

בימוי קולות

מיכל גרובר פרידלנדר

האומר כן היא אופרה יוצאת דופן, ניסיון חד-פעמי של מחבריה. פשטותה מתעתעת. הקושי לבצעה נובע בין היתר מההגבלות שהיא מטילה על הבעתיות ומחוסר האפשרות לסווג את אופי השירה בה. יצירה קטנה זו, אופרה שנמשכת חצי שעה בלבד, איננה אופרה צפויה, אף איננה אנטי-אופרה: ייחודה בכך שהיא נטועה עמוק בעולם האופרה, מסתירה זאת היטב וחצויה ביחסה אל אותו עולם.

כיצד יבטא בימוי את ייחודה של יצירה זו?

לא בנינו סיפור או שזרנו סיפר, לא סיפקנו עומק לדמויות, גם לא ניסינו "להשלים" להן מניעים. להפך, הנחנו להן להדהד כדמויות לוקות. הדגשנו את אפיונן כמסומנות, סכמטיות, בלא מראה מסוים, בלא עבר או מקור, דמויות נעדרות פסיכולוגיה. עבדנו על המופשט, המרומז, המצומצם. כך הפכה האופרה למעיקה ותובענית.

המועקה שמעוררת הדרמה הועצמה על ידי הניגוד שלה לשירה מזוככת ומדויקת. הבנינו באפיון השירה מתח בין שירה יפהפייה לכזאת שהיא חלולה וריקה מממד אפקטיבי. רצינו שירה מרוחקת, דיווחית ומטרידה, הבנויה בעיקרה על מקצביות. כאילו היה הקול כלי נגינה, וכאילו נעדרה השירה טקסט או ידע על אודות המילים שהיא נושאת. שירה שכמו משתמשים בה לבטא ניכור בלא ידיעתה - ובכך בדיוק כוחה להעצים את ביטוי הרוע. על זה סמך וייל: הטקסט והמוזיקה בכירור אינם אומרים אותו הדבר. כוחה של המוזיקה בהאומר כן הוא בהכלת יסודות של האומר לא וברו-ערכיות עמוקה של הטקסט. המוזיקה המניעה את האופרה יוצרת באמצעות יופייה המטריד הזדהות והזרה באותה העת. הבימוי מעמיד מול העולם הברכטיאני מושג מוקצן של קול אופראי - קול מלאכותי, לא

טבעי, מסוגנן, קול כאובייקט העצמאי מהדמות השרה אותו, מהטקסט הצמוד לו, אף מהגוף המפיק אותו. אפשר לומר שהרעיון המרכזי בבסיס הבימוי הנוכחי היה אופרה כבימוי קולות.

תהליך העבודה היה רצוף תהיות וחיפוש אחר קולות. עיבדנו תחילה את אופן השירה: לא שירה לירית, לא כזאת הנושאת את הטקסט, אלא שירה מנותקת, סוליפיסטיטית. שירה שהיא עצמה בעייתית מבחינת ההבעה שלה (כמו, למשל, כשהיא מענגת בזמן שהאמא שולחת את בנה למסע המסוכן או בזמן הדיווח מפי התלמידים שאת הילד הם ימיתו בכל מקרה). בדקנו אפקטים קוליים ומשמעויות שונות הנוצרות בקול שאינן פועל יוצא של דמות, פעולה או סיפור, אלא נובעות מהקול עצמו. הכפלנו גם את התפקידים הקוליים בכמה דרכים. הכפלת הקולות מבלבלת את זיהוי הקול עם דמות או עם רגש כפי שמתקיים באופרה מסורתית. הכפלת הדמויות, הכפלת הקולות וערפול הקשר בין קול לדמות הוא סוג של המרה אופראית למושג ההזרה הברכטיאני. יצרנו הכפלות באמצעות שחקן, באמצעות חלוקת תפקיד בין שני קולות, כך שהמאזין אינו יודע אם השינוי התרחש בדמות או בזמר, באמצעות מקהלה נושאת מסכות על מקל. ההכפלות התקיימו אף בתוך הדמות: שני ילדים, שני מורים, שישה ולא שלושה תלמידים, מורה מוכפל על ידי שחקן, קאסט כפול בשני קולות (באחד הקאסטים שרים שני קונטרה טנורים). גוון הקול עצמו שימש כלי פרשני ראשון במעלה. לדוגמה, כשקונטרה-טנורים שרים את האם והמורה, או כשהאם לוחקת כקונטרה-טנור באחת ההופעות וכמצור-סופרן באחרת, או לחלופין, כשהילד בוצע כמה בעת על ידי שתי זמרות, כשהקול עובר מאחת לשנייה. במילים אחרות, יצרנו חוסר התאמה בין מה שרואים ובין מה ששומעים, וגם נקודות ממשק בין האקוסטי לויזואלי שמקורן בממד האקוסטי. כך התפאורה מהדהדת עם ההכפלות האקוסטיות כמו עם התעתוע הויזואלי, שבו דו-ממד מדמה תלת-ממד (חלל "הבית" במערכה הראשונה).

