינטרלודים ופינאלה:

- Scene I – Dream I
- Scene II – The Pool of Tears
- Scene III – In the House of the White Rabbit
- Interlude I – Advice from a Caterpillar
- Scene IV – Pig and Pepper
- Scene V – A Mad Tea Party
- Scene VI – The Croquet Ground
- Interlude II
- Scene VII – The Trial or Who Stole the Tarts?
- Finale – Dream II

Eun Seok Park, *The Study of 'Alice in Wonderland' of Unsuk Chin*, D.M.A., Ohio State University, 2014, 45-46

שם, עמ' 46.

**'מי אני?' – שואלת אליס. 'מי את?' – שואל אותה הזחל**

אחת התמונות הבולטות באופרה היא האינטרלוד "עצה מזחל" (Advice from a Caterpillar), המופיע בין התמונה השלישית לרביעית. התמונה מתבססת בחופשיות על הפרק החמישי, בעל אותו השם, מספרו של קרול. התמונה בולטת ויוצאת דופן אפילו בתוך המוזרות והנונסוס שמאפיינים את האופרה כולה. ב"עצה מזחל" התזמורת איננה מנגנת, הזמרים, ובפרט אליס, לא שרים, ואפילו אין כמעט תנועה או פעולות על הבמה. הזחל מגולם בידי נגן קלרינט בס, המנגן על הבמה ולא בבור התזמורת, כשהוא יושב על פטרייה ענקית. הוא לא שר או מדבר בקול אנושי כמו כל דמות אחרת, אלא "מדבר" דרך נגינה, כאשר שורות הטקסט שלו מוקרנות על הבמה. האינטרלוד הוא אפוא קטע סולו לקלרינט בס בלבד, כאשר רק בשניות האחרונות מצטרפים כמה כלים לסגירת התמונה. הוא נמשך כ-7 דקות. לצד התווים בפרטיטורה כתובות המילים המוקרנות, ובין משפט למשפט מצוינות הוראות הבימוי, המתארות את תגובתה של אליס – או ליתר דיוק את חוסר תגובתה – למתרחש. לדוגמה:

Who are you? Not to know is quite fine, certainty is a crime. Who are you?  
In total confusion, unable to answer or even speak, Alice shrugs and shakes her head.  
Who are you? All my life I will change. Why do you find that strange? Who are you?  
Alice points repeatedly at the Caterpillar, demanding that he answer the question for himself.  
Who are you? So you ask who I am? And to that, I ask "why?" Who are you?

**"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.**

הזחל שואל את אליס את השאלה הזאת שוב ושוב. ניתן לראות שהשאלה מסדרת מעט את המונולוג המבלבל; הטקסט של האינטרלוד בנוי כך שבכל פעם שהזחל "מדבר" הטקסט נפתח ומסתיים בשאלה זו.

**"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.**

מבחינת הטקסט, התמונה אופיינית מאוד לשאר האופרה וכן לספר המקורי של קרול. היא עוסקת בזוהות עצמית ובשאלה העתיקה של הישארות מול שינוי, כל זאת תוך כדי משחקי מילים, חזרות ובעיקר נונסנס. בין משחק מילים אחד לאחר, ובין החזרות על השאלה "מי את?", ניתן לזקק את המסר של הזחל לאליס: זה בסדר לא לדעת מי את, שכן החיים מלאי שינויים. השפה המוזיקלית של האינטרלוד מצליחה ללכוד היטב רעיון זה – גם המוזיקה משתנה כאן באופן מתמיד.

**"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.**

ההבדל הבולט ביותר בין המפגש הספרותי של אליס והזחל לבין המפגש האופראי ביניהם מתבטא בכך שבעוד אצל קרול ישנו דיאלוג, באופרה יש רק מונולוג זחלי ללא תשובה. טיילר שורס

(Shores) מציע שהדיאלוג בספר אינו סתם דיאלוג, אלא ממש חקירה סוקרטית.<sup>6</sup> כדרכם של הדיאלוגים הסוקרטיים, ישנה שאלה שעומדת במרכז השיחה. השאלה כאן אינה "מהי אדיקות" או "מהי המידה הטובה", אלא "מי את?". שאלה זו וכן הדיאלוג כולו, כפי שמציע ריק מאיוק (Mayock), מאירים על משבר הזהות העצמית של אליס.<sup>7</sup> כדרכם של הדיאלוגים הסוקרטיים, הזחל, בתפקיד סוקרטס, דורש מבת שיחו לא לענות סתם, אלא להסביר היטב את כוונותיה. השאלה ההתחלתית מתפתחת לשאלות נוספות, לדוגמה:

For some minutes it [the caterpillar] puffed away without speaking, but at last it unfolded its arms, took the hookah out of its mouth again, and said, "So you think you're changed, do you?"

"I'm afraid I am, sir," said Alice; "I can't remember things as I used-and I don't keep the same size for ten minutes together!"

"Can't remember what things?" said the Caterpillar.<sup>8</sup>

כיאה לדיאלוגים סוקרטיים, הנושא שבו החל הדיאלוג התגלגל לכמה נושאים קרובים. השאלה הראשונית עסקה בזהות, ועד מהרה התגלגלה השיחה לנושאים של שינוי וזיכרון. בסופו של דבר, השאלות בדיאלוגים הסוקרטיים המוקדמים שכתב אפלטון מובילות לאפוריה (aporia) – למבוי סתום, לחוסר תשובה. בדיאלוגים הסוקרטיים סוקרטס ובני שיחו נקלעים לאפוריה, משום שסוקרטס הראה כיצד דעותיו של בן השיח היו שקריות וחסרות הצדקה. כאן נדמה שלא דעותיה והצדקותיה של אליס נקלעו למבוי סתום – אלא עצם זהותה.

"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.

ואולם, כמו בדיאלוגים המאוחרים יותר של אפלטון, התמונה לא מסתיימת באפוריה, אלא ישנה גם מסקנה חיובית. אליס והזחל מדקלמים את "You are old, Father William", אחד משירי הנונסנס הרבים המופיעים בספר, ולאחר מכן הוא מדריך אותה כיצד היא יכולה להשתנות:

"One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter".

"One side of what? The other side of what?" thought Alice to herself.

"Of the mushroom", said the Caterpillar.<sup>9</sup>

6. Tyler Shores, "'Memory and Muchness': Alice and the Philosophy of Memory", in *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*, (ed.) Richard Brian Davis, Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, Inc., 2010, p. 197

7. Rick Mayock, "Perspectivism and Tragedy: A Nietzschean Interpretation of Alice's adventure", in *Alice in Wonderland and Philosophy*, p. 158

8. נצפה ב-9.4.2022, Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, chapter V, Project Gutenberg

9. נצפה ב-9.4.2022, Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, chapter V, Project Gutenberg

"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.

