

# מהרהוריו של כותב ליבריות על אופרה בימינו

1

בעוד בּוֹלֵז (Pierre Boulez) מספיד את האופרה ומציע להעלות באש את בתי האופרה (בינתיים הוא כבר חזר בו וכתב בעצמו סוג מוסיקלי זה), חיה לה "הגברת הזקנה" ומרגישה בטוב. אין היא עוד מלכותית ונערצת כפי שהייתה במאה ה-18, גם לא פופולרית וחיונית כמו באמצע המאה ה-19 ובסופה (שהרי קמו לה מתחרים צעירים ונועזים – הקולנוע, הרדיו, המיוזיקול והטלוויזיה). אך הסוקר את האופרות החדשות שנכתבו במאה הזאת, מאז משה ואהרן לשנברג וווצק לברג ועד ליצירותיהם של דלאפיקולה (Luigi Dallapiccola), פִּיצֶטי (Ildebrando Pizzetti), ורנר אֶק (Werner Egk), מרסל דלנואה (Marcel Delannoy), ואחרים – יופתע מן השפע, מן הרבגוניות ומן האמצאה המוסיקלית, התיאטרלית והאידיאית של האופרה המודרנית.

מה שנחשב בעיני מוסיקאים אבנגרדיים כ'דינוזאורוס' שזמנו עבר (גיל חיה משונה זו עולה על 370 שנה), הופך, למגינת לבם, לעוף חול שנועדו לו חיים חדשים. יש שהאופרה מתגלגלת לדרמה פוליטית (וייל-ברכט), יש שהיא חוזרת אל צורת האורטוריה (סטראוינסקי, הוֹנְגֶר, Arthur Honegger, דביסי), ויש שהיא מחסלת את עצמה באירוניה הראויה לשבח, כמו ביצירתו של מאוריסיו קאגל (Mauricio Kagel) תיאטרון ממלכתי (Staatstheater). הכול אפשרי בה. הכול מותר לה, ואם להיות אופטימי – מה שאינו קל במחוזותינו – ניתן לנחש שהיא צופנת לנו עוד הפתעות.

2

חובבי מוסיקה הורגלו, שטבע האופרה לפנות אל הנושאים הגדולים – התנ"כיים, המיתולוגיים, ההיסטוריים, הלאומיים. אין לך יצירה ספרותית גדולה, מחזה קלסי או שייקספירי שלא הפכוהו לאופרה (ראה ביבליוגרפיה מפורטת בספרו של גראוט, Donald J. Grout). סטראוינסקי כתב את אדיפוס המלך על-פי סופוקלס-קוקטו (Jean Cocteau); אלבן ברג את ווצק (ביכנר, Georg Büchner) ואת לולו (וִנְדִיקִינֶר, Frank Wedekind), פנדרצקי את השדים מלודון (הקסלי, Alduous Huxley), פּוֹלְנֶק את השדדים של תרסיאס (אפולינר, Guillaume Apollinaire), בריטן את בילי באד (מלוויל, Herman Melville), וְלֹאד את השחף (צ'וב), וירג'יל תומפסון (Virgil Thompson) את שלושה קדושים בארבע מערכות (גרטרוד סטיין, Gertrud Stein), גונטר שולר (Gunther Schuller) את ביקור הגברת הזקנה (דירנמאט, Friedrich Dürrenmatt), אֶק את קולומבוס (קלודל, Paul Claudel) ואת וויוזור (גוגול), האובנשטוק-רמתי את אמריקה (קפקא) ועוד.

במאה העשרים משתנה טבעה הגרנדיוזי של האופרה ומלחינים פונים יותר ויותר אל נושאי היומיום, שניתן למצוא אותם בין דפי העיתון (הקונסול לִמְנוֹטי, Giancarlo Menotti; נחיתת אונס לבוריס בלאכר, Boris Blacher; הנסיעה ללארס יוהן נְרֶלֶה, Lars Johan Werle; סיסת לילה לדלאפיקולה ועוד). ההווה על אפרוריותו, שערוריותיו או אתגריו, פורץ אל תכני האופרות

ומחדש אותן ואת קהל הצופים בהן. האופרה הולכת והופכת יצירה תיאטרונית המתפרקת ממזרוזיותיה, שהיו קונוונציות יפות לעת אחרת ולנימוסי חברה שונה.