המחשבה על בימוי הקולות כיוונה את הבחירה לעבוד עם זמרי אופרה, ולא עם שחקנים שבדרך כלל מבצעים יצירות של וייל. הקול האופראי (ובפרט המלאכותיות הבראוקית של הקונטרה-טנור) נותן אפקט א-מיני, עצמאי, נטול מקור, מופרד מהגוף. קול אופראי כזה מתאים ביותר לאפיון יצירה הממאנת לספק דמויות או רקע. בדקנו את כוח הקול לבטא את העולם הייחודי של היצירה הזאת באמצעות אפקטים אקוסטיים כמו שירה בפה סגור, זמזום, צליל דרוך, שירה קרובה "מדי" לקהל (מיקום זמרים בתוך הקהל). שיחקנו עם שירה הבוקעת מכמה מקומות בחלל האולם, שירה שאין מזהים את מקור הקול המפיק אותה. ניסינו לראות מה קורה אם הקול בא ממקום מרוחק מדי או כהד. יצרנו אפקט של דיכוב ושירה מושתקת מאחורי מסכה. הניסיונות הובילו אותנו למקם את

התזמורת באמצע הבמה ואת הקולות כמה שיותר קרוב אליה. כאן קרה דבר מוזר: יצאנו מתוך שיקולים אקוסטיים, והגענו משם לאסתטיקה של ברכט בדבר השיפת התזמורת והושבתה על הבמה.

זמרי האופרה שלנו התבקשו לשנות את אופן השירה האופראית הטבעי להם. הזמרים הודרכו לשיר בלא ויברטו (מה שהתברר כקשה ביותר). הנחיה זו הביאה לתוצאה הרצויה של מצלול חלול וחודר עם ויברטו המתגנב לתוך הצליל כיסוד הבעתי. הזמרים התבקשו לשיר בהתאמה לטקסט, שלרוב מודגש בניגוד לקו המלודי. הם התבקשו לשיר הכול בהדגשה קצבית ותבניתית. הם גם התבקשו לשיר את העיצורים הגרונניים, ח' ור', כפי שהם מבוטאים בדיבור ולא בשירה (רצינו שהשירה תהיה נהירה בראש ובראשונה למבצעים, לכן השירה היא בעברית. כך אין פער או הפרש זמנים ולו מזערי בין זמן השירה לרגע הבנת הטקסט) ועוד. ההנחיות הללו לא נשמעות מרשימות או מיוחדות כלל, אולי קטנוניות משהו, אבל הן בעצם קשות טכנית ומנוגדות לתהליך פיתוח הקול במוזיקה הקלאסית. יתרה מזאת, הן מאיימות בכך שהן נדמות כמערערות על יכולת הפרויקציה של הקול ועל האפשרות להתגבר על עוצמת התזמורת ולנסוק מעליה. ההנחיות תובעות איתור דרכים חלופיות לתמיכה בקול ולשירה עצמה.