המפגש הספרותי בין אליס לזחל משונה, אך גם משעשע, ובסופו של דבר, פורה. לעומת זאת, המפגש האופראי ביניהם מותיר תחושה קשה. בעקבות שורס, נקרא את התמונה הספרותית בין אליס לזחל כדיאלוג סוקרטי. הדיאלוגים הסוקרטיים שכתב אפלטון (וגם קסנופון) הם מעין פשרה בין הדיבור החי לכתב המאובן. כאשר אנחנו קוראים את הדיאלוג הכתוב בין אליס לזחל, אף על פי שמדובר בטקסט כתוב, אנחנו מרגישים את השיחה החיה. אבל מה שאי אפשר לעשות בספר אפשר לעשות באופרה. באופרה אנחנו רגילים לשמוע את הדמויות שרות-משוחחות, ולכן, כשלפנינו תמונה שכולה טקסט כתוב, וזאת במדיום שבו הקונבנציה היא טקסט מושר, איננו מרגישים דיבור חי, אלא כתב מת. התחושה קשה כפליים, שכן הדיאלוג אצל קרול הופך כאן למונולוג ללא כל תגובה ווקאלית של אליס.

"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.

מבחינה מוזיקלית, האינטרלוד כתוב במסורת הכתיבה לקלרינט סולו של 50 השנים האחרונות, לאור יצירות כמו הסקוונצה מס' 9 של לוצ'יאנו בריו או מונולוג: לשחקן מאת שולמית רן. האינטרלוד כתוב ללא משקל, בטמפו אד ליביטום. השפה המוזיקלית היא בעיקרה א-טונלית, אבל ישנו גם שימוש נרחב במיקרוטונים, בעיקר כחלק מגליסנדי. כך, השפה הטונלית באינטרלוד שונה מאוד מהשפה הטונלית של האופרה כולה – שכאמור, מאופיינת בעיקר בשימוש בסולמות של טונים שלמים ובסולמות דיאטוניים. צ'ין משתמשת כמעט בכל המנעד של הכלי וכן במנעד רחב מאוד של דינמיקה וארטיקולציה. כמו כן נעשה שימוש בטכניקות מורחבות כגון מולטיפוניקס, פורטמנטי ופלאטר-טאנג. אלמנט מוזיקלי חשוב נוסף הוא ריבוי ההפסקות המשמשות כאמצעי דרמטי, שבהן מוצגות המחוות התנועתיות של אליס כתגובה אילמת לדברים. הטקסט של הזחל כתוב במבנה די קשיח, כאשר בכל התחלה וסיום של דבריו חוזרת אותה השאלה, בעוד המבנה של המוזיקה חופשי לחלוטין. אין שום מוטיב מוזיקלי המחובר לשאלה "מי אתה", אך לאורך המחצית הראשונה של האינטרלוד בולט המוטיב הריתמי של שמינית, הפסקה של חלק שש-עשרה וחלק שש-עשרה. אין חלוקה ברורה לחטיבות, וקשה להצביע על התפתחות צורנית. בעוד הטקסט מלא חזרות וכתוב במבנה ברור, המוזיקה משתנה כל הזמן, כפי שניתן לראות בדוגמאות הבאות:<sup>10</sup>

10. כל הדוגמאות לקוחות מ: Unsuk Chin, *Alice in Wonderland*, London: Boosey & Hawkes, 2007.

מיכל גרובר פרידלונדר, ספיר מיז'ניסקי, ענבל שילאור שמש, נוגה שלוש, עודד שני-דור

*In total confusion,  
unable to answer or even speak,  
Alice shrugs and shakes her head.*

Who are you? Not to know is quite fine cer-tain-ty is a crime. Who are you?

*mp*

דוגמה 1.1

תחילת הטקסט של הזחל והוראת הבימוי לאליס. אינטרלוד I, 151\4\2-5

ALICE IN WONDERLAND (UNSUKE CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

So you ask

who I am? And to that, I ask "why"?

*fp* *ff* *p* *sub. ff*

דוגמה 1.2

מולטיפוניקס והמוטיב הריתמי הבולט ביותר באינטרלוד. אינטרלוד I, 151\6\1-6

ALICE IN WONDERLAND (UNSUKE CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

ca. 66

Who

*fp* *fff* *f* *f* *f* *f* *p*

דוגמה 1.3

חקירה של אפשרויות דינמיקה. אינטרלוד I, 151\8\8-9

ALICE IN WONDERLAND (UNSUKE CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

"מי אני?" – שואלת אליס. "מי את?" – שואל אותה הזחל.

האינטרלוד מעלה כמה אתגרי ביצוע ובימוי לא פשוטים וכן שאלות בנוגע לבחירות הקומפוזיטוריות הגלומות בכתיבתו. מדוע לכתוב את התפקיד לנגן שינגן אותו ולא לזמר שישיר? האם דמותו של הזחל היא דמות ככל הדמויות, או אולי הבחירה לתת את התפקיד לכלי נועדה להבדיל את הדמות מכל שאר הדמויות? מה מקומה של אליס בתמונה? כיצד על אליס להביע את הוראות הבימוי ללא כל טקסט או צליל?

ניתן לחשוב על האינטרלוד כמעין הפוגה אינסטרומנטלית באופרה, אך אנו מציעים שהוא הרבה יותר מכך. האופרה מסמנת את הזחל בדרך שונה מכל שאר הדמויות, וכך מגדילה את תשומת הלב אליו, אל השאלות שהוא מעלה ואל התשובות שהוא מציע. אליס פסיבית לגמרי בתמונה, ובהעדר טקסט וצליל צריכים הזמרת והבמאי לבטא את בלבולה באמצעים חוץ-מוזיקליים וחוץ-מילוליים. בהפקה המקורית הנתק בין הזחל לאליס בולט במיוחד. לא זו בלבד שאין ביניהם שיח מילולי, אלא גם נדמה שאין שום תקשורת ביניהם. הזחל ואליס לא נמצאים באותו המקום על הבמה. הזחל נמצא בחלק העליון, הגדול יותר של הבמה, בעוד אליס נמצאת בחלקה התחתון, הקטן יותר. לאורך התמונה כולה שניהם נמצאים בדיוק באותו המקום. הזחל כלל לא זז, ואילו התנועות של אליס מינימליות ביותר. נדמה שלא זז בלבד שהיא אינה מדברת עם הזחל, אלא היא כלל אינה שומעת אותו. מהבחינה הבימתית, נדמה שישנו דבר אחד בלבד המחבר בין אליס לזחל: הראש של הזחל בהפקה זו זהה לראשה של אליס. מה משמעותה של בחירה זו? ברגע זה ישנן על הבמה שלוש אליסות: אליס הילדה, הזחל שראשו הוא כראשה של אליס ובובה קטנה בדמות אליס. הפעילות היחידה של אליס באינטרלוד היא פירוק הבובה: לאט-לאט היא מפרקת ממנה עוד ועוד איברים, באקט שמביא לשיא את אי-הנוחות הכללית שמקרינה התמונה.