האופרה מבקשת יותר ויותר לומר דברים על המציאות האנושית החברתית של מאה זו, אם בדרך של מסר מפורש ואם בדרכים מוסוות יותר. כששואל המבקר נתן מישורי להצלחתה של האופרה הניסיון (מינכן, יולי 1976), הוא אומר:

נראה לי שהסוד האמיתי נעוץ ביכולתו של יוסף טל להשתמש במוסיקה כאמצעי משוכלל לביטוי עמדות מוסריות פילוסופיות, הנוגעות לחיים ולמוסיקה כאחד. חושבני שרק משום כך הצליחה המוסיקה של טל לא רק לסחוף את המאזין להשתתפות מלאה בנעשה ובנשמע על הבימה, אלא אף להעמיד אותו בנקודת הראות הביקורתית-מוסרית של המלחין וכותב הליברית. המאזין מזדהה על כן עם התלבטויותיהם החיוביות של הצעירים, עם הערגה לאמונה התמה באלוהים שבסיפור הבריאה, ועם ראיית היפה והטבעי שבייחודם של גבר ואישה. אך המוסיקה קוראת לעמוד על המשמר שעה שההערצה למנהיג הופכת אי-רציונלית, לראות כמגוחך את ההיגיון העקום שבעזרתו משתלט הרע. המוסיקה גם מעמידה, כביכול, את המאזין לדין, על שתיקתו נוכח התרחשויות הזוועה של שלטון אימים, המסלף את האמת, האונס להאמין בשקר, המניח את השפויים בבית המשוגעים, העוקר מעקשנים את התנגדותם על-ידי שטיפת מוח והמביא להתאבדות-מחאה נוסח וייטנאם. עצמת ההבעה והתיאור המוסיקלי של כל המתרחש עוקרת את המאזינים משלוותם. היא מזכירה להם דברים שכבר רצו לשכוח, ונוטעת בהם חרדה עמוקה מפני מה שעלול להתרחש בעתיד. אך עם זאת, צלילי הסיום, המחזירים אותנו אל ראשית האופרה, חוזרים ומצהירים בעיקשות אופטימית, האופיינית ליוסף טל, לאלירז ולנו הישראלים כאחד, שהבחירה היא בידינו, ושעתיד טוב תלוי בנו בלבד. (עיונים במוסיקה, מרס 1978)

### 3

ליברית הריהי יצירה 'ממזרית' – כשהיא מתקיימת כיצירה ספרותית בלי תלות הכרחית במוסיקה, הרי אין היא ליברית עוד; וכשהיא יכולה לעמוד על שתי רגליה אך ורק בהישענה על המוסיקה, באים וטוענים, ובצדק, שאין היא ספרות כלל. לך ומצא את האיזון העדין ביחסים בין מילים לבין מוסיקה באופרה.

אין לך מלחין שלא נדרש לסוגייה זו, כפי שאין לך מחבר ליברית שלא ראה חובה לעצמו להציב את ההערה שלו במשוואת היחסים הזאת. גם הגברת היפה בקפריצץ לריכרד שטראוס מתלבטת (בזמרה, כמובן) מי משני מחזריה קודם – המשורר או המלחין.

צדק מנוטי בסכמו את הכלל המובן מאליו: זיווג מילים ומוסיקה בדין שיהא ביחס של סימביוזה, כלומר של זיקת גומלין ופרנוס הדדי. אך מהי 'זיקת גומלין' זו, ומהו 'פרנוס הדדי' זה? סתם ולא פירש.

מה קודם למה – הליברית (על עלילתה, דו-שיחיה, הנפשות הפועלות, המסר, האידיאות וכו') למוסיקה, או שמא המוסיקה היא

המעניקה לליברית את המלאות האחת וההכרחית, הקודמת לכול? זוהי עוד אחת מן השאלות החייבות להישאל ואשר מן הראוי שלא לטרוח מדי להשיב עליהן.