המונח ג'סטוס (gestus) הוא פן נוסף מרכזי בפרשנות המהפך את הוויזואלי והווקלי. הג'סטוס הוא מונח מורכב ורב-פנים; וייל וברכט לא ראו אותו עין בעין. בדרך כלל מתעלמים מההסברים של וייל למונח ומנסים לחליץ תובנות מהכתבים התיאורטיים של ברכט. בהפקה זו, בהשראת ההמשגה של וייל, התייחסנו לג'סטוס כמהות מוסיקלית ובפרט כמהות קצבית. האופרה הקצרצרה האומר כן מחולקת ל-12 תמונות, כל תמונה סגורה על עצמה ומאופיינת על ידי ג'סטוס מקצבי מאחד. המוסיקה של הדמויות בכל תמונה מתאפיינת על ידי היחס למקצב הזה כשמתחלפת התמונה, כך גם העולם הקצבי וכך גם האפיון של כל אחת מהדמויות. במפתיע, בדרך לא רגילה בעולם האופרה, אפיון הדמויות מוכפף לאפיון התמונות. במילים אחרות, הדמויות אינן מובחנות זו מזו; עולם התמונה, החלל ביניהן, הוא מה שמוגדר מוסיקלית. אנו מקבלים את הרקע שבתוכו הדמויות מתנהלות. בהאומר כן למעשה אין דמויות במובן האופראי. אין לדמויות אפיון מוסיקלי או קולי. במקום זאת יש תמונות של דקות ספורות המלוכדות סביב ציר מוסיקלי ג'סטואלי. בבימוי הנוכחי יצרנו תנועות או מחוות שהן לא דמות ולא פעולה, אלא הקשר להתנהלות, יסוד מובחן העובר בין הדמויות לתמונות, בין המוזיקלי לדימוי, יסוד שבניגוד לדמויות יש לו עומק וחיות. המחוות נובעות מהמוזיקה, אבל קוטעות ומקבעות אותה על ידי פריז, האטה והאצה (הן איטיות מהמוזיקה במערכה הראשונה, שהיא סטטית וקלאוסטרופובית, ומהירות ממנה

במערכה השנייה הבנויה על הליכה מתמדת של מסע). המחווה הוא יסוד אקוסטי המתנה את הוויזואלי, מוסיקה המולידה דימויים, דמוי העוצר את הנשמע. המחוות שיצרנו (עקמומיות, משחק צלליות, הליכה שמוטה) פועלות כמו מערכת נוספת למערכת הטקסטואלית והמוזיקלית. הן מעלות על פני השטח בדרך ויזואלית את ההתנהגות המוזרה של הטקסט ושל המוזיקה ושל היחס ביניהם, את היות הביטוי המוסיקלי עצמאי מהטקסט. המחוות הן מצב בין דמות ובין מקצב מוזיקלי, בין אפקט מוזר ובין כזה המעורר הזדהות. המחוות מהדהדות עם המערכות הנוספות באופרה כמו התפאורה, התאורה והתלבבושות (למשל, כשמשחק הצלליות של הילד, משהו המרמז על עצם היותו ילד, הופך בידיו הקלוקלות של המורה הכפיל למעיין נבואה על הסוף הרע, ובידי הכפילים - לצדודיות ענק דו־ממדיות המדמות את ההשלכה אל העמק, או כשמחוות העקמומיות החולנית של האם נחשפת כאיבר בגוף שלה, ולא כפי שהיה נדמה, כמחווה, ועקמומיות זו משתנה בהופעתה אצל המורה, באחד מרגעי החמלה הבודדים באופרה, וחושפת ברכת שלום).

העבודה על האופרה הייתה מרתקת ומרגשת. אני אסירת תודה לכל השותפים במלאכה על החוויה החד־פעמית הזאת. הפרויקט מוקדש לחברתי היקרה והאהובה אסנת אביטל, שמתה בטרם עת. היא חסרה לי מאוד.