בספרו של קרול מסעה של אליס בארץ הפלאות אינו אלא חלום. באופרה המצב מורכב יותר ופחות חרמ-משמעי, כפי שיידון בהמשך מאמר זה. על כל פנים, במציאות-החלום שבאופרה, הזחל מבטא את מחשבותיה של אליס. בתמונות האחרות באופרה אליס שאלה את עצמה מי היא, ולא הצליחה למצוא תשובה. בתמונה זו היא שואלת את עצמה מי היא דרך דמות אחרת, הזחל, מה שמאפשר לה לענות – "זה בסדר לא לדעת מי אני".

ההשתנות המתמדת של אליס וערעור הזהות שהיא חווה בתמונה "עצה מזחל" מתבטאים בעוד תמונות באופרה. בתמונת הזחל הערעור מגיע דרך חקירתו של הזחל, ואילו בתמונה השנייה, "בריכת הדמעות" ("Pool of Tears"), אליס חווה שינויים בגופה, המערערים את תפיסתה העצמית. בתמונת הזחל אליס כלל אינה שרה, ולמעשה היא נותרת בלי קול אל מול שאלת הזהות. לעומת זאת, התפקיד הקולי של אליס בתמונת "בריכת הדמעות" מגוון מאוד ומבטא את חוסר הבהירות בנוגע לזהותה – האם היא ילדה? אישה? מתבגרת? הגיוון הקולי בתמונה זו, בפרט בכיצועה של מת'יוז, רומז שהתשובה לכך ברורה: אליס היא מרובת גילים. כפי שיורחב בהמשך, מת'יוז מקצינה בכיצועה את טווח ההפקות הקוליות שבהן היא משתמשת כדי לשקף את הגיוון בדמותה של אליס.

אנה ספארמן (Sparrman) מפרשת את דמותה המורכבת של אליס בעזרת המושג singular multiplicity, שהיא שואלת מדלו וגואטרי (Deleuze and Guattari) וממול (Moll). המושג

singular multiplicity משמש את ספארמן כדי לאפיין את אליס כדמות איקונית, על גרסאותיה הרבות. הגרסאות השונות של אליס התעצבו בתרבות לאורך השנים, דרך ספרים, סרטים, סדרות טלוויזיה, איורים וחפצים. על פי ספארמן, יחיד וריבוי אינם הפכים אלא מגולמים זה בתוך זה. היחיד הוא אוסף של ריבוי מאפיינים שעושים אותו לייחודי, והריבוי הוא אוסף של יחידים. ישנן גרסאות שונות של הדמות אליס, אך אנו מזהים את כולן כאותה הדמות בשל מאפיינים המזוהים איתה. כל האליסות, למרות הייחודיות של כל אחת והשוני ביניהן, הן למעשה אותה הדמות עצמה, שמגלמת את חלופותיה של אליס.<sup>11</sup>

במאמר "Alice' on the Stage", שכתב קרול בשנת 1887 בתגובה למחזה המבוסס על ספרו, הוא מתאר את מאפייני הדמויות שיצר; הוא מתאר את אליס כבעלת תכונות ילדיות מובהקות, כגון סקרנות, תמימות והנאה טהורה מהחיים. בהמשך המאמר מעלה קרול את רשמיו החיוביים מפיבי קרלו (Carlo), השחקנית הצעירה בתפקיד אליס במחזה המוזיקלי שהועלה ב-1886.

לדבריו, בהיותה ילדה, היא הייתה מסוגלת לגלם היטב את הגיבורה שיצר.<sup>12</sup> בד בבד עם מאפייניה הילדיים של אליס, דמותה נתפסת גם כבוגרת, לאור התנהגותה המאופקת והשמרנית. יצירתו של קרול נכתבה בתקופה הוויקטוריאנית, ובהתאם לכך דמותה מאופיינת, בין השאר, ברצינות והיגיון, בעודה מייצגת נורמות תרבותיות של התקופה. מפגשה עם תושבי ארץ הפלאות יוצרים סתירה בין דמותה הוויקטוריאנית לבין הסביבה החדשה והבלתי מוכרת, ומחשבותיה ופעולותיה נמצאים בקונפליקט עם ארץ הפלאות והוויית הקרנבל שבה.

אליס היא אפוא דמות ילדה מורכבת ואמביוולנטית. כך גם באופרה של צ'ין, שבה צדדים שונים באישיותה מתבטאים בתמונות השונות: היא מצטיירת לסירוגין כסקרנית והרפתקנית, תמימה, משולחת רסן, מבוזבזת, בעלת תעוזה, מכונסת, מהורהרת, נבונה ועוד.<sup>13</sup> כמו כן מאופיין באופרה גם צד גרוטסקי בדמותה של אליס, בין השאר, דרך עיוות שני שירי הערש שהיא מבצעת. לדוגמה: בתמונה הרביעית היא שרה שיר ערש לתינוקה של הדוכסית שנהפך לחזיר.<sup>14</sup> אריה זו מבוצעת מיד לאחר האריה של הדוכסית, שבה היא מתלוננת על עייטושיו של תינוקה ומכה אותו. בעוד הטקסט לאריה של הדוכסית לקוח מהספר של קרול, האריה של אליס בתמונה זו היא תוספת של צ'ין, והטקסט שלה חדש ואינו מופיע במקור. בניגוד לתפקידה של הדוכסית בחלק זה, אליס שרה אריה איטית וטונלית בדו מז'ור, שעל פי ההנחיות בפרטיטורה צריכה להיות מושרת בקול של ילדה.<sup>15</sup> התוספת של צ'ין מציגה ניגוד קיצוני בין השירה הלירית והליווי הטונלי ובין התוכן המטריד שבו תינוק הופך לחזיר: "Sleep tight, my beautiful pig, and dream of mud and".

play. Too young to become bacon, so breakfast is far, far away.

11. Anna Sparrman, "Through the Looking Glass: Alice and the Child Studies Multiple", *Childhood* 27, no. 1 (2000): 12, DOI: 10.1177/0907568219885382

12. Lewis Carroll, "'Alice' on the Stage", *The Theatre: a Monthly Review of the Drama, Music, and the Fine Arts* (April, 1887)

13. Yoo Sun Na, *The Role Of Alice In Unsuk Chin's Alice In Wonderland: An Exploration Of Performance Requirements*, DMA, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012

14. בעת שאליס שרה את שיר הערש, היא הופכת את ראשו של התינוק כך שהוא נראה כמו חזיר.