יש מי שראה בליברית של האופרה המודרנית בעלת-ברית כה חשובה, עד שראוי להחשיבה כחברה שוות-זכויות-וערך למרקם המוסיקלי, שאינו יכול לבוא לעולם הבימה בלעדיה; ויש מי שעדיין ממשיך להחזיק במסורת המאה ה-18 וה-19 וסובר שהליברית הינה טקסט שהוא בחינת פרא-טקסט, מעין קולב שהמלחין תולה עליו את כבסי יצירתו. או בסגנונו העוקצני של אודן (W.H.Auden): על מילים, לאחר שמילאו את שליחותן אצל המלחין – להיעלם, כפי שעושים זאת חיילי הרגלים הסינים לפקודתו של הגנרל, לאחר הניצחון.

ג'אנקרלו מנוטי מנסח גישה אחרת: רוב המלחינים המודרנים תולים את קולר כישלונותיהם בליבריות, אך חוששני כי האשמה היא לעתים קרובות יותר במוסיקה. בסופו של דבר, האופרה היא, מעיקרה, מוסיקה, וכזה הוא כוח העילוי והשינוי הצפון במוסיקה. הרי יש לפנינו דוגמאות רבות של מחזות איטרים שהפכו לאופרות רבות השראה. ואולם אין לנו אף דוגמא אחת של אופרה מוצלחת שעיקר כוחה בא לה מהליברית.

הרי לך חיזוק נוסף לחשיבותה של הליברית: פנייתם של מלחינים רבים לכתוב בעצמם את תמליליהם, פנייה זו מתחזקת והולכת, כך נראה, דווקא בימינו (שנברג, בלאכר, מנוטי, נגרי, Gino Negri, אורף, Carl Orff, פיצטי ועוד). דומה שחיוניותה של הליברית בעיני המלחין היא כה גדולה, עד שאין הוא שש לשתף זר ביצירתו האמנותית. המילים, כמו גם המרקמים הסצניים, הופכים להיות לו אלמנט יצירתי <sup>אִשִּׁי</sup> לא פחות ממעשה ההלחנה בעצמו.

#### 4

אומר כמה מילים על כתיבת האופרה יוסף. גם בפעם הזאת, כמו בארבע הפעמים שקדמו לה, פנה אליי יוסף טל בשאלה: "יש לך רעיון? יש לנו הזמנה לכתיבת אופרה חדשה". כמו בפעמים הקודמות, הוא הציע לי קארט בלאנש. עם השיחות שבינינו, התחילה היצירה להתמלא מחולייתיה. הסכמנו שהמשפט הפותח את הסיפור "הגלגול" (קפקא) הוא משפט טעון, ויש בו כדי לפרנס אותנו בסיפור מרתק – בוקר אחד אדם קם מחלומות טרופים והנה הוא שרץ, כלומר, והנה הוא <sup>אִחֵר</sup>.

משפט זה מושך אחריו שאלות רבות: מה היה בחלומות שגרם לאיש הצעיר להתעורר ולהיות אחר? מהי אחרות זאת? מהו הכוח המביא אדם לקום ולומר, מכאן והלאה איני רוצה עוד להמשיך בשגרת חיי? האיש הזה, שהוא יוסף הרמן (כפי שהוא אני או אתה!), שואל: מה טעם לקום לשולחן ארוחת הבוקר? מה טעם להמשיך וללכת, כתמול-ששום, אל עבודת המשרד חסרת השחר? לאן מובילה אותי האהבה הנמשכת זמן רב מדי לאישה אחת? האיש ישוב ויתהה על כל מה שלא נתפנה לתהות עליו במשך השנים.

תהייה זו תגיע אל קצה גבול יכולתה, משום רצף החלומות שחולם האיש. הם המגלים לו דברים על אישיותו, כמו גם על העומד להתרחש בסביבתו החברתית.

הליברית לא תעסוק רק בהתפוררותו של האיש שלא מצא את הדרך הנאותה בין החלומות לבין מציאות חייו, אלא תעסוק

–באותה שעה עצמה – גם במתחולל בעיר ובחוסר היציבות המתגלה בה. סימנים רבים מרמזים על משבר קרוב, אבל האזרחים, החיים את תבניות חייהם בלי לשאול עליהן שאלות, אינם מודעים לרמזים אלה. המשבר, המתחיל בסיפורנו כמשבר אישי ופרטי של יוסף במשפחת הרמן, הולך ומתרחב על פני החברה כולה. רק פרוץ המלחמה (עם רציחתו של הארכידוכס פרדיננד) מעלה אל פני השטח את הקטסטרופה שרתחה, כנראה, מתחת למעטה מדומה של שלווה וביטחון.

הליברית עושה שימוש קולאז'י בקטעים שונים מיצירתו של פרנץ קפקא וכן באסוסיאציות ליוסף המקראי. לא כאן המקום לעמוד במפורט על הדומה והמנוגד בין יוסף המקראי ויוסף ק' (או יוסף הרמן שלי). דברים אלה יעלו, כך אני מקווה, תוך כדי ההצגה, על-ידי הרמיזות המילוליות, כמו גם על-ידי הסצנות הוויזואליות השונות.

אפרט עניין אחד: בעוד שיוסף המקראי, המאמין, מוגן על-ידי אלוהים, ופותר את החידות האלוהיות הנמסרות לו בדרך מיוחדת במינה, כדי לכוונו בחייו אל עבר ייעודו; הנה יוסף הרמן, חסר האל, המפוקח, הספקן, אינו מצליח לפתור את סבך הקשיים שבין חלומותיו לבין רצונותיו, עד שהוא מגיע, במתח בלתי מתפשר זה, אל טירופו. זה הטירוף שיתגלה גם בחברה כולה ההולכת אל עבר האסון הבלתי-נמנע – המלחמה.

## 5

נחזור להרהורינו הקודמים על האופרה. האופרה היא יצירה המיועדת לבימת התיאטרון, ומשום כך (מובן מאליה) עליה להיות תיאטרלית. ככל שהיא תיאטרלית יותר, כן ייטב לה כיצירה דרמטית, שאת שלמותה ניתן לקלוט רק באולם התיאטרון. יותר מאשר המחזה המוסיקלי, האופרה (ובזאת היא קרובתו החוקית של המיוסיקול) מגיעה לכלל ממדיה האמיתיים רק בעיצובה הטוטאלי על הבימה.

מקובל על כולנו שאין האופרה המודרנית עוד "קונצרט עם תלבושות", או הזדמנות נאותה להצגת קולות יפים. מטבע הדברים כותב הליברית – וכמוהו גם המלחין – מודע בעת הכנת הליברית לאפשרויות הבימתיות והאינטר-דיסציפלינריות של הטקסט. האופרה הופכת להיות מה שהייתה צריכה להיות מעצם היבראה – דרמה.

בהירים ותקפים הם דבריו של יוסף טל בשעה שהוא מתייחס לאופרה הראשונה שכתבנו, אשמדאי, ומציב את הקשר בין 'המייד' לבין 'העל-זמני', וכן מאיר את השילוב ההכרחי שבין מרכיבי אמנויות הבימה השונות: כנושא הליברית בחרנו באגדה התלמודית על אשמדאי והמלך שלמה. הסיפור עובד באופן חפשי על-ידי אלירז, כך שהיחס הכלל-אנושי והעל-זמני בין הטוב והרע קיבל מסגרת פוליטית אקטואלית. על הבימה אין מוכיחים-בשער, אך התוכן המובלע ברור עד מאוד. המחריד מצוי כאן בצדו של הסנטימנטלי; הטראגי והקומי הולכים יד ביד. כמובן, אי-אפשר לכתוב היום אופרה עם אריות ארוכות. הליברית חייבת להתאים בסיטואציות השונות ללשון המוסיקה המודרנית, למבנה הצלילי המורכב ביותר. לביצוע הדרישות המוסיקליות המיוחדות של הליברית יש צורך בזמרים, שהם בעת ובעונה אחת גם שחקנים