15. Unsuk Chin, *Alice in Wonderland*, IV, p. 245



- האבסורד שיוצרת צ'ין באריה זו מתכתב עם דוגמאות אופראיות אחרות מן המאה ה-20, שבהן חלים שינויים בתמונות שירי ערש באמצעים טקסטואליים ומוזיקליים. לדוגמה, באופרה המדיום מאת מנוטי בולט שיר הערש האפל "הברבור השחור" ("The Black Swan"), שמוניקה שרה לבאבא. גם כאן שורר מתח בין אוירת שיר הערש ובין הטקסט הקשה, שמילותיו מספרות על אובדן. במערכה השלישית באופרה דרכו של הולל מאת סטרווינסקי מבוצע שיר ערש המולחן בשפה טונלית אך מכיל סטיות הרמוניות רבות. במקרה זה האבסורד פחות מוקצן ואינו מתבטא דרך הניגוד בין המוזיקה לטקסט, אלא באמצעות מתיחה של הקונבנציות ההרמוניות.<sup>16</sup>
- בתמונה הבאה, כחלק ממסיבת התה, צ'ין מצטטת מקרול את הטקסט "Twinkle, Twinkle Little Star", המגחיק את שיר הערש האנגלי המוכר "Twinkle, Twinkle Little Star", ובהתאמה מעוותת את הלחן.<sup>17</sup> הניגוד שקרול יוצר בין שיר הערש התמים והמוכר לבין טקסט הנונסנס מועצם באמצעות המוזיקה של צ'ין: אליס מצטרפת לשירתו של הכובען המטורף, ובהדרגה נבנה קונטרפונקט עמוס ודחוס, שהקצב בו מואץ עד לכדי היווצרות תחושה כאוטית.
- את רעיון ריבוי האליסות שנמצא בתוככי דמותה של אליס ניתן לזהות הן בהלחנה לקול והן בביצועה של מתייז. קול, כמו טביעת אצבע, הוא ייחודי וספציפי לכל אדם. הייחודיות של קולו של זמר מורכבת ממאפיינים פיזיים וטכניים (גודל, גוון, מנעד, גמישות ועוד), ומהגישה האמנותית והפרשנית של הזמר. קול מקושר לזהות, וזמרים מוכוונים "למצוא את קולם", משמע למצוא או לפתח את זהותם הקולית, כך שזמר מנוחב לסוג ספציפי של הפקה.<sup>18</sup> עם זאת, זמר יכול להפיק מגוון צבעים והבעות ווקליות באמצעות שליטה במכניזם הקולי. אם כן, זהות קולית היא ייחודית ויחידה ובו בזמן מורכבת מריבוי האפשרויות הקוליות. לדוגמה, אמני קול המחקים את קולם של זמרים מפורסמים ערים לכך שקולם הוא עדיין קולם האישי ונמצא בבסיס החיקוי, גם כאשר הם "עוזבים" את זהותם הקולית.<sup>19</sup>
- גם מידת הוורסטיליות של הקול היא חלק ממאפייני זהות שלו: קול המפיק טווח רחב של סגנונות או תכונות אופי, לעומת קול המשמר הפקה אחידה.<sup>20</sup> אופי קולי של תפקיד או ביצוע מושפע ממאפיינים כגון צבע, גודל, מיקום הקול, שימוש ברזונטורים השונים, אופן השימוש ברגיסטרים, ארטיקולציה, גמישות ועוד. כל קול הוא בעל מאפיינים בסיסיים, ולזמר אפשרות להתאימם במידה רבה או מועטה לסגנונות, לדמויות, לתפקידים ולסוגי רפרטואר. זהות הקולית תלויה כמובן בגיל – קול של תינוק אינו דומה לקול של ילד, מתבגר, נער, מבוגר או זקן. זהות הקולית אינה קבועה, אלא משתנה בהדרגה לאורך החיים בד בבד עם השינויים הגופניים הנלווים.
- 
16. Chandler Carter, "Stravinsky's 'Special Sense': The Rhetorical Use of Tonality in *The Rake's Progress*," *Music Theory Spectrum* 19, no. 1 (1997): 55-80, <https://doi.org/10.2307/745999>
17. Yayoi Uno Everett, "Signification of Parody and the Grotesque in György Ligeti's *Le Grand Macabre*," *Music Theory Spectrum* 31, no. 1 (2009): 26-56, <https://doi.org/10.1525/mts.2009.31.1.26>
18. Katherine Meizel, *Multivocality*, New York: Oxford University Press, 2020, p. 27
19. שם, עמ' 77-78.
20. ניתן לחשוב על קאת'י ברבריאן, לדוגמה, כזמרת שזהותה הקולית מוגדרת במידה רבה על ידי שימושה הוורסטילי בצבע, בגוון ובטכניקה קולית.

צ'ין בהלחנתה, ומת'יוז בשירתה, נסמכות על קשר זה בין קול לזהות על מנת לגלם באמצעות התפקיד הקולי את הריבוי הגילי של אליס.

בתמונת "בריכת הדמעות" ("Pool of Tears"), אליס שותה ואוכלת, ובעקבות זאת גופה גדל, קטן, נמתח ומשתנה לפרופורציות משונות. בתמונה זו אליס מנסה להבין את זהותה תוך כדי השינויים הגופניים שעוברים עליה. קולה משתנה ומשקף את ריבוי האליסות. הזמרת מת'יוז משחקת במגוון גדול וטווח רחב של הפקות קוליות. מת'יוז בעלת קול גמיש מבחינת צבע ושלטיטה ברגיסטרים השונים, והיא נעזרת ביכולותיה אלו כדי לבטא את ריבוי הזהויות של אליס.<sup>21</sup> ואכן, קולה המרובד של אליס בולט על רקע הקולות היציבים של הדמויות האחרות בתמונה: הארנב, העכבר ומקהלת גורי החיות (המבוצעת בהפקה זו על ידי מקהלת ילדים), שיידונו להלן.

מת'יוז עוברת לסירוגין בין הפקות קוליות המייצגות דמות ילדית לבין הפקות המייצגות דמות בוגרת, לעיתים אף באמצע משפט. קולה של אליס האישה בעל צבע עשיר, טון מלא, עגול וכהה יחסית. אליס האישה שרה פראזות אופראיות ליריות יפות וגם פראזות דרמטיות המדגישות את העוצמתיות של הקול. בשני סוגי השירה אנו שומעים את אליס הבוגרת דרך קולה המפותח של מת'יוז. עם זאת, לצד השינוי באופי הפראזות, הזהות הקולית הבסיסית נותרת אחידה.

גם אליס הילדה בביצועה של מת'יוז מציעה שתי הפקות שונות שניתן לזהות עם דמותה הילדית. לעיתים קולה צעקני או דיבורי, ברגיסטר הזה שטוח, ולעיתים קולה יושב ברגיסטר ראש ילדני או צייצני. בשני המקרים מת'יוז מנסה לחקות הפקה קולית ילדית – שטוחה, דקה, בהירה, ללא הנפח והעושר של אליס הבוגרת. לעיתים קרובות מת'יוז עוברת בין קול החזה הילדי לקול הראש הילדי, ובדרך זו היא יוצרת ייצוגים של תכונות האופי השונות של אליס הילדה – אליס המתריסה לעומת אליס התמימה. כאמור, לעיתים קרובות מת'יוז עוברת גם בין אליס הילדה לאליס האישה. כאשר היא מנסה לברר "Who in the world am I? Ah, That's the great puzzle!" ומסיקה שהיא איננה אף לא אחת מחברותיה אדה או מייבל, מת'יוז יוצקת לתפקיד את אפשרויות המשחק הווקאליות שלה.<sup>22</sup> לתפקיד שמתחיל בהברות מופרדות, קפיצות גדולות ומקצבים בלתי צפויים, מת'יוז בביצועה מוסיפה קפיצות בין רגיסטרים ומשחק בצבע הקולי, וכאשר המשפטים נעשים בהדרגה צפופים יותר ויותר, המשחק הקולי של מת'יוז הולך ומתעצם.

21. הרבר בולט גם בהשוואה לביצועים של זמרות אחרות – Sumi Hwang ו-Siobhan Stagg – כאשר הן שרות את "Puzzles and Games" (עיבוד קונצרטנטי של צ'ין לקטעים מהאופרה). שתיהן בעלות קול ילדי, קליל ובהיר, הקרוב לצבע ילדי, יותר מקולה של מת'יוז. נוסף על כך, שירתן אחידה בצבע ובהפקה. להאזנה לביצועים, ראו <https://www.youtube.com/watch?v=nNMkcLNpcmQ&t=511s&ab&channel=SiobhanStagg>

<https://www.youtube.com/watch?v=kcLB0BESU74&t=753s&ab&channel=SumiHwang%ED%99%A9%EC%88%98%EB%AF%B8>

22. ישנה אינדיקציה בתווים לסוגי שירה שונים, הנעים בטווח בין שירה לדיבור (נימנע מלתייג ספציפית כ־sprechstimme או sprechgesang עקב ריבוי דרכי הסימון בתווים): תווים עם סימוני X על הראשים, תווים עם סימוני X במקום הראשים, רגליים ללא ראש עבור צעקות או דיבור בקצב ומילים ללא תיווי עבור דיבור חופשי (לדוגמה, ראו את תפקיד הארנב הלבן, תמונה II, תיבות 155–171). עם זאת, טענתנו היא שהאפיון הקולי של האליסות המרובות הוא תוצאה של הביצוע של מת'יוז.

הזמרת נעזרת במומנטום כדי לערבב באופן בלתי צפוי בין הקוליות הילדית לקוליות האופראית המופרות השמורה לאליס הבוגרת.

ניתן להנגיד את הוורסטיליות הקולית של אליס לזו של הארנב המאחר. הארנב מגולם בהפקה זו על ידי אנדרו וואטס (Watts), קונטרטה־טנור, המשלב רגיסטר חזה צעקני בשירתו. ככל שהתמונה מתפתחת, כך הקפיצות בין הרגיסטרים נעשות תכופות יותר ומצביעות על התחושה ההיסטרית וחוסר השליטה של הארנב המאחר. בניגוד לגיוון הקולי של אליס, המייצג ריבוי זהויות, הדואליות הקולית של הארנב מייצגת תכונת אופי עקבית. לעומת אליס והארנב המאחר, העכבר (הטנור Guy de Mey) בעל אופי קולי יציב מבחינת הפקה וצבע. גם כאשר הוא מתרעם, הצבע הבסיסי נשאר אותו הצבע, הקול נתפס כאותו הקול.

מקהלת הגורים שונה מכל הקולות שדנו בהם עד כה, מכיוון שבהפקה זו היא מבוצעת על ידי ילדים.<sup>23</sup> מטבע הדברים, קולם של ילדים הוא דק, קטן ובהיר יותר. בניגוד לפיבי קרלו, הילדה שגילמה את אליס ב־1886, שלפי קרול הביעה את הצדדים הילדיים של אליס באופן ששחקן מבוגר אינו מסוגל לו, ניכר שמת'יוז, ככל שתנסה לגלם ילדה, איננה ילדה ואינה יכולה להיות ילדה. כאשר היא שרה ילדה, היא למעשה מבוגרת המחקה ילדה. ההבדל בולט כאשר שירתה של מת'יוז נשמעת סמוך לקולות הילדים. מת'יוז בעלת הקול הגדול והצבע העשיר והכהה לא נשמעת כמו ילדה, אלא מאמצת מאפיינים הדומים לשירת ילדים, כפי שניתן לשמוע במקהלת הגורים. ריבוי קולות, אישיות אמביוולנטית וטרנספורמציות גופניות מבטאים את השינויים התכופים והמבלבלים שעוברים על אליס לאורך העלילה. אפשר לומר שהמושגים שאליס אוזנת בהם בנוגע לזהותה מאותגרים שוב ושוב. ייתכן שערעור חוזר של מושגי הזהות מוביל אותה לתובנה שאין זהות אחת אלא זהויות רבות. אפשרות אחרת היא, שאין ביכולתנו לדעת דבר על זהותנו, או אפילו שזהות אינה קיימת כלל. אפשר לשאול בהכללה: האם ניתן לקבוע זהות או דמיון בעולם ולהבדיל בין זהות לשוני?

לפי פיאז'ה, המידע שלנו על העולם מאורגן בסכמות. סכמה היא יחידת ידע. כל גירוי חדש שאנו נתקלים בו מעומת עם הידע שיש לנו לגביו, כלומר, עם הסכמה הרלוונטית. גירוי חדש משמעו הפרה של איזון, מכיוון שישנה סתירה בין הסכמה לבין הגירוי. לכן מטרת תהליך העיבוד שלו היא החזרת האיזון. לאורך התהליך מתעצבת הסכמה מחדש בעזרת התאמות והטמעות חוזרות ונשנות, בעקבות האינטראקציה עם הסביבה, כדי לעדכן לגרסה הטובה יותר. כל עיצוב מחדש של סכמה דורש התאמה אליה של כל המערכת ההכרתית.<sup>24</sup>

התמונה החמישית באופרה, "מסיבת התה", תוכננה במלאכת מחשבת על מנת לערער עמודי תווך בתפיסה של אליס. כפי שנראה להלן, נדמה שמתרחשת מתקפה על עצם היכולת של אליס ללמוד. היא מרחיקת לכת מפני שמשמעת ממנה הטלת ספק בעצם האפשרות להסתמך על ניסיון העבר ולהסיק מסקנות חדשות, ואף שלילה מוחלטת של יכולות אלו. אליס עוברת תהליך של

23. אף על פי שבפרטיטורה מקהלת הגורים כתובה למקהלה מעורבת, בכיווע שבו אנו דנים היא מבוצעת על ידי מקהלת ילדים.