ופנטומימאים. לכוריאוגרפיה של המעמדים העממיים נדרש סגנון מיוחד, התפאורה חייבת להיות על-זמנית, ואף על פי כן לבטא בבהירות את העולם הסובב אותנו. התאורה אינה מכוונת רק להארת הבימה – היא גם שותפת לקצב המוסיקלי. ההתרחשות הבלתי קונוונציונלית על הבימה דורשת צלילים בלתי קונוונציונליים. המוסיקה האלקטרונית היא חלק אינטגרלי של הפרטיטורה. כל הגורמים החזותיים והאקוסטיים חייבים להיות מקשה אחת, ואף על פי כן להשאיר את החומר נוח לשינויים, למען לא תיבלם הדינמיקה של ההצגה. (הארץ, 5.11.1971)

6

אודן (Auden) ראה באופרה יצירה אמנות ש"עולה בקנה אחד עם תור הזהב של הליברליזם ההומניסטי של האמונה הבלתי מעורערת בחופש ובקדמה". לכן, עם שינויי העתים, קשה היום, לדעתו, יותר מתמיד, לכתוב אופרות. אלפרד איינשטיין טען כלפי האופרה, שהיא "יצירת אמנות בלתי אפשרית". בין כך ובין כך, הבלתי אפשרי הזה מתמשש בימינו, ופורח במקומות שונים בעולם. אולי צדק המשורר אבות ישורון באמונתו התמימה: "אני חושב כי המוזיקה / יודעת עלינו כל מה / שיש לנו לדעת / על עצמנו?"

איני יודע אם המוסיקה יודעת עלינו "מה שיש לנו לדעת על עצמנו", אבל אם יש אמנות אנושית המתקרבת לכך, הריהי המוסיקה, המנסה בכליה המיוחדים לומר לנו משהו כמעט בלתי נתפס על נפש האדם. כמשורר, אני מאמין שגם שירה שואפת לכך, ומשום כך עליה להיות מדויקת וחד-פעמית עד כדי התבטלות.

בניסיונותיי, שהלכו ונתמשכו, לכתוב טקסטים ליוסף טל, עמדתי על חיוניותה המבהילה של המוזיקה, על התודעה הגוברת לגעת רק בהפסד. מה ראוי להימחק משום שהוא לא-הכרחי? אחר עניין זה ביקשתי עם כל ליברית נוספת. מיוסף טל למדתי: מחוק כל מילה שלא נלחמת על נפשה. אל יהיה הטקסט מסביר עצמו, אלא נותן עצמו כצופן, שעל המוסיקה לפענח ועל הקהל לקלוט ולחיות.

גם אם הליברית המודרנית רואה את עצמה במעמד חשוב ומכריע למדיי במעשה האופראי, היא יודעת, כמו המלחין, שעליה להאיר את הטירוף האנושי ולזעוק נגדו; להיות נדיבה כלפי חולשות הנפש ולתת להן בימה, ועליה הן יבקשו אחר אמפתיה. כך היא עשויה ליצור את הדיאלוג הבין-אנושי, שבלעדיו כל מעשה האמנות נראה כקפריזת עיוועים. למדתי מיוסף טל (עמו אני כותב, בשעת כתיבת שורות אלה, את האופרה השישית שלנו), שהיושב ליד השולחן ומבקש אחר האמנות נמצא בתוך החיים ומשיג עליהם, ומחפש לו חברים שיקשיבו לקולו.

7

לסיכום, היום יותר מבעבר, אני סבור שהליברית היא לוז האופרה: היא המעצבת את הנושא ומפתחת אותו, היא המשלחת את המון שרשיה אל החיים הזורמים, ובעיקר היא זו שמציעה למלחין טקסטורות שונות של שפה. האנרגיות הללו הן הקובעות, לעניות דעתי, את "מפת המוסיקה" באופרה.

באופרות הראשונות שלנו פנינו, לכאורה, אל מקורות רחוקים (לא כדי 'לברוח' מן ההווה, אלא כדי להגיע ל'מטאפוריזציה' ו'טרנספרים') – אגדת אשמדאי החזו"לית, סיפורה ההיסטורי של מצדה, פנטסיה פסאודו-מודרנית באופרה הניסיון או ספר בראשית באופרה הגן. היום אני יודע, כי האופרה רוצה לתקוע את כל שיניה באירועי העכשיו, בלי לחשוש מן האקטואלי החברתי והפוליטי; היא מבקשת – ולא מעמדת חולשה אסתטית – לקחת חלק בשטף החיים, להציע נקודות-תצפית וליטול אחריות.