24. שרה דרויאן, עקרונות אבולוציוניים בהתפתחות החשיבה, תל אביב: רמות, אוניברסיטת תל אביב, 1999, עמ'

ערעור הסכמה, שלפיה זהות מושגים או אובייקטים פירושה זהות משמעות. הסכמה עלולה שלא להתאים את עצמה נכון, אלא להתעדכן לסכמה מעוותת. ייתכן שבמקום שהסכמה תתאים את עצמה למידע, שלפיו משמעות משתנה על פי ההקשר, היא תתאים את עצמה למידע חדש שלפיו אין (ביכולתה של אליס) אפשרות לזהות דבר מה כדומה, זהה או שונה (נכון לזמן זה או בכלל). בספרו של קרול, בפרק "מסיבת התה" מתואר דיון קצר במשמעות של משפטים שבהם מילים מחליפות את מקומן. לדוגמה: "I say what I mean is [not] the same thing as I mean what I say". יושבי השולחן במסיבת התה מוכיחים לאליס באמצעות דוגמאות שונות, שארגון שונה של משפט יוצר משמעות שונה. בספר של קרול מדובר בקטע קצר, ואולם בתמונה המקבילה באופרה הוחלט לשים עליו דגש מיוחד. הדבר מתבטא הן באורך ניכר של הקטע המוזיקלי והן בהוספה של טקסט שאינו קיים במקור.

בעקבות המפגש עם משפטים אלו עשויות להתעורר אצל אליס שאלות מתחום הקוגניציה האפסיטמולוגית, כלומר, "שאלות על הידע שלנו אודות האמת, ועל ההצדקה של האמונות שלנו [...] מדוע להאמין במה שאני מאמינה בו או במה שאמרו לי להאמין? איך אני יכולה לדעת שדבר מה הוא נכון? מהי אמת? מה מצדיק אותה? האם אנחנו יודעים דבר מה בכלל?"<sup>25</sup> בלא תיווך מתאים על ידי הסובבים, המהווים את מקור הידע, ערעור יסודות התפיסה של אליס מביא אותה לידי מסקנה מפחידה, שגם אם דברים נראים זהים – אין הדבר בהכרח מעיד על זהות. תהליך הלמידה, המתבסס על סיווג אובייקטים או מושגים לדומה ולשונה, שבעקבותיו מצטבר ניסיון, מסווג מחדש כלא-רלוונטי או, לכל הפחות, מוטל בספק. את החוויה הזאת הקהל חווה כמאזין באמצעות ערעור תפיסת הזהה והשונה המוזיקלי.

מבחינה מוזיקלית, כפי שהוזכר בדיון על שירי הערש באותה התמונה, גם בקטע הנדון חל תהליך אסקלציה. התיאור שכותבת צ'ין בפרטיטורה (תיבה 634) ממחיש את טיבה של אסקלציה זו: "During this song, the three become more crazy, and begin laughing hysterically". המשפטים המוזיקליים נעשים צפופים יותר ויותר. הצפיפות מתבטאת הן בדימינוציה (צמצום) של הערכים הריתמיים והן במספר התיבות הרצופות שבהן הזמרים שרים יחדיו במקביל; כלומר, התהליך מתחיל בשירה לסירוגין, וככל שהקטע מתקדם הקולות נערמים. שיאו של התהליך מגיע עם צחוקם ההיסטרי של הזמרים, המשתרע לאורך כ־10 תיבות.

25. David Moshman, "Epistemic Cognition and Development", in *The Development of Thinking and Reasoning*, (eds.) Pierre Barrouillet and Caroline Gauffroy, London and New York: Psychology Press, 2013, p. 15

'מי אני?': ערעור זהות ותפיסת עולם באופרה 'אליס בארץ הפלאות' של אונסקו צ'ין

ca. 144

(2+3) (3+2) (2+3) (3+2) (2+3)

596 *mp*

Alice "I am what I eat"

March Hare *mp* "I eat what I am"

Mad Hatter *mp* "I like what I get"

### 2.1 דוגמה

תחילת תהליך האסקלציה: ערכים ריתמיים גדולים ושירה לסירוגין. תמונה V, תיבות 596-601

ALICE IN WONDERLAND (UNSUK CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

631

Alice "I make what I sell" "I read what I write". is the same thing same thing, same thing.

March Hare "I make what I sell" "I read what I write". is the same thing same thing, same thing.

Mad Hatter "I make what I sell" "I read what I write". is the same thing as "I write what I read"

### 2.2 דוגמה

אסקלציה בעיצומה: דימינוציה ושירה במקביל. תמונה V, תיבות 631-634

ALICE IN WONDERLAND (UNSUK CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

צ'ין מעצבת סדר שונה של משפטים מוזיקליים לכדי משמעות חדשה. ראשית, היא בוחרת להשתמש במשקל חמישה רבעים, ומחליפה לסירוגין את החלוקה הפנימית של כל תיבה: פעם החלוקה היא 3+2 ופעם 2+3. הפראזות המוזיקליות המושרות מאורגנות בזוגות. האופן שבו הארגון המוזיקלי במשפט השני בזוג מתייחס למשפט הראשון, מתבטא בזהות וברמיון של גובהי הצלילים, ובסדר השונה שלהם. נוסף על כך, הדבר מתבטא בארגון הערכים הריתמיים (דוגמה 2.1). בתחילתו של הקטע, מיקום הרבע בתבנית הכוללת משמעותי במיוחד, מכיוון שרוב הערכים

הריתמיים כתובים כחצי או חצי מנוקד. הרבע משמעותי משום שהוא ייחודי בנוף החצאים, ובשל כך מייצג באופן אפקטיבי תכונה זהה ומובחנת, שמיקומה משתנה בין משפט למשפט. בהמשך הקטע הרבע מתרבה ומחליף בהדרגה את החצאים, שהופיעו באותו המיקום במשפטים קודמים (דוגמה 2.2). התהליך ממשיך עד ליצירת רוב של רבעים. הפלא האמיתי נשמר לסוף התהליך: מתווספות גם שמיניות, ואיתן רבעים מנוקדים. למעשה, יחד הם מייצגים בדימינוציה את אותם הערכים הריתמיים של התבנית המקורית, שמופיעה כעת במקביל בתפקיד הכובען המטורף. הטענה היא שאף על פי שהיחס של הערכים הריתמיים בין המשפטים הוא שווה, תפיסת שתי הגרסאות כ"אותו הדבר" אינה נכונה, ומופרכת בעצם הצגתן במקביל. מנקודה זו ואילך הערכים הריתמיים וגובהי הצלילים מתפוגגים, ונותר רק צחוק מטורף.

627

Alice: "I sell what I make" is the same thing as,

March Hare: "I sell what I make" is the same thing as,

Mad Hatter: "I sell what I make" is the same thing as,

דוגמה 3

תבנית בדימינוציה המופיעה במקביל לתבנית המקורית. תמונה V, תיבות 627-630

ALICE IN WONDERLAND (UNSUK CHIN/DAVID HWANG)

Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

© Copyright 2007 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd. International Copyright Secured. All Rights Reserved.

מבחינה טקסטואלית, בספר מדובר בסך הכול בארבעה משפטים, ואילו באופרה ישנם אחד עשר משפטים, שרובם הם תוספות שאינן מופיעות במקור. ניתן להבחין בין רמות שונות של אינטנסיביות בתוכנם של המשפטים, המבטאות דרגות של ערעור תפיסתי. כמו כן, אפשר להצביע על שיאים טקסטואליים, המהווים נקודות קיצון של ערעור התפיסה. עם זאת, סדר המשפטים אינו מקביל לתהליך האסקלציה המוזיקלית. בשונה מהמהלך המוזיקלי, ארגון הטקסט אינו מעוצב כתהליך אחד רציף. כלומר, המשפטים אינם מסודרים באופן שמשקף אסקלציה.

המשפטים "I am what I am ≠ I am what I am" ו-"I dream when I dream ≠ I dream when I dream" הם שיאים טקסטואליים, שכן בתחילת הקטע המשפטים שערערו את תפיסתה של אליס הורכבו מהיפוך של זוגות מילים שונות, ואילו כעת מדובר באותן המילים בדיוק; כלומר, ההחלפה כלל אינה שקופה. לכאורה מדובר באותו המשפט שחוזר על עצמו. לכן כאשר יושבי השולחן עומדים על כך שאותו המשפט בדיוק מקבל משמעות שונה כאשר אין שום שינוי גלוי לעין, עולמה הקונספטואלי של אליס מתמוטט.

'I am what I am ≠ I am what I am'

בתרגום לעברית, המשפט "אני (הוא) מה שאני" הינו משפט שמני; ה"אני" הראשון מתפקד כנושא, ו"מה שאני" מתפקד כנשוא שמני מורכב. למען הנוחות, מעתה נתייחס ל"מה שאני" כמילה אחת ונכתוב אותה ללא רווח: "מהשאני". נשוא שמני יכול להיות שם עצם או שם תואר. בהנחה שמדובר בשם תואר, במשפט הראשון מהשאני מייצג אולי סך של תכונות, שדוברו של המשפט מזהה עם ישותו. כדי להבין את טיב המשפט השני ראוי להתבסס על תבנית זוגות המשפטים שהובילה אותנו אל הנקודה הזאת. לכן נפרש את המשפט השני בסדר הפוך מקודמו. משמעותו של היפוך זה היא, שכעת התיאור מופיע לפני שם העצם שאליו הוא מתייחס: "אני הוא מהשאני  $\neq$  מהשאני הוא אני". בהנחה שהמשמעות אכן שונה, אנו מציעים שהשאלה הפילוסופית המסתתרת כאן היא: האם השלם הוא סך חלקיו, או שמא השלם שונה מסך חלקיו? אם השלם הוא סך חלקיו, כי אז המשפט "מהשאני הוא אני" הוא נכון; במקרה זה, מהשאני מהווה תנאי הכרחי לאני. אם השלם שונה מסך חלקיו, "אני הוא מהשאני" הוא משפט נכון; כאן, מהשאני מהווה תנאי מספיק לאני.

כאמור, משפט נוסף הרומה למשפט שנדון בפסקה הקודמת הוא "I dream when I dream  $\neq$  I dream when I dream". מדובר במשפט האחרון בקטע לפני שהדמויות פורצות בצחוק. נגדיר את המשפט מחדש באופן "כרונולוגי": D1 הוא החלום, ו-D2 הוא החלום שבתוך החלום: I D2 when I D1  $\neq$  I D1 when I D2. כאמור, אנו מתבססים על ההיגדים מתחילת הקטע, ומייחסים משמעות שונה למשפטים. אם אכן המשמעות שונה, מקורו של השוני הוא בסדר החלומות. מכאן, שלפי המשפט השני החלום שבתוך החלום (D2) מוביל אל החלום (D1). אם שני הכיוונים אפשריים (D1 ל-D2 ולהפך), האם נדע להבדיל בין חלום לחלום? האם ישנה משמעות לכיוונים כעת? ואם אין משמעות, האם בכלל ישנו הבדל? אולי במקרה זה אפשר לטעון:

$$\{I \text{ dream when I dream} \neq I \text{ dream when I dream}\} = \{I \text{ dream when I dream} = I \text{ dream when I dream}\}$$

משחקי החלפת המילים הגיעו לשיא בעיסוק בחלום – תמה מרכזית בספרו של קרול ובאופרה של צ'ין. בעקבות יו הוטון (Houghton) ניתן להבין את ספרו של קרול כריאליזם חלום.<sup>26</sup> כלומר, העלילה בכללותה ניתנת להסבר ריאליסטי, כאשר כל ההתרחשויות הלא-שגרתיות, הפנטסטיות, אפילו חסרות ההיגיון, אינן אלא חלום. התעוררותה של אליס בפרק האחרון בספר מובילה לפרשנות זו. אם אליס מתעוררת – הרי כל מה שקרה קודם לכן היה חלום.

את האופרה של צ'ין קשה להבין כמקרה של ריאליזם חלום. בהרפתקאות אליס בארץ הפלאות של קרול ההבחנה בין ערות לחלום ברורה, ואילו באופרה הבחנה זו ברורה הרבה פחות. בספר, ההתחלה והסוף הם חלק ממצב הערות, וכל האמצע חלום, ואולם אצל צ'ין לא כן הדבר. האופרה ממסגרת באמצעות שתי תמונות חלום: התמונה הפותחת של האופרה, Dream I, ותמונת הסיום, Dream II. תמונות החלום מהותיות להבנת האופרה כולה, ומייחדת אותן העובדה

Hugh Houghton, "Notes to *Alice's Adventures in Wonderland*", in *Alice's Adventures in Wonderland and Through The Looking-Glass*, (ed.) Hugh Houghton, London: Penguin Books, 1998, p. 310



שהן היחידות שאינן מבוססות על ספרו של קרול. אנו שואלים את עצמנו: לשם מה נוספו? לאיזו מטרה? התמונות חוברו במשותף על ידי המלחינה צ'ין וכותב הליברית וואנג. התמונות האלה, הממסגרות את האופרה, קשורות זו בזו הן מבחינה מוזיקלית והן מבחינה דרמטית. כך צ'ין מסבירה בריאיון את הוספת התמונות:

אף על פי כן, מעולם לא הייתי שלמה עם הפתיחה והסיום (של הספר) – הם היו הרבה יותר קונבנציונליים משאר הפרקים בספר, וזה לגמרי סוריאליסטי. אני תוהה אם קרול עשה זאת בשל התחשבות בדעת הקהל, שכן אחרת הספר היה נתפס כמאתגר מדי לתקופתו. רציתי שעולם החלום יהיה המציאות באופרה שלי. לכן, החלטתי להחליף את הפתיחה והסיום – כולל ההתייחסויות שלהם לחיי היום-יום – בשתי תמונות חלום.<sup>27</sup>

מחקרים שנכתבו על האופרה מדגישים פה אחד את ההיפוך בין מציאות לחלום שתמונות המסגרת מציעות ביחס למקור.<sup>28</sup> אבל תמונות אלו אינן רק מחליפות בין חלום למציאות, אלא מבנות מציאות מורכבת בהרבה. במילים אחרות, ההרפתקאות של אליס אינן מתרחשות, או אינן מתרחשות רק בעולם האמיתי.