כשאני כותב שורות אלה, אני עסוק בכתיבת הליברית לאופרה החדשה, מקום שקט, שהזמין אצל טל ואצלי הפולקס־תאטר של העיר רוסטוק (Rostock), גרמניה. הליברית תעסוק באירועים בוערים, תרתי משמע: מה מתרחש בעיר שקטה, שאתה מחליט להתקרב ולהביט בה מבפנים? או-אז תגלה את מה שאנשיה ביקשו להסתיר. למשל: את היחס העוין למיעוט זר ופועלים מהגרים, יחס היכול להגיע עד לגילויי שנאה ואלימות קשים ביותר. ואין זו רק בעייתן של ערים בגרמניה, אלא ניתן לגלותה במקומות קרובים ורחוקים לנו, באירופה ובמקומות אחרים. שאלת היחסים בין רוב למיעוט מתעוררת בחומרה יתרה דווקא במשטר הדמוקרטי, באזורים האפורים של המותר והאסור. ומיד עולה שאלת מקומן של המדיה לסוגיהן: עד כמה הן מלוות את האירועים, משקפות אותם, מלבות אותם או אפילו 'יוצרות' אותם?

שאלות אלה והדומות להן, יהפכו באופרה שלנו להיות קורות השתי-וערב של העלילה ושל עיצוב הנפשות הפועלות. כאן, כמובן, מתעוררת הסוגייה – עד כמה יכולה (או רוצה) המוסיקה לתרגם את המתח הנושאי הזה בכליה המיוחדים.

אין האופרה יכולה עוד להיות אירוע בידורי בלבד (אם כי בלעדי זאת לא יבואו אנשים לראותה), או מפגן של וירטואוזיות עשירה בלבד. הליברית מתקרבת אפוא התקרבות רבת-מתח וסכנות עד לגבול המחזה התיאטרוני ממש.

כפי שהדבר נכון במחזה המודרני, שהפנייה אל עבר דוקומנטציה עכשווית הופכת לזרם גואה בו, כך מבקשת האופרה היום להתדפק על אירועי-ההווה. אין היא עושה זאת כדי להיות דידקטית (בנוסח ברכט-וייל-דסאו), אלא כדי להיות מעורבת וחשובה לקהל הצופים העכשווי. לא עוד התרווחות בכורסה והפקרת האוזן למלודיה היפה-והלא-מחייבת-דבר. הקהל, אולי על אפו ועל חמתו, לא יחדל לחיות את מציאות החיים שלו גם בשעה שהוא נכנס לאולם התיאטרון האופראי. הוא לא ימצא שם את הבריחה הרומנטית או את המציצנות הנוחה והפסיבית. הוא יהפוך להיות גיבור ההתרחשות, וככזה הוא גם ישלם את כל מחיר הסבל, ההשפלה, האחריות – וממילא גם ההתעלות והקתרזיס.

תפיסה כזאת תחייב את כותב הליברית להשתמש בעפרונות אחרים מאלה שמקצת כותבי הליברית השתמשו בהם עד הנה. לא סנטימנטליות, לא ערפל מיתי ולא היעלמות תחת תזמורתו הדומיננטית של המלחין. כותב הליברית יתור אחר נפשות פועלות, המדברות את עצמן במלוא חיותן, משום שהן יודעות על קיומו של מאזין קשוב, המטה להן אוזן ורוצה להבין את הנאמר לו. המוסיקה לא תכסה על הארגומנטציה אלא תחשוף את דרכה, את פחד הקיום ואת תקוות הקיום האנושי בתוך מציאות-חיים, שסכנות ההכחדה גדולות בה יותר מתמיד.