הגרסה של צ'ין וואנג אפלה הרבה יותר מהספר של קרול. באופרה, המציאות מתפוגגת לחלוטין. הסיבה לכך היא שהתמונות Dream I ו־Dream II מרפררות היישר לספר ההמשך, אליס מבעד למראה.<sup>29</sup> לדוגמה, משחק השחמט ב־Dream I מתכתב עם הרעיון שלפיו העולם כולו משחק שחמט; המפגש של אליס עם שני זקנים זהים מרפרר למפגש שלה עם התאומים טוידלדום וטוידלדי; גור החתולים עטוף בתכריכים כמומיה ונגרר על הרצפה; מתייחס למשחק של אליס עם גור החתולים שלה, שבו היא מאיימת להרוג אותו אם לא ישתף פעולה; פרחים בגינה ב־Dream II מזכירים לנו את הפרחים המדברים, והאיש הבלתי נראה השולט ב־Dream II הוא גרסה של אליס, שבעצמה בלתי נראית במבעד למראה, וכן הלאה.

בסיום הספר הראשון, הרפתקאות אליס בארץ הפלאות, אליס מתעוררת מחלום, ואילו בספר

27. Pressemappe: UNSUK CHIN Alice in Wonderland Uraufführung: 30. Juni 2007, München.

28. Opernfestspiele, Interview of David Allenby with Unsuk Chin, März 2007

Na, "The Role of Alice in Unsuk Chin's Alice in Wonderland". For review see for example

Raphael Mostel, "Unsuk Chin's Alice in Wonderland", August 2007, Opera Today, <https://>

[www.operatoday.com/2007/08/unsuk\\_chins\\_alice\\_in\\_wonderland](https://www.operatoday.com/2007/08/unsuk_chins_alice_in_wonderland)

[http://www.operatoday.com/content/2007/08/unsuk\\_chins\\_ali.php](http://www.operatoday.com/content/2007/08/unsuk_chins_ali.php)

29. ניתן לזהות את העניין של אונסוק צ'ין באליס מבעד למראה ביצירתה תחת הכותרת

Akrostichon-Wortspiel (Acrostic Wordplay), שחודשה ב־1993. זאת ועוד, לדברי המלחינה, יצירתה

snagS&Snarls (2004) היא הבסיס שעליו הולחנה האופרה הנרונה. לעיון, ראו

Thomas May, "Alice in Wonderland", The Ford, <https://www.theford.com/musicdb/pieces/180/alice->

Scenes V-Finale Unsuk Chin", [https://www.theford.com/musicdb/pieces/180/alice-](https://www.theford.com/musicdb/pieces/180/alice-in-wonderland-scenes-v-finale)

in-wonderland-scenes-v-finale, נצפה ב־5.2.2022. אופרה נוספת של צ'ין, אליס מבעד למראה,

הוזמנה על ידי בית האופרה המלכותי לעונת 2018-2019, אך זו לא קרמה עור וגידים. לעיון, ראו

Martin Anderson, "Unsuk Chin Alice in Wonderland, Barbican Centre, London", Tempo, Vol. 69, No.

273, July 2015, p. 37



ההמשך, אליס מבעד למראה, היא בספק אם חלמה את כל ההתרחשות או שמא היא מצויה בחלומה של המלך האדום, ולכן כאשר יתעורר, היא תפסיק להתקיים. הספר אליס מבעד למראה "מערער את התפיסה שלפיה המציאות המוחשית אכן קיימת".<sup>30</sup> אליס עצמה אינה בטוחה אם היא קיימת באמת.

בהנחה שהתמונות המסגרות את האופרה, Dream I ו-Dream II, אכן מתבססות על אליס מבעד למראה, יש להכיר בהשפעותיהן על האופרה. לא מדובר בהיפוך של מציאות ופנטזיה, שלפיו ארץ הפלאות היא המציאות של אליס, אלא שהמציאות מעוצבת על ידי חלום ומעוגנת בו. למעשה, ניתן לומר שאין קיום מחוץ לחלום. אפשרות אחת היא שאליס חולמת בתוך חלום, והאפשרות האחרת היא שהיא בעצמה חלום בתוך חלום. כל מה שנגדיר כמציאות – הוא מציאות בתוך חלום.

עבודתם המשותפת של פרייר וויצנר על האופרה נטועה באסתטיקה של עולם תיאטרון הבובות.<sup>31</sup> הם מציגים בפנינו אליס הלכודה ב"מציאות" שהיא חווה. את שיאה החזותי של האופרה הם מיקמו בסופה, בתמונה Dream II – שם לראשונה אליס מסירה את המסכה שהסתירה את פניה לאורך כל האופרה. מה שנגלה לעינינו הוא מטריד, מערער ממש, וזאת בגלל מה שנחשף מאחורי המסכה. כבר חזינו באליס חווה שינויי צורה רבים: גוף זעיר ובובתי, זרועות מוגדלות, ראשה משמש ככדור במשחק של מלכת הלכבות, פני הזחל הם פניה שלה וכן הלאה. כאשר אליס מסירה את המסכה ב-Dream II, מתעוררת ציפייה להשתנות ההווה למציאות (כמו בספר) או לחלום (בהקבלה לתמונת החלום הראשונה, שפותחת את האופרה). אבל מה שקורה הוא שאנו ניצבים בפני שתי האפשרויות גם יחד, ובו בזמן בפני אף לא אחת מהן. מאחורי המסכה של אליס נגלית מסכה הזזה לה, מצוירת על פני הזמרת. המסכה אינה בתפקיד של הסתרה, אלא היא גרסה שלה עצמה; אין לה פונקציה של כסות או העלמה, להפך – היא מרגישה ומעצימה את קווי המתאר של פניה. אליס אינה עוברת מהווה אחת לאחרת, תהא זו מציאות או חלימה. לא ניכר עליה שינוי, היא כלואה בהווה בלתי אפשרית, שממנה אין מוצא.

30. Dann Smulian, "Jorge Luis Borges, Author of *Alice Through the Looking Glass*", Romance Quarterly, Vol. 36 no. 1 1989, pp. 79-85. Here p. 79

31. זה כמה עשורים, לא מעט אופרות מבוימות כתיאטרון בובות או משתמשות באלמנטים שאולים ממדיום זה. עם הדוגמאות המוכרות נמנים הבימוי והעיצוב של ווליאם קנטרידג' (Kentridge) (לה מונה, בריסל 1998) לשובו של יוליסס מאת מונטוורדי, שבה יוליסס הוא בובה; העיצוב של ג'ולי טיימור (Taymor) לחליל הקסם (מטרופוליטן אופרה, ניו יורק 2004) המשתמשת בבונרקו (Bunraku), תיאטרון בובה אינדרוני ומסכות אפריקאיות; הבימוי המחודש של פלים מקדרמוט (McDermott) לסאטיאגרה של פיליפ גלאס (מטרופוליטן אופרה, ניו יורק 2018), הכולל הפעלה של בובות ענק.