העיתונאי, איש הטלוויזיה, תומאס וולף, גיבור האופרה עיר שקטה, העושה סרט על שרפתם של פועלים זרים על-ידי קבוצת חוליגנים גלוחי-ראש, מתפרץ בסוף האופרה על מנהל הטלוויזיה ומטיח כנגדו וכנגד הנוכחים בקנטינת בית-הטלוויזיה: "... האם עדיין כולנו בני-אדם? ... מה שקורה, כאן או שם, נוגע לכולנו... הפכנו את היבשת לכפר קטן – הם לא יכולים להרוס את הכפר שלהם בלי להרוס לצד את היבשת... זוהי מלחמה, כך אמרת, בן-זונה, ואנחנו חייבים להראות את זה... לומר לטינופות: אנחנו רואים אתכם, אנחנו מראים אתכם... לא תימלטו." עם סיום דבריו נכנסים אל המקום שני טרוריסטים, על-פניהם מסכות-כובע שחורות, בידיהם רובים אוטומטיים. הם יורים לכל עבר. הם יורים גם לעברנו, היושבים על הכורסאות הרפודות, כי אין מקום שנוכל להימלט מהם, אם לא ניתן עליהם את הדעת, בכל דרך שאנו יכולים, כולל בדרך האמנות והמוסיקה.

8

ליברית איננה רק רצף המעשים והתגבשותן של הנפשות הפועלות מתוכם, אלא גם (ולפעמים, בעיקר) העשייה בתוך השפה. אין הליברית יכולה לוותר על מה שהיא באמת – מילים, לשון. היא מסרבת לוותר על היותה שירה, וככזאת היא תרה אחר החופש הגדול ביותר, עד בוא אחותה (המוסיקה), המציבה לה את מקומה המדויק. אין היא מגבילה אותה, אלא קוראת לה לסדר, כלומר, לסדר מקום למוסיקה.

תודעת המילים הופכת את הליברית לשוות-ערך, לעומדת בקו הזינוק עם המוסיקה, ובזאת היא מפעילה את כוחה של המוסיקה, אף היא עצמה הופכת (בדרכה שלה) למוסיקה. היא מציעה אוסף נוסף לסוס האופרה.

מכאן, שחומריה של הליברית הם תמיד חומרי הנפש המולידה מילים. מטבען של מילים אלה, שהן יודעות להיות פעילה על הבימה, הן המפרנסות לא רק את העין של הצופה (ושל המלחין), אלא גם את האוזן. תודעת האוזן מחזירה לליברית את היותה דקדוק למוסיקה.

הנה, משום כך, המציאות העולה באופרה, אינה יכולה להיות רק המציאות החברתית (הקיימת תמיד מעבר למילים). הליברית, בדרכה המיוחדת עם השפה, מכניסה אל תוך 'הקיומי' את ממד החלום. הליברית, עם חומרי השפה המתעתעים, מוסיפה לריאלי את בטנת המטא-ריאלי. לא, אין היא דוחפת את הנעשה על הבימה אל עבר המיתי, אלא מעניקה לו – בדרכי האמירה המיוחדות שלה – את "שרשי הנצח" (בלשונו של ברנר נוֹאֵל, Bernard Noël).

המילים – שלא כמו בציורו של אודן – אינן החיילים הסינים הנעלמים לאחר ניצחוננו של המצביא, אלא הן חוקי המשטר, שהקיסר בונה על-פיהם את ממלכתו, ומאפשר לה (על-ידי השירה) לקחת חלק מעבר ל'חולף'. מכאן, שעירנותו של כותב הליברית ללשון גיבוריו, היא מהסולמות החשובים ביותר שהוא מגיש לידידו המלחין.

משום כך, כמה צער חש כותב הליברית כשיצירתו מתורגמת לשפה זרה והמוסיקה נכתבת לאותה שפה אחרת. זאת חשתי, בכאב רב, עם תרגומם של אשמדאי, הניסיון, והגן, לעומת הטקסטים העבריים שנשתמרו במקורם במצדה 967 וביוסף.

התרגום שומר על 'המעשה', ומסלק מן הליברית את 'הנשימה'  
המיוחדת, והדברים ארוכים. אנדרה די-בוֹשֶׁה (André Bouchet),  
המשורר הצרפתי בן-ימינו, אומר: "השירה – היא אמירה  
העשויה כדי שלא ידברו בה. בכל פעם היא מתנגדת  
לאמירה עצמה". זה נכון כל עוד לא פגשה במוסיקה. משפגשה  
השירה במוסיקה, מתברר לה פתאום טבעה האמיתי: היא נפתחת  
והופכת קול, והמאזין לוקח חלק באושר.  
(פברואר 1995)